

# SÉQUENCES

LA REVUE  
DES CINÉMAS  
PLURIELS

N° 311 | NOVEMBRE - DÉCEMBRE 2017 | 62<sup>E</sup> ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

## PIEDS NUS DANS L'AUBE

F R A N C I S L E C L E R C

120 BATTEMENTS  
PAR MINUTE  
**ROBIN CAMPILLO**

TA PEAU SI LISSE  
**DENIS CÔTÉ**

THE KILLING OF  
A SACRED DEER  
**YORGOS LANTHIMOS**

BLADE RUNNER 2049  
**DENIS VILLENEUVE**

**Regards  
autochtones**  
(Deuxième partie)





« Assurément Rock! » FEMME ACTUELLE

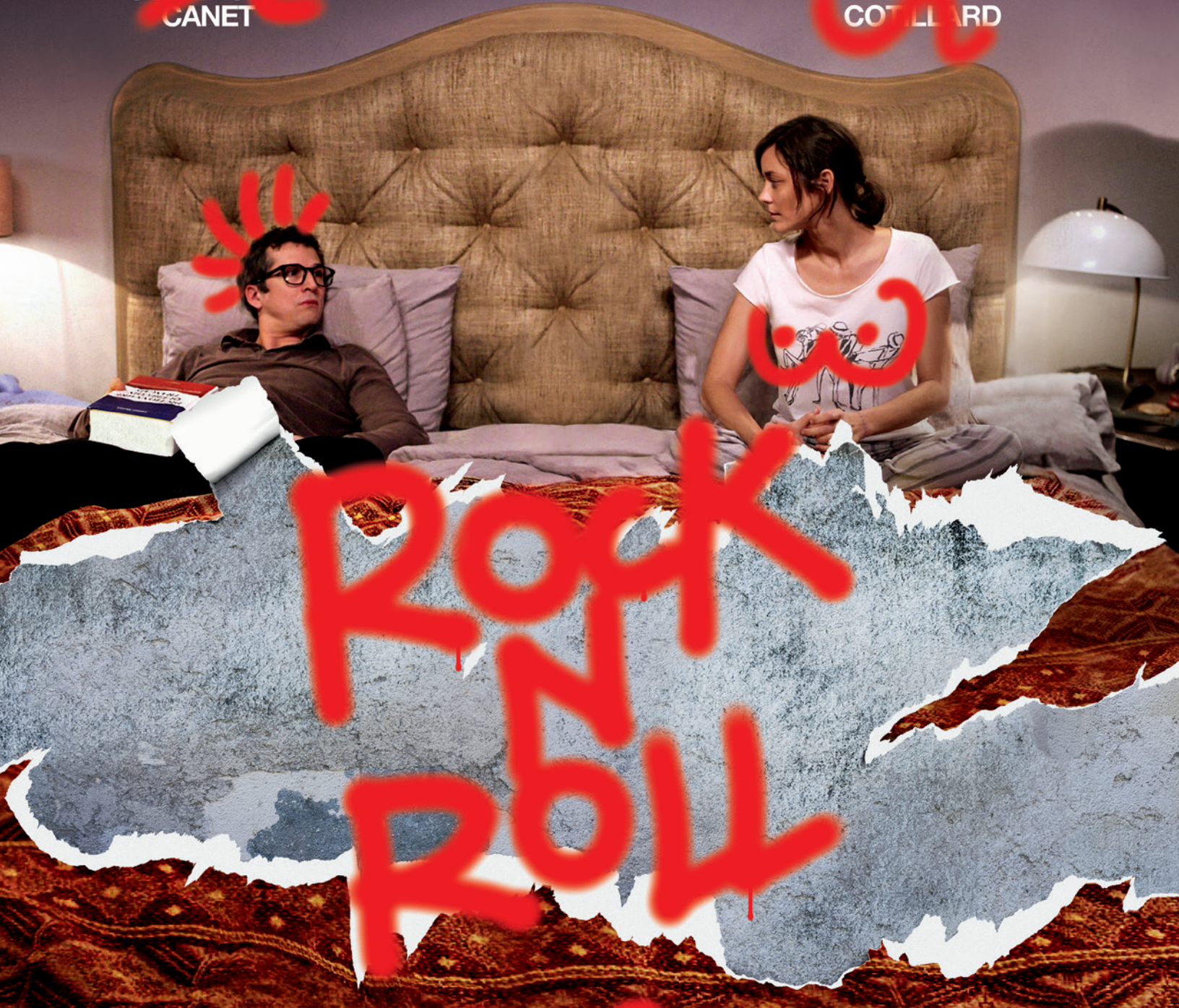


LE PARISIEN

GUILLAUME CANET

LES PRODUCTIONS DU TRÉSOR  
PRÉSENTENT

MARION COTILLARD



# ROCK N ROLL

UN FILM DE  
GUILLAUME CANET

SCÉNARIO & DIALOGUES GUILLAUME CANET PHILIPPE LEFEBVRE RODOLPHE LAUGA

PRODUIT PAR ALAIN ATTAL

GILLES LELLOUCHE PHILIPPE LEFEBVRE CAMILLE ROWE KEV ADAMS BEN FOSTER MAXIM NUCCI YAROL POUPAUD YVAN ATTAL ET JOHNNY HALLYDAY LAETICIA HALLYDAY

MUSIQUE DE GUILLAUME CANET MARION COTILLARD GILLES LELLOUCHE PHILIPPE LEFEBVRE CAMILLE ROWE KEV ADAMS BEN FOSTER MAXIM NUCCI YAROL POUPAUD ALAIN ATTAL YVAN ATTAL JOHNNY HALLYDAY LAETICIA HALLYDAY JOHANN VASCHER BERBERY FABRICE DAMY ALEXANDRA MERTZKOWITZ ARMAND HENRIOT UN FILM DE GUILLAUME CANET  
SCÉNARISTE DIALOGUES GUILLAUME CANET PHILIPPE LEFEBVRE RODOLPHE LAUGA PRODUIT PAR ALAIN ATTAL CO-PRODUCTIONS RUMBAWITZ LE GRAND NIVIN SCLAVAN PRODUCTIONS ASSOCIÉES JONATHAN DUBREUIL MARS ET PAULÉ ENTHOUSIASME L'ÉPIQUE TOUPE RODOLPHE LAUGA MUSIQUES PHILIPPE CHIFFRE COSTUMES CARINE SERRAT MONIQUE BEVIE DE LAZE MUSIQUE VISUELLE SIMON DUBOU JEAN COLLEUR  
JEAN-PAUL MUSSET DIRECTEUR DE PRODUCTION SCOPIC OLIVIER VALLÉ PRÉSENTATION DÉCEMBRE 2010  
DISTRIBUTION EN FRANCE LES PRODUCTIONS DU TRÉSOR PARIS CANET FILMS MARS VENUS APALOUX ONLINE AGES ET PRODUCTIONS CANET + DOLBY DIGITAL  
AZ FILMS

AU CINÉMA LE 1<sup>ER</sup> DÉCEMBRE





# SOMMAIRE

Blade Runner 2049

## MOT DE LA RÉDACTION

- 2 Écrire pour perdurer

## EN COUVERTURE

- 4 **Pieds nus dans l'aube**  
L'enfance nue
- 6 FRANCIS LECLERC  
« Je ne voulais pas faire un *trip* de réalisateur, comme avec *Mémoires affectives* par exemple. Il n'y avait pas de place pour ça car c'est le récit qui était plus important... »

## PREMIER PLAN

- 10 **Ava**  
Une jeune fille à part
- 12 LÉA MYSIUS  
« Aujourd'hui (...) je prends conscience d'une donnée que je n'avais pas avant, qui est celle de la réception du public face au film... »
- 16 **La petite fille qui aimait trop les allumettes**  
Violences fondatrices

## CINÉMA D'AUTEURS

- 20 **GROS PLAN**  
**120 battements par minute** > Une certaine manière d'être | **Blade Runner 2049** > « Si seulement tu voyais

le même film que j'ai vu » | **Le jeune Karl Marx** > D'histoire et d'amitié | **Lucky** > Entre l'ombre et la lumière | **Ta peau si lisse** > Objets de curiosité | **The Killing of a Sacred Deer** > Le sacrifice de Steven | **Visages villages** > Rencontres, regards

## ÉTUDE

- 34 REGARDS AUTOCHTONES  
(DEUXIÈME PARTIE)

## ARRÊT SUR IMAGE

- 40 HISTOIRE(S) DE CINÉMA  
Kim Jung-il > Le despote cinéphage

## PANORAMIQUE

- 46 **ÉVÈNEMENT**  
L'Occitanie s'affiche à CINEMANIA
- 48 **Au revoir là-haut**  
La vie est un long fleuve agité
- 50 **MANIFESTATIONS**  
Festival de cinéma de la ville de Québec
- 52 **RECENSION**  
*La métaphysique au cinéma*  
L'absence du sacré
- 53 **SALUT L'ARTISTE**  
[Richard] Anderson ... [Christine] Whittaker  
HOMMAGES: Jerry Lewis, Mireille Darc



## ÉCRIRE POUR PERDURER

La dernière livraison de 2017 annonce une prochaine année prometteuse en ce qui a trait à notre nouvelle façon de concevoir la revue. Au moment de rédiger ces lignes, les coupes budgétaires au niveau de deux gouvernements, le provincial et le municipal, nous obligent, après mûre réflexion, à ne publier que cinq numéros par année à compter de 2018. Réparties comme suit — janvier-février-mars, avril-mai, juin-juillet-août, septembre-octobre et novembre-décembre — ces parutions sauront prouver le bien-fondé de notre nouvelle démarche, même si celle-ci a déjà été entamée depuis quelques années. Il suffit d'observer de près.

Même s'il nous semble que les commentaires émis par les deux subventionnaires ne correspondent pas aux compressions, pour le moins, excessives, nous devons, comme on dit « faire avec ». Confrontés à cette réalité en plus de constater une nette diminution de lecteurs pour les publications en format papier, nous nous lançons dans une nouvelle approche éditoriale. Si les textes de fonds seront favorisés, comme c'est déjà le cas dans ce numéro, notre but est de contribuer plus ouvertement aux divers discours, ici au Québec, relatifs au cinéma. Nous avons répété à plusieurs reprises que l'actualité cinématographique possède déjà son secteur de publication, soit notre site Internet, format malléable qui permet de la suivre sous différents angles d'approche.

Mais ces changements nous amènent surtout à nous interroger sur l'état de la critique aujourd'hui, et particulièrement dans notre territoire national. Avant tout, le critique de cinéma doit être cinéphile; or, voir entre 10 et 20 films par année, c'est être simple spectateur, ou tout au plus « spectateur averti » dans certains cas. Écrire pour une revue implique un engagement intellectuel et surtout régulier. Le site Internet, lieu de tous les possibles (ou presque) permet de développer la transmission rationnelle de façon plus ponctuelle, tout en soulignant que le rédacteur peut se créer une griffe, une plume qui le fait connaître davantage dans le milieu, en plus de la popularité que cela donne à la publication.

La présente édition se démarque par la continuation de notre dossier sur le cinéma autochtone, toujours signé par Julie Demers et Charles-Henri Ramond, en plus d'une réflexion sur Kim Jung-il, le dictateur nord-coréen, grand amoureux du cinéma. Alain Vézina nous révèle une étonnante facette du personnage.

Et comme page couverture, le tout dernier-né de Francis Leclerc, *Pieds nus dans l'aube*, l'adaptation du roman de son père, le grand troubadour Félix Leclerc. Sans oublier le nouveau long métrage solo de Simon Lavoie, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, tiré du roman culte de Gaétan Soucy. Une façon plus que convenable de finir l'année en beauté, car écrire, c'est aussi durer agréablement dans le temps. ☺

ÉLIE CASTIEL  
Rédacteur en chef

# SÉQUENCES

LA REVUE  
DES CINÉMAS  
PLURIELS

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

**Directeur de la publication :** Yves Beaugard

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

**Comité de rédaction :** Charles-Henri Ramond, Julie Vaillancourt

**Réviseur :** Maximilien Nolet

**Documentaliste :** Luc Chapat

**Ont collaboré à ce numéro :** Jean Beaulieu, André Caron, Luc Chapat, Jules Couturier, Julie Demers, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Sami Gnaba, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau, Guillaume Potvin, Alain Vézina

**Correspondants à l'étranger :**

Anne-Christine Loranger (Allemagne), Pamela Pianezza (France)

**Direction artistique :** Simon Fortin – Samourai

Tél. : 514 526-5155 | www.be.net/samourai

**Conseiller (Maquette/Mise en page) :** Élie Castiel

**Directeur marketing :** Antoine Zeind

Tél. : 514 744-6440 | azeind@azfilms.ca

**Placement publicitaire :** Élie Castiel

Tél. : 514 598-9573 | cast49@sympatico.ca

**Comptabilité :** Josée Alain

**Conseiller juridique :** Dave Tremblay

**Impression :** TC.Transcontinental Interglobe

**Distribution :** Messageries Dynamique

Tél. : (450) 663-9000

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

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. *Séquences* n'est pas responsable des manuscrits et des demandes de collaboration qui lui sont soumis.

Malgré toute l'attention apportée à la préparation et à la rédaction de cette revue, *Séquences* ne peut être tenue responsable des erreurs techniques ou typographiques qui pourraient s'y être glissées.

**Administration, comptabilité et anciens numéros :**

s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8

Tél. : 418 656-5040

Fax : 418 656-7282

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

**Tous droits réservés**

ISSN 0037-2412 • Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 2017

978-2-924354-27-8

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec

*Séquences* publie six numéros par année.

**Abonnements :** Josée Alain

C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec

(Québec) G1R 4M8

Tél. : 418 656-5040

Fax : 418 656-7282

➤ 30 \$ (tarif individuel taxes incluses pour 1 an)

➤ 55 \$ (tarif individuel taxes incluses pour 2 ans)

➤ 46 \$ (tarif institutionnel taxes incluses pour 1 an)

➤ 75 \$ (tarif individuel États-Unis pour 1 an)

➤ 100 \$ (tarif outremer pour 1 an)

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

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

Conseil des arts  
et des lettres

Québec

CONSEIL  
DES ARTS  
DE MONTRÉAL

Montréal



Conseil des arts  
du Canada Canada Council  
for the Arts



## FRANCIS LECLERC

La « relève », une obsession dans la bouche des intervenants du milieu cinématographique québécois. Comme si dépassé la quarantaine ou tout au plus la cinquantaine, un cinéaste qui a déjà fait ses preuves était frappé d'une interdiction de tourner, même s'il s'est ajusté convenablement aux temps nouveaux et a encore plusieurs choses à dire.

Au Québec, il est vrai, tout le monde veut faire du cinéma. Pour un petit territoire national, nous l'avons déjà dit maintes fois, c'est tout simplement hallucinant. Mis à part quelques exceptions, comme c'est le cas de Robert Morin (voir n° précédent) et Denis Côté (débrouillard émérite qui ne se laisse pas avoir par le système), les autres vétérans ne peuvent compter que sur la chance (et leur talent, évidemment).

Ce n'est que neuf ans après *Un été sans point ni coup sûr* que Francis Leclerc, dont nous avons beaucoup apprécié *Une jeune fille à la fenêtre* en 2001, retourne au long métrage avec une proposition personnelle et intime : l'adaptation du roman éponyme de son père, *Pieds nus dans l'aube*. Titre d'autant plus poétique que cet œil nostalgique sur la société canadienne-française régionale d'une époque révolue nous paraît, même aujourd'hui, comme un petit cadeau qui nous détourne momentanément de notre cynisme ambiant. Si Leclerc fils joue adroitement la carte de la tendre mélancolie, il n'en demeure pas moins qu'il arbore avec fierté son amour des images en mouvements. Car son film n'est pas seulement un hommage posthume à son père et aux vertus du terroir, mais aussi une tentative de réconcilier la critique avec le genre biographique, forme ouverte à tous les possibles, et pour cette raison même, justement risquée.

Les prochaines pages permettent à nos collègues Denis Desjardins et Maxime Labrecque de s'interroger sur ce film foncièrement humaniste. Le premier par le biais d'une critique; le second par une rencontre avec le réalisateur. À vous d'en juger !

ÉLIE CASTIEL  
Rédacteur en chef



# PIEDS NUS DANS L'AUBE

## L'ENFANCE NUE

*Relecture. Le mot surgit spontanément lorsqu'on se remémore les innombrables (et parfois douteuses) adaptations filmiques des classiques de la littérature mondiale. Chez nous, le riche terreau littéraire est encore loin d'être totalement défriché, et les exemples qui jalonnent notre histoire cinématographique n'ont pas toujours convaincu. Les œuvres inspirées d'Anne Hébert (**Kamouraska**, **Les fous de Bassan**, **Le torrent**) sont d'inégales valeurs. Gabrielle Roy ne fut pas trop gâtée avec **Bonheur d'occasion** de Claude Fournier. Roger Lemelin, lui, pas trop abîmé avec ses **Plouffe**. Félix Leclerc, pour sa part, n'a pas connu de son vivant la concrétisation visuelle de sa prose, dont, rappelons-le, la popularité précéda celle de ses chansons. Mais tout vient à point à qui sait attendre. Francis Leclerc, un artiste prudent qui semble avoir hérité de son père sagesse et humilité, a cru nécessaire d'atteindre une certaine maturité pour oser traiter d'un des livres les plus riches de Félix. Il avait raison, car la réussite de son entreprise est indéniable.*

DENIS DESJARDINS

**P**ieds nus dans l'aube (quel superbe titre!), officiellement un roman, mais dans les faits une sorte d'autobiographie romancée, appelait une relecture à la fois fidèle et personnelle. Ce livre, paru en 1946 et plutôt mal reçu par la critique un peu guidée de l'époque, obtint pourtant un remarquable succès populaire. La clé de ce succès réside selon nous dans la vérité des personnages et dans l'apparente simplicité du récit. Un peu comme le fera plus tard Marcel Pagnol avec son diptyque *La gloire de mon père/Le château de ma mère*, il s'agit d'un récit construit sur une suite de tableaux plus ou moins autonomes; le fil narratif repose principalement sur une perception du monde, celle d'un enfant dont l'univers se résume à la vie quotidienne dans un milieu clos. C'est l'histoire, dans une petite ville isolée, de l'apprentissage d'un pré-adolescent qui voit peu à peu s'enfuir les illusions rassurantes

de ses premières années. Déjà, la mort rôde. Une femme, un cheval, quelques naïves certitudes... tout finira par disparaître, pour renaître sous d'autres formes. « C'est souvent comme ça, l'amour et la mort se tiennent par la main... », dit un personnage. C'est aussi l'histoire d'une grande amitié entre deux enfants sensibles et inséparables: Félix le timide et Fidor le déluré. Félix qui fréquente l'école du village (en classe mixte; était-ce vraiment le cas en 1927? Un détail qui mériterait d'être vérifié); Fidor, le pauvre, qui fréquente « l'autre » école, « la brutale, l'indisciplinée, la bousculeuse, qui exige des devoirs autrement plus difficiles que la première ». L'école de la vie.

Pour réussir à donner à son film une unité narrative, Francis Leclerc a quelque peu secoué l'ordre des scènes qui composent le livre; ainsi le film s'amorce-t-il sur une scène de partage et de

PHOTO: Un récit construit sur une suite de tableaux



générosité, placée beaucoup plus loin dans le livre. Le père vient discrètement en aide à une famille pauvre, où Fidor est intégré — une façon habile de fondre deux éléments distincts dans le roman. Le ton est donné, ce sera une histoire où les bons sentiments domineront, certes, mais sans nul pleurnichage ou complaisance. Le portrait d'une famille nombreuse, unie et qui se serre les coudes. Une espèce rare de nos jours !

Le cinéaste abrège par ailleurs plusieurs passages, développant des personnages secondaires (Robert Lepage, étonnant et drôle dans le rôle de l'oncle Rodolphe, un fonctionnaire fantaisiste venu de la « grande ville », Québec), tout en composant des images d'une beauté somptueuse. La Tuque de 1927 est bellement recréée (dans une autre région, d'ailleurs); l'atmosphère gagne en humanité ce qu'elle perd peut-être en parfaite authenticité factuelle. Un créateur, il est vrai, n'est pas un magicien, mais plutôt un interprète. Cependant Francis Leclerc, sans doute quelque peu conditionné par son travail pour des dramatiques télévisées, n'est pas toujours à l'abri de diverses lourdeurs, comme l'abus d'une trame musicale (par ailleurs finement composée et d'un intimisme idoine), ou d'une dramatisation étirée (la scène où les deux amis trouvent le corps d'une suicidée dans l'eau de la rivière; à peine évoqué dans le livre, ce passage semble avoir suscité chez les scénaristes une insistance discutable).

Toutefois Leclerc sait faire preuve d'un exemplaire dépouillement pour des scènes très dures, comme la mort du cheval : plan fixe éloigné, silence complet, émotion contenue. Tout comme celle où le père fait découvrir au petit Félix émerveillé la beauté de l'écho se répercutant sur les montagnes avoisinantes (prémisse possible d'une chanson écrite en 1947). L'émerveillement s'étend à tous les éléments de la nature, en ces temps reculés où l'on observait encore un arbre plutôt que de regarder l'image

d'un arbre sur un téléphone dit « intelligent ». Le film ne néglige pas pour autant la critique sociale, voire politique, en multipliant les allusions au pouvoir anglais qui domine encore à cette époque, regard qui culmine lors d'une soirée incongrue chez de riches exploiters, premier contact de Félix avec un monde qui lui est — et restera — toujours étranger.

Par ailleurs, l'apport de Fred Pellerin semble essentiel dans la transformation des dialogues originaux. En 1946, Félix Leclerc appartient encore à une tradition littéraire qui hésite à intégrer à la prose des répliques réalistes pouvant être mal perçues par les bons maîtres de ce temps. À notre époque, cette barrière est tombée depuis longtemps, ce qui permet un retour aux sources. Point d'excès, cependant; la parlure de ce petit monde d'autrefois ne manque ni d'élégance, ni de verdeur. Mais la plus belle voix reste toujours celle de Félix Leclerc lui-même. Un autre réalisateur en aurait parsemé le film entier, mais Francis Leclerc a judicieusement choisi de la garder en réserve. Elle arrive donc à la toute fin, cette voix chaude et rassurante, pour prolonger les propos bienveillants de la mère et nous aider à fermer le livre de l'enfance, en même temps que ce gamin que fut Félix quitte les siens pour aller à la découverte d'un monde inconnu tant redouté, plein de promesses pourtant, comme en témoigne l'ultime plan, celui de l'œil grand ouvert du futur poète.

■ **Origine:** Canada (Québec) – **Année:** 2017 – **Durée:** 114 minutes – **Réal.:** Francis Leclerc – **Scén.:** Francis Leclerc, Fred Pellerin, d'après le roman autobiographique de Félix Leclerc – **Images:** Steve Asselin – **Mont.:** Isabelle Malenfant – **Mus.:** Luc Sicard, Martin Roy – **Cost.:** Louise Dubé – **Int.:** Justin Leyrolles-Bouchard (Félix), Roy Dupuis (Léo), Catherine Sénart (Fabiola), Claude Legault (Bérubé), Julien Leclerc (Fidor), Robert Lepage (oncle Rodolphe), Guy Thauvette (oncle Richard) – **Prod.:** Antonello Cozzolino – **Dist.:** Les Films Séville.

# FRANCIS LECLERC

« Je ne voulais pas faire un *trip* de réalisateur, comme avec *Mémoires affectives* par exemple. Il n'y avait pas de place pour ça car c'est le récit qui était plus important... »

Après deux tumultueuses mais enrichissantes semaines ponctuées d'entrevues, de projections et de rencontres, Francis Leclerc s'est présenté un matin d'octobre dans un café de Rosemont pour cette entrevue. En plus de cette ambiance on ne peut plus décontractée, le réalisateur possède le don de tout de suite mettre à l'aise ses interlocuteurs. D'une authenticité et d'une candeur palpables, il s'est avéré très généreux et la conversation empruntait des chemins parfois non prévus, guidée par nos passions respectives, pour revenir au propos du film après d'agréables détours. Lorsque Francis Leclerc se confie à propos de son dernier film, adapté du roman de son père, il le fait sans retenue. Il s'agit d'un film magnifique, poignant, qui explore de manière sensible et authentique les thématiques de l'enfance, de la famille, du devoir, de la bonté et de l'amitié.

MAXIME LABRECQUE

**Tu as pu accompagner le film lors de projections dans plusieurs endroits du Québec jusqu'à présent. Quels sont les échos jusqu'à maintenant, par rapport à tes attentes ?**

J'ai fait ce film pour le monde. Je la vois la génération des 60 ans et plus qui sont en larmes; je vois que les gens aiment bien. Ça touche bien les gars de 30 ans aussi, ça les bouscule, ça fait l'effet d'un réveil parfois. Certains me confient: « Je m'ennuie de mon père, il est vivant, faut que j'aille lui parler ». Quand ils entendent la voix *off* de mon père à la fin, ils disent « il est plus là mais il a l'air vivant ». Il a l'air plus vivant que leur père dans leur vie. Les femmes dans la trentaine qui ont eu des bébés récemment sont aussi très touchées, étant donné le rapport avec la mère dans le film.

**On entend parfois dans les commentaires « c'est trop beau comme film », avec un côté un peu péjoratif, comme si une telle chose était possible.**

C'est correct d'en faire un beau film de temps en temps. C'est pas dans ma tradition, mais c'était important que ça soit touchant à la fin et là j'ai utilisé des procédés plus classiques et je ne le regrette pas. Je *peux-tu* faire un beau film qui est vraiment issu du roman ? Il est beau le roman ! Ce n'est pas la même chose que *Nos Étés*, que j'ai fait, ou *Séraphin*. Il y a de tout. Je me suis donné une commande moi-même. J'ai été approché pour *Les belles histoires des pays d'en haut*, mais je ne voulais pas mélanger les deux projets, c'était pas le même ton, la même époque. Chaque projet est une aventure distincte. J'ai confronté



PHOTO : Francis Leclerc (à droite)



mes affaires, mon père, et là je suis un peu fatigué. Adapter *Pieds nus dans l'aube* était une aventure et je réalise que j'ai fait quatre films dont trois sont des adaptations.

***Justement, en faisant la lecture d'une œuvre à partir de laquelle tu tireras un scénario, qui débouchera sur un film, est-ce que tu es capable tout de suite de voir la faisabilité, en pensant au budget, au découpage, aux images ?***

C'est une déformation professionnelle. Ma blonde m'a parlé du roman *Le plongeur* que je vais adapter d'ailleurs. On voit la faisabilité tout de suite, c'est un huis clos à 80% et Dieu sait que je n'étais pas le seul à vouloir l'adapter. Il y a eu une connexion à *quelque part* avec l'auteur et une confiance en moi pour l'adapter aussi. C'était *le fun* qu'on s'intéresse à l'univers l'un de l'autre. Faut pas oublier que quand je reçois un scénario, par exemple *Apparences*, et que j'ai un weekend pour le lire, c'est aussi une forme d'adaptation. On pense souvent que tout est nécessairement dans le scénario, mais dans la réalité, c'est pas le cas. On me dit que c'est un thriller, avec des *cliffhangers*, qu'il faut installer le doute sur tout le monde. Quand j'ai lu ça, c'était fascinant. Serge Boucher n'écrit pratiquement que des dialogues. Il me disait, c'est toi le metteur en scène, développe le contexte ! J'adorais ça.

***C'est en effet une belle liberté. Moins de didascalies équivaut à une plus grande part de liberté de la part du metteur en scène, même si au final tu peux bien faire ce que tu veux ! Surtout, le projet évolue en chemin et tout n'est pas nécessairement dans le scénario.***

Oui, ce que tu veux voir, c'est la version de travail. Dans *Le sacrifice*, Tarkovski avait un scénario de 34 pages alors que c'est un film de pratiquement trois heures. Parfois une seule phrase écrite se traduit en une séquence de six minutes. Je pars du principe que le réalisateur a aussi une adaptation à faire du scénario. J'adapte toujours ce qu'on me donne. Parfois il y a tellement de didascalies, de lieux qui n'existent même pas et on me dit de trouver une équivalence et c'est ce que je fais, j'adapte constamment, à chaque étape. Chaque fois que ça passe par la tête d'un réalisateur, c'est forcément une forme d'adaptation.

***C'est avec des contraintes qu'on réussit à être créatif aussi. Dans *Pour un cinéma impur*, André Bazin disait quelque chose comme « plus les qualités littéraires de l'œuvre d'origine sont grandes, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus elle exige un talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau ». D'ailleurs, le travail de coscénarisation permet de se remettre en question et d'avoir constamment un autre regard sur l'œuvre. Est-ce que Fred Pellerin était impliqué dans le projet dès le départ ?***

Non, mais je savais que j'allais avoir besoin d'un dialoguiste. J'avais déjà fait le dépouillement du roman. Avec Fred, on a d'abord fait des tests de dialogues, on a fait des essais erreurs et j'ai bien aimé le résultat. Des fois c'était trop du Fred Pellerin. Il est tellement habile qu'il résout tout dans une phrase, mais c'était pas exactement ce que je voulais. Il y en a peut-être 3-4 dans le ventre que ça gruge, c'est dans le regard des autres aussi », c'est du Fred Pellerin cette phrase-là. Elle veut tout dire et elle clôt une introduction et je trouvais que ça marchait. Je voulais aussi une langue qui est réaliste pour les enfants. C'est un scénario 50/50 où il a pris une grande part du dialogue et moi de la structure. Comme c'était mon projet, c'était moi qui décidais quand une scène était terminée. On avait un système de couleurs et quand c'était noir, ça voulait dire qu'on n'y touchait plus. Avec Fred Pellerin, on va d'ailleurs travailler ensemble pour *l'arracheuse de temps*, et j'ai hâte. C'est son show, j'entre dans son univers, c'est une autre forme d'adaptation. C'est drôle car on est dans un processus où c'est lui qui adapte son conte et ce n'est pas moi qui vais noircir. En adaptation ou pas, ça prend quand même un chef !

***Tu l'as déjà fait, soit en écrivant toi-même un scénario original ou en adaptant et il y a plein de regards externes – des institutions notamment – sur le document de travail. C'est une belle confiance en soi et en l'autre de se lancer dans une coscénarisation. Un exercice d'humilité, peut-être aussi. Avec Fred Pellerin, est-ce que tu as vu une différence dans le processus d'écriture ?***



Il est capable de défendre l'œuvre et il est vraiment à l'écoute, mais sait aussi poser les bonnes questions. C'était un allié important et on est parvenus à faire des concessions d'un bord comme de l'autre. Et après la deuxième version, le scénario était accepté !

#### **Ce qui est assez rare !**

En effet, et je pense qu'on avait une bonne dynamique avec Fred et qu'avec nos talents respectifs, ça a fonctionné. C'est aussi important de respecter l'œuvre de base. C'est génial de se lever le matin et de plonger dans un univers qui nous fascine. Là avec mes deux prochains projets (*l'arracheuse de temps* et *Le plongeur*), c'est le cas. Pour *L'arracheuse*, c'est l'univers de Fred et c'est comme s'il me confiait son bébé pendant un an et demi. Le fait qu'on soit au Québec permet aussi une accessibilité aux auteurs, ce qui est précieux.

#### **Tu travailles aussi à la télévision et dans divers projets. Est-ce que tu retrouves des réflexes ou des techniques de travail développés en télévision que tu appliques au cinéma et inversement ?**

Oui c'est dans la méthode de travail. Tu sais quand aller vite et quand prendre ton temps. Au cinéma, je sais vraiment quand il faut prendre le temps car c'est du cinéma et il y a des affaires que j'ai pris de la télé dans la mécanique pour que ça aille vite. La scène autour du feu dans *Pieds nus dans l'aube* par exemple, c'est juste des sourires, des ralentis. Roy Dupuis sort du camp, s'assoit avec son petit thé et j'ai dit à Guy Thauvette : « L'histoire que tu nous as racontée dans le bus hier, conte-la ! ». Cette séquence-là a été tournée en 10 minutes. La lumière était parfaite et je parlais aux comédiens pendant toute la scène. Je disais à Roy, « prends une gorgée, ris, remets la *joke* en question », ce qu'il faisait, puis je disais à Justin, « regarde ton père, c'est la dernière fois que tu le vois rire ici » et là sa face a tombé et c'est le segment qu'on a gardé. C'est pas écrit dans le scénario, mais il fallait la faire car elle place ce qui vient après, qui rappelle le texte original. Chaque affaire n'est pas nécessairement écrite.

#### **Oui, car le tournage est aussi une forme d'écriture, comme l'est le scénario, le processus d'adaptation, le montage... et tu dois aussi t'ajuster aux aléas et aux réalités du tournage.**

En effet, et parfois avec les institutions ça peut être problématique, car tout doit être dans le scénario. C'est sûr que c'est un travail ingrat parfois, mais il faut aussi réaliser que le résultat final sera meilleur que ce qui est sur papier. La scène de la mort du cheval au Canton Mailloux par exemple, il y avait un découpage qui était prévu. Et j'ai réalisé qu'on n'avait pas le temps de le tourner comme ça alors j'ai réuni l'équipe et j'ai proposé qu'on le fasse en un plan. « Faites-moi confiance. J'ai pas le choix de le faire comme ça, mais je le sais que ça va marcher ». On avait deux heures et mes amis producteurs m'ont aussi appuyé là-dedans. Et quand on l'a fait – et c'est la première prise qu'on a faite – on venait de vivre un moment et on est passés à la prochaine scène. Maintenant, tout le monde me parle de cette scène-là, et on a beau l'écrire, c'est tellement plus fort de ne rien expliquer. Mais ça, tu t'en aperçois en vieillissant de ces affaires-là.

#### **Dans le processus d'adaptation, tu le sais bien, il est nécessaire de couper et de modifier. Sans ressasser les vieilles notions de fidélité et de trahison, qui ne reposent pas sur des critères objectifs, est-ce que transposer le roman de ton père a été particulièrement difficile ? As-tu dû modifier le scénario en cours de route ?**

Je n'ai rien coupé ! En étant scénaristes-adaptateurs on a tout écrit en conséquence. J'avais une équipe de fous qui a fait en sorte que ça fonctionne. On avait 33 jours de tournage de prévus dans le budget et on est descendus à 25, mais ça je l'ai pris sur mon temps. Au lieu de tourner trois scènes une journée, on en tournait six car je voulais rien couper. J'en ai coupé deux ou trois au montage final que je trouvais moins bonnes, mais j'ai voulu avoir tous mes morceaux pour être sûr de respecter le scénario.



Le problème qu'on a en télé, c'est qu'on écrit beaucoup et en cours de route on réalise que ça ne marche pas et on doit couper, mais sans nécessairement avoir le temps de bien réparer. Avec ***Pieds nus dans l'aube***, c'est un miracle d'avoir réussi à tout faire en 25 jours répartis sur trois saisons. D'ailleurs, on était censé filmer la scène finale, celle du départ, où la mère pleure, à l'intérieur et tout le monde est là. Tous les neuf enfants de la famille sont présents et ils disent tous un mot à Félix, puis il sort, prend la carriole, voit Fidor qui l'emmène à la gare. Sauf que la réalité du tournage fait qu'on n'avait pas assez d'argent pour retourner à la gare une deuxième fois, à l'automne cette fois-ci. En plus, dans la journée où cette scène était placée, on n'avait plus de temps pour la faire. En discutant avec les producteurs, j'ai décidé de la tourner en automne, couper tous les dialogues et je ne voulais plus voir les frères et sœurs. C'est du trouble les frères et sœurs ! On va comprendre qu'ils sont à l'école. Alors j'ai réécrit toute la scène, en muet, et à mon avis c'est la séquence la plus réussie du film. J'ai mis la voix de mon père par-dessus.

***Tu avais donc accès à cet enregistrement dès le départ et tu comptais le placer à cet endroit ?***

Ce n'était pas supposé, c'est à l'étape du montage que j'ai décidé de l'ajouter. « Laissez-moi faire ça dans le silence, j'ai une idée », mais je l'ai pas dit à personne ! La finale avec Fidor est telle quelle dans le scénario, avec ce croisement de regards. La gare, j'ai décidé simplement de la simuler dans le village, en la filmant en champ-contrechamp car ce n'est pas le décor qui est important à ce moment-là. On a filmé un pan de mur qui rappelait la gare

et on avait une machine à fumée pour simuler la locomotive. Au final, ce n'est qu'un échange de regards. C'était un coup de dés réfléchi, mais j'avais l'impression que ça allait marcher et je crois qu'on a fait un double 6 ! J'ai été chanceux, mais il fallait que le film finisse comme ça. Mais pour ça, ça prend une équipe qui te fait confiance et qui te suit jusqu'au bout. Il y a une magie dans ce métier-là qui vient des moments et des idées comme ça. « Je peux pas faire ça comme ça, alors je vais faire mieux » !

***Oui, et la finale constitue une très belle boucle, mais aussi une ouverture sur un prochain chapitre, dans la vie de jeune adulte. Dans ce film, la mise en scène était plus sobre, en quelque sorte, mais le risque aurait pu être de faire un film très démonstratif, une sorte de glorification du terroir comme on a parfois pu voir, avec un message plaqué, que ce soit dans la manière de filmer ou dans les dialogues. Ce qui heureusement n'est pas le cas ici.***

Je ne voulais pas faire un *trip* de réalisateur, comme avec ***Mémoires affectives*** par exemple. Il n'y avait pas de place pour ça car c'est le récit qui était plus important. La beauté de cette époque-là et la nonchalance de l'enfance. J'essaie de voir la beauté dans les affaires simples comme un souper à table. Pour moi, l'une des plus belles phrases du roman c'est, « le bonheur, c'est des coudes qui se touchent à la table ». Même si ça ressemble à une phrase que Fred aurait pu écrire, c'est de mon père ! Les enfants ont une place de parole qui était là dans le roman aussi. On se passe le pain, on rit. C'est ça le sujet, ce que je voulais saisir. ⑤

# Ava

## Une jeune fille à part

*Ava n'a que 13 ans quand on lui apprend qu'elle perdra la vue dans les prochains mois. Chaque soir, le soleil se couche plus tôt. Chaque matin, le soleil se lève plus tard. Et son cercle de vision rapetisse de jour en jour. Mais Ava ne s'apitoie pas sur son sort : la noirceur ne l'effraie guère. Ce qui l'inquiète, c'est de ne pas avoir vécu : « J'ai peur de mourir sans n'avoir rien vu de beau ». Il ne lui reste qu'un été, un seul été, pour vivre les yeux ouverts et capter du monde ce qu'il a à offrir.*

JULIE DEMERS

Libre. Sauvage. Fouguese. Exaltée. Outrancière. Parfois méchante, mais toujours attachante. Du premier long métrage de Léa Mysius, on retient d'abord et avant tout son personnage. Point de doute à avoir : c'est Ava qui a séduit le public et les journalistes, et qui a permis à la production de remporter le prix SACD de la Semaine de la Critique 2017 du Festival de Cannes. Si elle a l'âge et la désinvolture de l'**effrontée** ou de Camille dans **Camille redouble**, la jeune fille ne se réduit pas à la galerie des pucelles dévergondées que le cinéma français a filmées mille et une fois. C'est que Léa Mysius, sa créatrice, a

soigneusement évité les clichés de l'enfance. Ava n'a rien de naïf. Elle a cette énergie brute, ce désir d'absolu, que l'on attribue souvent aux personnages masculins du même âge. Jamais il n'est question dans le film de préserver son innocence. Au contraire, il lui faut s'en affranchir. Mais voilà, comme toute jeune fille de 13 ans, Ava ne sait pas au juste ce qu'elle veut. « Ava veut dire désir. Mais je désire quoi ? » Lorsqu'elle croise Juan, un jeune gitan, sa quête prend enfin un sens. « 22 août. Il a un visage incroyable. Je serais morte de ne pas l'avoir vu. Alors je veux le voir encore. Je veux le sauver. Je veux être sauvée ».



Une énergie brute, un désir absolu



Le cinéma contemporain a souvent raconté l'éveil sexuel entre jeunes filles. Pensons à **La naissance des pieuvres** de Céline Sciamma ou à **La vie d'Adèle** d'Abdellatif Kechiche. Quand elles ne se désirent pas entre elles, les adolescentes sont initiées à l'érotisme par des hommes plus vieux (**American Beauty** de Sam Mendes, **Diary of a Teenage Girl** de Marielle Heller, **Jeune et jolie** de François Ozon). Très rarement, les jeunes filles initient l'acte sexuel. En règle générale, elles attendent passivement d'être déflorées. Perdre sa virginité est encore et toujours perçu comme une quête masculine que le sexe féminin doit subir. Comme si c'était à l'homme — et seulement à l'homme — d'éveiller l'ardeur des adolescentes et de les introduire aux plaisirs de la chair. Le rôle des hommes est de désirer; celui des femmes est d'être désirées. Comme l'explique le médecin et psychanalyste Denis Vasse, traditionnellement, «le mot désir évoque l'homme.[...] Il est ce qui, en nous, a quelque chose à voir avec la violence de la passion et son incompréhensible source, avec la mystérieuse attirance de l'objet, avec la note de sérénité exquise qui marque d'un trait de feu le moment de son accomplissement».<sup>1</sup>

Ici, Ava est une jeune fille à part. Elle ne fait pas la découverte de la chair par accident ou lors d'un jeu entre adolescents. La violence de son désir ne semble pas non plus commandée par les changements hormonaux dans son corps. Contrairement à ce que l'on voit d'ordinaire dans le 7<sup>e</sup> art, ce n'est ni l'arrivée des premières règles (**La famille Bélier**), ni l'épanouissement de ses formes (**Une vraie jeune fille** de Catherine Breillat), ni l'influence d'une tierce personne (**À ma sœur** de Catherine Breillat) qui donne envie à Ava de coucher avec Juan. Ava semble maîtresse de son désir. Sa quête libidinale est rationnelle et active. C'est elle qui va à l'encontre du jeune gitan. C'est elle qui se dénude pour retenir son attention. C'est elle qui demande à être embrassée. Et la forme du film est à l'image de la liberté sexuelle du personnage. Dans la première partie de l'œuvre, la mise en scène de Léa Mysius est absolument libérée de contrainte. La réalisatrice joue sur les contrastes, les mouvements de caméra, les sauts de rythme et de style. Ici, une séquence à la **Bonnie and Clyde**; là, une adresse directe à la caméra, un cauchemar

surréaliste ou une séquence vidéoclip à la Dolan. Et pour cette scène, un pastiche de **Pierrot le fou**.

Mais après que la jeune fille s'est enfuie avec son Don Juan, le film change radicalement de ton. Ava comprend que sa quête d'amour absolu est inatteignable. Le monde n'est pas un conte de fées. «C'est bientôt la fin de notre civilisation, lis les journaux, regarde autour de toi, tu n'y verras que du noir». Elle doit faire face à la réalité — Juan ne l'aime pas comme elle l'aime. Mais, plutôt que de continuer à faire cohabiter fantasmes et réalité, Léa Mysius décide de poursuivre au sein d'une esthétique néoréaliste. Elle dépeint les rudes conditions de vie des gitans et la perte de repères d'Ava. Sans la poésie de la première partie, le film tombe assez bêtement dans le drame social. Là où il y avait vivacité et insolence, il n'y a maintenant que modération et bons sentiments. Petit gâchis.

**Ava** est malheureusement symptomatique d'un certain cinéma français sclérosé. Même celui qui ose se rétracte à mi-parcours. Il y a quelque chose de fondamentalement différent entre la liberté que prend Léa Mysius et celle que prennent Andrea Arnold dans **American Honey** et Harmony Korine dans **Spring Breakers**. On sent chez Mysius (et un bon nombre de cinéastes français<sup>2</sup>) une certaine *politesse* dans l'insolence, une sorte de retenue mécanique dans l'ivresse que l'on ne retrouve jamais ou presque chez les Anglo-Saxons. Pourquoi cet écart ? Est-ce une simple question de culture ? De structure de financement et de production ? Le poids de la tradition littéraire, philosophique et néoréaliste serait-il trop lourd à porter ? Devrait-on accuser le public ? Les critiques ? La question demeure ouverte, mais on ne rêve en tout cas plus que d'une chose : que le cinéma français se déniaise. Et qu'enfin, il ne le fasse pas à moitié.

<sup>1</sup> Denis Vasse. *Le temps du désir*. Seuil : Paris, 1997 (première édition en 1969), p. 194.

<sup>2</sup> Quelques exceptions : Abdellatif Kechiche, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux.

■ **Origine** : France – **Année** : 2017 – **Durée** : 1 h 45 – **Réal.** : Léa Mysius – **Scén.** : Léa Mysius, Paul Guilhaume – **Images** : Paul Guilhaume – **Mont.** : Pierre Deschamps – **Son** : Yolande Decarsin – **Mus.** : Florencia Di Concilio – **Dir. art.** : Esther Mysius – **Cost.** : Élisabeth Ingrassia – **Int.** : Noée Abita (Ava), Laure Calamy (Maud), Juan Cano (Juan), Carmen Gimenez (Carmen) – **Prod.** : Jean-Louis Livi (F comme Film), Fanny Yvonnet – **Dist.** : Funfilm.

# Léa Mysius

« Aujourd'hui (.) je prends conscience d'une donnée que je n'avais pas avant, qui est celle de la réception du public face au film. »



Très remarqué à la dernière édition du Festival de Cannes, **Ava** est le premier film d'une jeune réalisatrice à suivre de près, Léa Mysius. S'intéressant à la montée du désir et à la fugue amoureuse d'une jeune adolescente s'arrachant à son quotidien morne, Mysius signe une œuvre originale, sensuelle, surprenante de bout en bout. Rencontrée quelques mois après le festival, elle revient avec nous sur son expérience cannoise, son travail avec ses deux acteurs principaux ou encore sa collaboration avec Arnaud Desplechin sur **Les fantômes d'Ismaël**.

SAMI GNABA

« Desplechin est un cinéaste qui a vraiment marqué mon adolescence. J'avais beaucoup d'admiration pour lui, mais après je n'ai jamais voulu le copier. Quand on écrit pour quelqu'un, on entre à l'intérieur de sa vision »

**Quels souvenirs gardez-vous de votre passage au dernier Festival de Cannes, où vous présentiez votre premier long métrage, Ava ?**

Je me souviens d'avoir été surtout occupée pendant le festival. Le moment où le film avait été montré au public pour la toute première fois a été très particulier. Je pensais participer à la projection, voir la réception du public, mais ça n'a pas vraiment été le cas. On se rend vite compte qu'on doit beaucoup travailler quand on est réalisateur à Cannes. Nous sommes sollicités pour des entrevues tous les jours. Ce qui fait qu'on n'a pas trop le

temps de se rendre compte que le film est en train d'être montré, partagé avec le public. C'est un sentiment un peu bizarre. Un peu étrange. C'est comme si la comédienne principale du film (Noée Abita, *ndlr*) et moi vivions son existence en décalé. Nous nous sentions un peu loin, à travailler sur la promotion du film. C'est quelque chose à laquelle je ne m'attendais pas trop. Mais d'un autre côté, en tant que réalisatrice, je suis très heureuse. Le film a bénéficié d'une grande visibilité et de réactions très positives de la part de la presse. Et puis j'étais très heureuse d'être à la Semaine de la Critique, parce que j'aime beaucoup leur sélection, d'année en année.

**Parallèlement à votre film, il y avait aussi celui d'Arnaud Desplechin, Les fantômes d'Ismaël, qui était présenté en ouverture du festival et que vous avez coscénarisé. Comment s'est présentée l'occasion de collaborer avec Arnaud Desplechin ?**

Ça s'est fait par l'intermédiaire de son producteur, Pascal Caucheteux, qui est aussi le directeur du département production

Léa Mysius (crédit photo : Paul Guillaume)



de la Fémis où j'étudiais, en section scénario, il y a trois ans. Il (Arnaud Desplechin, *ndlr*) cherchait de jeunes scénaristes qui n'avaient pas encore d'expérience. Je crois que c'était important pour lui. Il voulait quelqu'un de jeune, qui ne soit pas formaté. Du coup, Pascal Caucheteux a organisé une rencontre entre nous deux et ça s'est bien passé !

**Comment se construit cette collaboration au scénario, écrit à trois personnes ?**

C'était un peu particulier parce que Julie Peyr était aux États-Unis et Arnaud communiquait avec elle par Skype. Je ne lui parlais jamais directement. C'était vraiment lui qui faisait le lien entre nous deux.

**Vous lanciez des suggestions puis il vous répondait ?**

Ça dépendait vraiment des fois. Quand je suis arrivée dans le projet, il y avait déjà une soixantaine de pages de scènes en vrac. On a beaucoup parlé, puis c'était soit lui, soit moi, qui écrivait des scènes et ensuite on les revoyait à la séance suivante. Il nous arrivait de temps en temps d'écrire aussi ensemble.

**Ce qui est très intéressant dans cette collaboration, c'est qu'elle donne lieu à un film dont l'univers reste très éloigné de celui d'Ava. Et en même temps, ce sont là deux films qui se rapprochent beaucoup l'un de l'autre, dans leur énergie et leur capacité à multiplier les registres et les genres au fur et à mesure qu'ils progressent.**

Oui, peut-être. Desplechin est un cinéaste qui a vraiment marqué mon adolescence. J'avais beaucoup d'admiration pour lui, mais après je n'ai jamais voulu le copier. Quand on écrit pour quelqu'un, on entre à l'intérieur de sa vision, de ses goûts, de son univers. Forcément, on met un peu de soi, mais l'idée c'est de se mettre totalement à son service; notre présence est là pour vraiment ouvrir un dialogue créatif avec lui et de l'accompagner dans ses idées et ses choix.

**Cette admiration que vous portez à Desplechin, on peut l'identifier dans votre film à travers l'usage que vous faites de l'adresse à la caméra. La scène donne à voir Ava en train d'exprimer ses sentiments compilés dans un journal intime, que sa mère vient de découvrir. On retrouve là un plaisir des mots, une dimension littéraire, qu'on serait tenté de rapprocher de son cinéma.**

Oui. Cette scène est clairement un hommage à son cinéma. À la base, je viens de la littérature. Quand j'étais jeune, je voulais vraiment être écrivain. Je ne connaissais pas encore très bien le cinéma. Puis, petit à petit, à l'adolescence, mon intérêt pour la littérature s'est déplacé vers le cinéma. Et je me demande si **Comment je me suis disputé. (ma vie sexuelle)** n'a pas été à l'origine de ce changement. Tout à coup, je découvrais un film plus romanesque, plus littéraire, traversé par un plaisir des mots évident.

Ce film a été une vraie révélation pour moi. Soudainement, je découvrais que c'était possible de faire le pont entre la littérature et le cinéma.

**Avant de réaliser Ava, vous avez signé trois courts métrages (Cadavre exquis, Les oiseaux-tonnerre, L'île jaune). Selon vous, est-ce que le format du court métrage correspond à un espace de création plus libre que celui du long, dont la production est régulièrement entravée par divers facteurs ?**

En fait, non. Je pensais également la même chose et au final j'ai découvert qu'avec le long métrage, on pouvait atteindre une plus grande liberté encore. Parce qu'on dispose de plus de temps. J'ai le sentiment de pouvoir plus expérimenter dans un pareil projet que dans mes courts métrages, qui restent plus limités. On a le temps par exemple de développer en profondeur certains éléments narratifs (la présence du chien, le rapport aux cauchemars...) qu'autrement, dans un court, on ne pourrait pas

**Vous ne vous êtes pas sentie confrontée à plus d'agents et de contraintes de production que dans vos courts métrages, par exemple ?**

Je pense que j'ai été assez protégée. Certes, on passe devant beaucoup de commissions et forcément il faut bien savoir défendre sa vision. Par exemple, plusieurs personnes s'interrogeaient sur la pertinence des scènes de cauchemars qui apparaissent dans le film. Après, je dirais que la grande différence entre les deux formats réside dans la réception du public, une fois que le film est sorti en



salle. C'est la première fois que je me confronte à l'idée d'un public qui va se déplacer pour mon film. On prend tout à coup conscience que le film sera vu par des gens, qu'on sera jugé, qu'on ne faisait pas des films simplement pour nous. Ce qui joue forcément dans notre rapport à l'écriture, par la suite. Avant, quand j'écrivais mes films, je me disais toujours que tant que le film me plaisait, il devrait plaire aux autres. Aujourd'hui, avec la sortie d'*Ava* en salles, je prends conscience d'une donnée que je n'avais pas avant, qui est celle de la réception du public face au film.

**À l'heure de l'écriture du scénario, vous êtes consciente que certains motifs présents dans vos courts métrages (l'apparition du chien, la scène des seins exhibés, le bunker au bord de la plage...) reviennent dans *Ava* ?**

Oui, j'en étais consciente. Je sentais que j'étais en droit de le faire. Cependant, si je fais un second long métrage dans lequel on retrouve des citations du premier, là ça serait plus problématique.

**Au cœur du film, il y a cette relation assez complexe entre *Ava* et sa mère. Au départ, *Ava* s'exprime comme une enfant, réclamant à sa mère un chien par exemple. Puis, très vite, elle prend la place de la mère. Nous devenons spectateurs d'un rapport mère-fille inversé.**

Oui, c'est juste. Je voulais vraiment qu'*Ava* grandisse au fur et à mesure que le film progresse. Aussi, il y avait l'idée qu'il fallait vraiment croire qu'elle ait 13 ans. Parce que l'actrice qui l'interprète avait 17 ans au temps du tournage. Je me suis dit que si dans les premiers moments du film, elle avait les agissements et le comportement d'une gamine — demander un chien à sa mère, par exemple —, alors cette différence d'âge allait passer.

En ce qui concerne le rapport à la mère, je trouvais ça intéressant qu'il existe ce rapport mère-fille inversé, mais aussi que la question de la liberté soit mise de l'avant. On découvre très vite que la mère est plus libre que sa fille. Elle incarne ce

truc très soixante-huitard, revendique sa liberté sexuelle. Tout le contraire de sa fille qui, elle, est vachement conservatrice au début du film. En fait, la mère essaie très maladroitement de libérer sa fille, mais cette dernière finit par se construire contre elle. Et finalement, elle devient libre à sa manière.

**Si ce rapport difficile mère-fille peut évoquer un film comme *À nos amours de Pialat*, c'est à un autre plus récent qu'il me fait penser, *Belle épine*, le premier film de Rebecca Zlotowski. Vos deux films partagent plusieurs points communs, à commencer par le thème du portrait d'une jeune fille, la découverte de soi à travers un univers parallèle à la famille ou encore par l'attention que vous portez au corps. Quel rapport entretenez-vous avec le cinéma de Zlotowski, jeune réalisatrice qui est passée aussi par la *Fémis* comme vous ?**

En effet, c'est un cinéma très proche du mien, au sens où on explore des thèmes qui sont similaires. On partage des intérêts et des thèmes communs (le corps, la sensualité, la féminité...), mais évidemment on ne fait pas du tout la même chose. Je lisais par exemple une entrevue d'elle, dans laquelle elle parlait de *Planétarium*. Dedans, elle exprimait sa réticence à travailler avec des acteurs non professionnels. Chez moi, c'est tout l'inverse qui se passe. Ce qui donne forcément des films très différents.

**Vous évoquez plus tôt votre comédienne principale, Noée Abita, qui est remarquable dans sa capacité à se transformer physiquement dans le film. Elle était jusque-là inconnue. Comment en êtes-vous venue à la rencontrer ?**

Elle n'avait jamais joué dans un film auparavant. À l'origine, elle était venue accompagnée par une de ses potes dans une agence de comédiens, pour se renseigner. Un agent l'a dirigée vers l'annonce de notre *casting* et c'est comme ça que je l'ai rencontrée. Tout de suite, dès qu'elle est rentrée dans la pièce, on a su que ça allait être

elle. Elle ne savait aucunement jouer, mais elle avait ce *truc* qui m'a immédiatement séduite. J'apprécie beaucoup le *casting* sauvage. Généralement, je sais assez vite en voyant les gens que mon choix se portera sur eux, ou non. Mais, après, c'est un tout autre défi que de travailler avec eux sur le jeu. Au départ, Noée ne savait pas comment faire. Elle n'avait jamais joué. Pendant deux mois, on a travaillé ensemble. Il y avait tout un personnage à construire avec elle. Il y avait aussi un naturel de jeu à trouver. L'idée était de vraiment travailler avec elle et de trouver l'incarnation du personnage; sa manière d'être et de parler.

**Ce processus se faisait à travers des ateliers de répétitions avec elle ?**

Oui. Nous nous sommes vues pendant deux mois. Nous nous sommes rencontrées assez régulièrement. Je lui demandais d'être Ava; on travaillait sa démarche, sa voix, son regard. Par exemple, quand on devait manger, elle mangeait en étant Ava. Ou je la filmais en train de lire ou de me raconter une histoire, en faisant abstraction de la caméra et comme le ferait Ava. C'est à travers ces exercices répétés que s'est vraiment construit le personnage.

**Le personnage de Juan, le jeune gitan, est très intéressant. Car il y a un refus de votre part de le psychologiser. Il reste cantonné plutôt au statut de fantasme, souvent filmé torse nu et avec un côté « Rebel without a cause » très identifié.**

Le personnage de Juan répond à un fantasme de femme hétérosexuelle et aussi à un fantasme d'adolescente. Aux yeux d'Ava, Juan incarne vraiment un fantasme. C'est un fantasme sexuel, mais aussi de l'étranger, la rencontre avec l'Autre. Elle ne le connaît pas, mais elle le suit. Je voulais que petit à petit on apprenne à le connaître un peu plus, mais sans jamais totalement arriver à le saisir. Il reste toujours un mystère. En revanche, je tenais qu'à la fin du film, elle puisse arriver chez lui. Qu'elle accède à une autre facette de sa personne et découvre son monde à une plus large échelle. Ce n'est pas lui qui va parler et lui raconter ce qu'il est.

**À travers le personnage de Juan, persécuté tout le long du film par des policiers, Ava s'ouvre au désir et à la sensualité, en même temps qu'elle se découvre une forme de conscience politique. Elle prend graduellement conscience de l'injustice et de la violence qui existent autour d'elle.**

Même si c'est traité d'une manière onirique dans le film, cette part du récit s'inspire de la réalité de la région (le Médoc, *ndlr*) dans laquelle j'ai grandi. Et où se trouvent beaucoup de gitans qui doivent affronter, au quotidien, le racisme de ses habitants. Il y a une grande montée du FN dans la région. Je voulais parler de ça.

**L'acteur (Juan Cano, *ndlr*) qui interprète Juan est un gitan lui-même. Était-il à son premier film ?**

Jouer dans un film, il ne savait pas ce que ça signifiait (rire). Il a été un peu compliqué à amadouer au début. À certains moments, il se demandait pourquoi il était là. Tout à coup, il se trouvait dans un monde qui n'avait complètement rien à voir avec le sien. Lui,



qui avait quitté l'école à 11 ans, se trouvait soudainement sur un plateau de cinéma, à obéir à des horaires stricts, à une hiérarchie. Il a donc fallu créer un lien de confiance fort avec lui pour que ça fonctionne, parce que sinon. Mais il était attiré par un truc. Ça lui plaisait de jouer

**C'était le jeu qui l'intéressait ou plutôt l'expérience même d'un tournage de cinéma ?**


Il n'aimait pas trop les gens, mais je dirais que c'était le jeu. Et peut-être le rapport qui le liait à moi. Il avait peut-être trouvé en moi quelqu'un qui le regardait, alors que personne autour de lui ne le regardait de cette façon, je pense. Il est jeune aussi, c'est normal. Il a 16 ans. Après, c'était difficile pour lui. Son frère était en prison. Il s'était fait prendre au moment où lui réussissait le *casting*.

Le *casting* se passait à côté de Bordeaux. Le jour où on s'était donné rendez-vous, on n'avait pas de nouvelles de lui. On était dans la peur qu'il ne vienne pas. Et au dernier moment, il est arrivé. Il semblait content d'être là. Le directeur de *casting* commence à lui donner des indications de jeu: « aie l'air en colère ou aie l'air inquiet... » Soudainement, Juan commence à raconter son inquiétude face à l'arrestation de son frère. Au lieu de jouer un sentiment d'inquiétude, il commence à nous dire ce qui le rend inquiet (rires). Qu'il a des problèmes parce que son frère est en prison — toute cette partie de l'histoire, je la lui fais dire dans le film d'ailleurs. Tout à coup, il se trouvait dans une drôle de position où à la fois il devait visiter son frère en prison, s'occuper de sa famille et, parallèlement à ça, s'investir dans le tournage d'un film et « faire des bisous à Noée ». Cette part intime du film a été vraiment difficile à jouer pour lui.

**Comment avez-vous fixé votre choix sur ce prénom, Ava, qui donne son titre au film ?**

Il m'est venu tout de suite, parce que c'est un prénom que j'aime beaucoup.

**Un prénom qui dit beaucoup de choses sur la trajectoire de votre héroïne ?**

Oui, c'est vrai. Et j'aimais beaucoup la symétrie des trois lettres qui le forment. Quand j'avais cherché les significations qu'il revêtait, je découvrais qu'il entretenait un rapport assez fort à la vie: « donner la vie, je vis, je désire... ». Je trouvais ça beau ! 



# La petite fille qui aimait trop les allumettes

## Violences fondatrices

*Dans cette deuxième œuvre littéraire portée à l'écran par Simon Lavoie, la cérébralité qui définissait ses films antérieurs est atténuée quelque peu pour faire place à une expérience sensorielle qui prend aux tripes. En ce sens, ce dernier opus semble signaler un changement de cap pour ce cinéaste qu'on apprécie habituellement pour sa manière de conjuguer poésie et politique. Ces fixations sont-elles absentes pour autant? Serait-il vain de chercher leurs échos ici? Tentons le coup.*

GUILLAUME POTVIN

Après **Le Torrent**, adapté de la première nouvelle d'Anne Hébert, c'est à présent un autre poids lourd de la littérature québécoise qui jouit du traitement cinématographique de Simon Lavoie : **La petite fille qui aimait trop les allumettes**, roman de Gaétan Soucy publié en 1998. Le film que le réalisateur qualifie d'« adaptation libre » est somme toute très fidèle à son matériel d'origine, bien que sa trame narrative ait dû s'en tenir aux faits les plus saillants du roman.

Quoique, au départ, l'histoire imaginée par Gaétan Soucy est assez mince et les quelques tribulations clairessemées qui la composent ne sont pas les éléments les plus prenants du roman. En revanche, la prose exceptionnelle de l'auteur donne à son univers fictionnel ses personnages, leurs personnalités, leur environnement un relief détaillé et une vivacité frappante. Narration subjective, jeux de langage, digressions fantaisistes, autant de formes que prend l'ingéniosité de la plume de Soucy.

L'astuce de son récit et le plaisir éprouvé à sa lecture dépendent peu de l'enchaînement d'actions et de réactions, de péripéties et d'obstacles, mais résident plutôt dans la multitude de façons qu'il trouve pour tordre la vérité et tromper ses lecteurs.

Voilà donc le défi principal qu'on présume d'une telle adaptation. Comment traduire au cinéma, ce média visuel et essentiellement *révélateur*, un récit littéraire dont le mode opératoire est la *dissimulation*? Puisque le cinéma, par sa nature même, nous confronte à la matérialité brute des objets et des mouvements qui se trouvent devant l'objectif de la caméra, nul besoin pour son spectateur d'effectuer un tel décodage que nécessite la lecture du roman de Soucy. Étant visuellement représentées, la dureté des interactions et la cruauté des actes ne laissent rien à l'imagination.

Bien entendu, le cinéma a lui aussi ses dispositifs permettant de manipuler ses spectateurs ou de leur escamoter certaines

PHOTO: Comment traduire au cinéma un récit littéraire?

données. Par exemple, le noir et blanc pour lequel a opté Lavoie, en plus de revêtir les images d'une aura fantasmagorique, nous empêche de déterminer avec certitude l'époque à laquelle se déroulent les événements. Mais le plus essentiel des instruments de contrôle de l'art cinématographique est assurément, comme l'attestent toujours les films de Hitchcock, le hors-champ: cet espace diégétique et virtuel juste au-delà des limites du cadre. Qui contrôle le cadre contrôle le hors-champ. Qui contrôle le hors-champ contrôle la perception et l'horizon des possibilités de celui qui en fait l'expérience.

Si le contrôle qu'exerce le cadre sur nous n'est pas toujours immédiatement perceptible, le contrôle qu'endure la protagoniste de **La petite fille qui aimait trop les allumettes**

Quoi qu'on puisse penser de Simon Lavoie ou de son acolyte Mathieu Denis, ces derniers sont parmi les seuls cinéastes actifs à l'heure actuelle qui osent aborder les questions identitaires, nationales et politiques du Québec contemporain.



Unique point de repère,  
le visage des acteurs

saute aux yeux. Elle mène une vie sordide: contrainte par son père tyrannique de demeurer au sein du domaine familial, elle doit subir les agressions de son frère farouche. Seuls les échos distants du village avoisinant et quelques illustrations trouvées dans les livres de la bibliothèque n'ayant pas encore moisie parviennent à percer le voile obscurantiste sous lequel son patriarche désaxé la maintient. Mais lorsque ce dernier s'enlève la vie, les limites qui lui avaient été imposées tombent soudainement et le monde extérieur qu'elle ne pouvait auparavant qu'imaginer est désormais à portée de main. Ce sont sa perspicacité, sa curiosité et sa témérité qui la pousseront à partir à la découverte de ce qui se trouve au-delà du périmètre de son huis clos. C'est toutefois à sa propre identité que ce contact avec le monde extérieur la confrontera. Sa sexualité épanouissante et ses instincts maternels seront expliqués par une nouvelle qui se présentera à elle sous la forme d'un cadeau empoisonné: elle est en fin de grossesse.

S'installe alors une paranoïa palpable, grandissant au fur et à mesure que les villageois font irruption dans la vie des orphelins pour tenter d'y intervenir. Cette tension montante est amplifiée d'autant plus par l'utilisation de très courtes focales et la restriction de la profondeur de champ par le directeur photo Nicolas Cannicconi, créant ainsi un sentiment de claustrophobie. Qui plus est, puisque les pensées de la protagoniste demeurent impénétrables, contrairement à ce que permettait la narration subjective de Soucy, c'est un hermétisme troublant auquel nous faisons face. L'imagination débordante, la fantaisie pubertaire et la logique naïve avec lesquelles le romancier avait étoffé la personnalité de son héroïne sont ici à peine détectables parmi le chaos ambiant. Nos uniques points de repère sont les visages et les maniérismes expressifs des acteurs, une tâche que relèvent sensiblement Marine Johnson et Antoine L'Écuyer, bien qu'ils s'en tiennent principalement aux affects élémentaires la peur, la sympathie, le désir vu les carences de socialisation de leurs personnages.

On détecte en ce sens une certaine continuité avec les protagonistes mésadaptés des œuvres précédentes de Lavoie: François Perreault (**Le torrent**), doublement coupé du monde par sa surdité et les mauvais traitements de sa mère, Louis Després (**Laurentie**), dont la crise identitaire ne s'extériorise que par *acting out*, ou encore les quatre jeunes radicaux de **Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau**, partisans d'un anarchisme anachronique qui souhaite dynamiter le statu quo sans toutefois être en mesure de concevoir la réalité sociale qui pourra le remplacer. Si Lavoie nous permet habituellement d'accéder à l'intériorité de ses personnages repliés sur eux-mêmes par le recours à la narration en voix *off* et aux vers de poésie à l'écran, **La petite fille qui aimait trop les allumettes** délaisse ces partis pris esthétiques pour montrer ses mystères et nous maintenir dans l'incertitude.

Mais les doutes ont tôt fait de s'évaporer; les violences fondatrices sur lesquelles s'est érigée l'autorité patriarcale se révèlent peu à peu par fragments de souvenirs traumatiques. C'est d'ailleurs dans ces révélations qu'on remarque, par un renversement bien pensé, un des seuls changements factuels apportés au roman de Soucy. À la lumière des secrets de leur origine, la structure familiale et les superstitions qui régissent le quotidien des personnages se

mettent à pencher plus du côté de la prémisse rationnelle d'un *The Village* (M. Night Shyamalan, 2004) que des métaphores nébuleuses d'un *Canine* (Yorgos Lanthimos, 2009)

Quoi qu'on puisse penser de Simon Lavoie ou de son acolyte Mathieu Denis, ces derniers sont parmi les seuls cinéastes actifs à l'heure actuelle qui osent aborder les questions identitaires, nationales et politiques du Québec contemporain. Si leurs films divisent autant, c'est en partie parce qu'ils ont l'audace de «gratter les bobos» de notre société en illustrant les recoins vaseux des idéologies dominantes et marginales. Bien qu'on décrypte parfois la trace d'une inflexion réactionnaire dans les constats qu'ils dressent, surtout en ce qui concerne leur représentation des femmes et des relations de genres, leur détermination à raconter avec intelligence des histoires foncièrement québécoises est admirable, que l'on soit d'accord ou non avec leurs positionnements politique ou idéologique.

Ceci étant dit, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est certainement un des films de Lavoie où l'angle politique est le moins prononcé. Le contexte sociohistorique prend le second rang derrière l'immédiateté des brutalités et l'angoisse omniprésente. Est-ce une tentative de rejoindre un public plus large? Rappelons qu'à sa sortie le roman de Soucy a eu un énorme succès au Québec tout comme à l'international, et qu'il est encore couramment assigné comme lecture dans les cours de littérature au Cégep. Ce film a donc un public préexistant qui risquerait d'être rabroué par une adaptation qui prend trop de libertés ou qui propose une esthétique trop avant-gardiste.

Mais comme *Le torrent* avant lui, cette œuvre dépeint un passé idéalisé, un Québec d'antan mythologisé où les antagonistes et leurs victimes sont clairement identifiés. C'est ainsi qu'elles font écho aux autres grandes histoires et faits divers qui ont marqué l'imaginaire du Québec, de celles de Claude-Henri Grignon à celle d'Aurore Gagnon, tant d'histoires qui ont remis en question ces valeurs prétendument immuables, héritées du passé catholique québécois.

Car le catholicisme représenté ici est un catholicisme à deux faces. D'un côté, celui hérétique du père de famille, caractérisé par l'expiation pénitentielle, et de l'autre, celui de l'Église catholique et du rôle de police des mœurs assigné à son clergé. Placés côte à côte, difficile de déterminer lequel des deux exerce son pouvoir de la manière la plus arbitraire. Le huis clos dans lequel les personnages étaient cloîtrés est-il donc tant différent de la société environnante qu'ils devront intégrer? Si leur vie à ce jour fut ébranlée par des violences subjectives physiques et psychologiques la vie extérieure est-elle pour autant libre de douleur? L'ordre social est lui aussi maintenu par l'application de violence objective et symbolique. Le théâtre d'atrocités qu'était leur manoir peut donc être vu comme un microcosme, une maquette où les violences de la réalité sociale sont répétées sous forme concentrée.

Y a-t-il une issue, ou du moins, un autre scénario envisageable? Le dénouement que propose Lavoie offre une lueur d'espoir qu'on ne peut recevoir autrement qu'avec ironie. À court d'options, sentant l'étau se resserrer autour d'elle, la jeune femme fuira le domaine familial au moment de l'arrivée des villageois. Culminant en un plan-séquence *cuarónesque*, le



cauchemar semble finalement se dissiper: à quelques lieues du manoir, à l'abri des regards des villageois, elle donne naissance à son bébé. Cet enfant symbolise le bris du cycle de violence: l'empathie dont fait preuve la jeune mère tout au long du film atteste son refus de perpétuer la violence qui lui a été infligée. Ce brin d'espoir est fort apaisant dans ce film sinistre, bien qu'il s'incarne malheureusement par le ressassage essentialiste de la maternité comme épanouissement ultime de la femme.

Qui plus est, ce moment d'espoir ne peut vraisemblablement qu'être de courte durée. Où ira la jeune mère? Que fera-t-elle? Deux choix s'offrent à elle. Intégrer la société en tant que mère d'un enfant conçu hors mariage? Facile d'anticiper les conséquences sociales d'une telle décision. Quoi alors? Retourner au domaine familial et élever son enfant en retrait de la société? Mais comment s'assurer que ce dernier ne s'aventure pas au village autrement que par l'exercice du contrôle? Comment passer outre le fait que la fortune familiale dont profite toujours la jeune femme s'est amassée sur le dos des travailleurs de la mine? Penser pouvoir échapper à la société était l'une des erreurs des radicaux sectaires de *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*, repliés dans leurs idéaux périmés. C'est en ce sens, par exemple, que la conclusion de *The Witch* (Robert Eggers, 2015) était avant-gardiste, pour ne pas dire révolutionnaire. Notons que le roman de Soucy ne se termine pas sur une note aussi optimiste: cachée dans un des bâtiments du domaine, la jeune femme s'apprête à accoucher et risque d'être découverte par les villageois à tout moment. Différences négligeables diront certains, mais toute analyse qui se respecte se doit de questionner les choix de mise en scène. Du point de vue esthétique et affectif, la finale de Lavoie est à couper le souffle, une scène qui marquera le cinéma québécois. Mais tant qu'à changer des détails au matériel source, on aurait espéré voir une fin qui innove sur le plan thématique tout autant qu'il le fait sur le plan formel.

■ **Origine:** Canada (Québec) – **Année:** 2017 – **Durée:** 1 h 51 – **Réal.:** Simon Lavoie – **Scén.:** Simon Lavoie (d'après le roman de Gaétan Soucy) – **Images:** Nicolas Canniccioni – **Mont.:** Aube Foglia – **Mus.:** Ivo Bláha – **Son:** Patrice Leblanc, Philippe Lavigne, Clovis Gouaillier – **Dir. art.:** Marjorie Rhéaume, Éric Sénécal – **Cost.:** Francesca Chamberland – **Int.:** Marine Johnson (La fille), Antoine L'Écuyer (Le frère), Jean-François Casabonne (Le père), Alex Godbout (L'ami), Laurie Babin Fortin (La soeur) – **Prod.:** Marcel Giroux – **Dist.:** Funfilm.



# 120 battements par minute

## Une certaine manière d'être

Au moins aussi ancien que la vie sur Terre, le désir de persévérer dans son être a été mis en lumière de façon magistrale par l'incontournable Spinoza. Que se passe-t-il pourtant lorsque, au moment même où l'on est mû par ce désir et cherche à prolonger sa vie, on la voit défailir, s'étioler, s'éteindre peu à peu ? C'est à cette question que se sont intéressés des cinéastes tels qu'Albert Serra (*La mort de Louis XIV*) et Nanni Moretti (*Mia madre*), pour ne mentionner que deux exemples récents. Dans une œuvre plus folâtre qu'affligeante, Robin Campillo revient sur ce thème et empoche au passage le Grand Prix à Cannes.

PIERRE-ALEXANDRE FRADET



Au tournant des années 1990, le mouvement ACT UP-Paris s'inspire de son homologue américain et multiplie les actions. Pour communiquer la détresse qui est la leur, diffuser les dangers du sida et faire entendre leurs revendications, les membres de cette association se rendent dans les écoles, dans les compagnies pharmaceutiques, dans les lieux publics... Pas même encore âgé de 30 ans, l'un d'entre eux, Sean Dalmazo (le très cohérent Nahuel Pérez Biscayart), ne rate aucune occasion de s'impliquer. Lorsqu'il fait la connaissance de Nathan (Arnaud Valois), son militantisme en vient à s'incarner dans la chair même. C'est que leurs étreintes corporelles ne sont pas qu'une manifestation affective; elles expriment aussi la conviction, très palpable, que la négligence sociale et étatique des minorités ne doit pas les empêcher de continuer à agir, c'est-à-dire de faire front commun et d'affirmer la vie.

Bien que *120 battements par minute* soit avant tout une histoire de gestes, il s'agit aussi d'une histoire de paroles. Dans la bouche de ses protagonistes, d'ailleurs, on reconnaît souvent le naturel qui était celui des personnages d'*Entre les murs*, que Campillo avait brillamment coscénarisé. Un débit rapide, de timides grommellements, quelques hésitations, des expressions populaires: tous les éléments sont réunis pour faire sentir la

Dans *120 battements par minute*, l'approche de la mort n'est pas une raison pour ralentir; tout au contraire, elle nous commande de passer à la vitesse supérieure et de réaliser un maximum d'options disponibles.

présence réelle d'êtres humains, qui s'expriment à l'improviste et animés par un sentiment d'urgence face à la mort. Ce mode d'expression prend toute son ampleur lors des réunions hebdomadaires d'ACT UP. Ici, comme en direct, on assiste aux échanges parfois houleux mais toujours inspirés des membres du mouvement. Et peut-être est-ce là que se révèle le mieux toute la subtilité du film. Tandis que Mathieu Denis et Simon Lavoie nous avaient offert, dans *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau*, un regard extérieur sur le militantisme, c'est-à-dire une perspective qui jugeait du dehors certaines actions, l'œuvre de Campillo examine le phénomène de l'intérieur, faisant ressortir toute la passion militante mais aussi toutes les dissensions internes du mouvement. Chef-

PHOTO: Une histoire de gestes

d'œuvre esthétique dont l'aspect fictionnel était de part en part assumé, **Ceux qui font les révolutions...**, certes, n'était pas entièrement réducteur dans son propos. D'une part, il portait à l'écran les remous d'une assemblée générale et faisait ainsi état des conflits qui avaient lieu à l'occasion entre les militants du Printemps érable. D'autre part, tout en semblant partager diverses revendications du mouvement, les cinéastes critiquaient la manière dont *certain*s militants avaient fait valoir leur point de vue, plus précisément ceux (aussi peu nombreux soient-ils) pour qui toute forme de dialogue était impossible.

Bien différente est la perspective adoptée dans **120 battements par minute**. Outre que Campillo nous fait sympathiser sans détour



avec ses personnages, à l'instar des créateurs associés au groupe québécois Épopée, il révèle les oppositions internes qui marquent leur mouvement. Ainsi, bien qu'ils militent pour la même cause et se côtoient sur une base régulière, Sean et Thibault ne paraissent guère proches. Semblablement, même si les actions menées par leur groupe sont préparées d'avance et organisées en commun, certaines d'entre elles laissent place au hasard et leur déroulement concret (incluant l'aspersion de faux sang sur des personnes cibles) fait l'objet de débats soutenus après coup. L'impression qui émane de l'œuvre est à mille lieues de l'automatisme attribué aux militants dans l'intrigant long métrage **Le révolutionnaire** de Jean Pierre Lefebvre. Loin d'être des automates, les personnages de Campillo manifestent de l'aisance: leurs actions sont lestes et affirment la vie, quand bien même les forces de l'ordre tendent à les neutraliser.

Il existe au moins trois manières distinctes d'aborder ce rapport artistique à la vie. La première est réactionnaire. Elle consiste à tirer à boulets rouges sur cette affirmation de la vie en dépréciant le rôle des minorités en société. Parce que cette posture est tout simplement absurde, il est inutile de s'y attarder davantage ici. Opposée à la précédente, la seconde perspective implique de saluer sans modération tout ce qui est de l'ordre de l'élan vital, pour emprunter une expression à Bergson. Elle repose

sur le présupposé selon lequel la joie naîtrait de l'actualisation constante de nouvelles possibilités d'existence, de sorte que vivre au sens fort du terme, ce serait pluraliser les manières d'être. Plus nuancée, pour ne pas dire mitigée, la troisième posture consiste quant à elle à manifester une sympathie à l'égard des minorités et à partager le fond de leurs revendications, tout en soulignant que le principe même d'affirmation de la vie, à force d'être répété comme un mantra à notre époque, risque de s'user bien vite. Que ce soit dans le monde intellectuel, où Spinoza, Nietzsche, Deleuze et leurs épigones ont eu et exercent encore beaucoup d'influence; que ce soit dans le monde artistique, où l'on ne compte plus les œuvres qui cultivent le devenir; ou que ce soit dans le monde publicitaire de la vie courante, qui exhorte à la découverte incessante de nouveaux produits, l'appel à l'intensification de l'existence se fait entendre avec fermeté. Pour éviter de magnifier cet appel ou de donner l'impression que ce dernier brille par son originalité, Tristan Garcia adopte, dès son premier roman intitulé *La meilleure part des hommes*, un regard mi-figue mi-raisin sur le sujet. Il raconte alors des événements semblables à ceux examinés dans **120 battements par minute**, mais sans faire comme si l'expérimentation vitale était nécessairement la panacée dont tout un chacun a besoin, à tout moment et en tous lieux.

Il suffit de connaître le titre de l'œuvre de Campillo pour constater son affection profonde pour l'accélération vitale. Dans **120 battements par minute**, l'approche de la mort n'est pas une raison pour ralentir; tout au contraire, elle nous commande de passer à la vitesse supérieure et de réaliser un maximum d'options disponibles, pendant qu'il en est encore temps. Si le film a le mérite d'être cohérent avec lui-même, il mise néanmoins, pour passer son « message », sur certains poncifs qui ne sont pas sans irriter. En effet, comme c'est le cas dans une quantité impressionnante de films des dernières années, dont certains constituent des sommets en leur genre (on pensera entre autres, pour s'en tenir au Québec, à **Nuit #1**, **Laurence Anyway** et **Laurentie**), l'univers des boîtes de nuit a paru, pour le cinéaste de **120 battements par minute**, être le meilleur moyen d'exprimer l'attachement au mouvement vital. Il serait malaisé de ne pas reconnaître que c'est bien là un certain vecteur de vie. Mais qui dit vie, dit aussi singularité; et le grand nombre de films qui se croient dans l'obligation d'avoir recours aux scènes dansantes donne à penser désormais — de façon circonstancielle — que la sphère vitale pourrait sans doute être servie autrement que par ces scènes. Comment mieux servir la vie, dès lors? L'œuvre de Campillo offre elle-même une piste de solution lorsque, sortant de l'espace étroit et conventionnel des boîtes de nuit, elle prend place dans la rue, dans le cadre de sémillants défilés. Alors, enfin, le film prend une grande bouffée d'air frais.

■ BPM (Beats Per Minute) | **Origine:** France – **Année:** 2017 – **Durée:** 2 h 20 – **Réal.:** Robin Campillo – **Scén.:** Robin Campillo, Philippe Mangeot – **Images:** Jeanne Lapoirie – **Mont.:** Robin Campillo, Stéphanie Léger, Anita Roth – **Mus.:** Arnaud Rebotini – **Son:** Julien Sicart – **Dir. art.:** Julien Aubinet, Quentin Millot – **Cost.:** Isabelle Pannetier – **Int.:** Nahuel Pérez Biscayart (Sean Dalmazo), Arnaud Valois (Nathan), Adèle Haenel (Sophie), Antoine Reinartz (Thibault), Félix Maritaud (Max) – **Prod.:** Hugues Charbonneau, Marie-Ange Luciani – **Dist.:** MK2 | Mile End

# Blade Runner 2049

## « Si seulement tu voyais le même film que j'ai vu »

Après *Prisonniers*, *Sicario* et *Arrival*, Denis Villeneuve poursuit son ascension fulgurante aux États-Unis avec cet hommage à un chef-d'œuvre de la science-fiction à peine déguisé en suite. Pour ce faire, le cinéaste québécois et les scénaristes Hampton Fancher et Michael Green semblent se placer en continuité avec la version décriée de 1982. Mais s'agit-il d'une suite ou d'une réplique ?

ANDRÉ CARON

Même lors de la sortie originale de *Blade Runner* en 1982, l'année 2019 était problématique. Située seulement 37 ans dans le futur, 2019 semblait beaucoup trop près de nous pour les avancées technologiques présentées dans l'œuvre. 2119 aurait été plus plausible. C'était la même chose pour *2001: A Space Odyssey* (1968), 33 ans seulement dans le futur. Si Stanley Kubrick se disait qu'il ne verrait probablement pas cette année-là, il aurait eu raison malgré lui puisqu'il est décédé en 1999. Toutefois, plusieurs des artisans du film sont toujours bien vivants encore aujourd'hui (dont Keir Dullea), ce qui est aussi le cas pour *Blade Runner*, dont certains ont même repris du service (Ridley Scott, Hampton Fancher, Harrison Ford) dans la suite *Blade Runner 2049* (32 ans dans notre futur). C'est pourquoi la plupart des films d'anticipation se projettent plus loin dans l'avenir (49 ans pour *Soylent Green*, 52 ans pour *Minority Report*, 46 ans pour *Interstellar*).

Pendant, les dates dans ces films prennent parfois une valeur symbolique. 2001 se décompose en 1000 (millénaire) et 1001 (le chiffre de l'infini chez les Arabes, symbole «∞»), ce qui peut signifier le passage d'un millénaire (2000) vers l'infini spatio-temporel, de l'humain au fœtus astral. 2019 peut aussi s'écrire 20-19, décrivant peut-être le flou dans les yeux des « Répliquants » qui les empêche d'atteindre la vision parfaite (20-20) des humains. Le titre symbolique « Blade Runner » pose

l'enjeu fondamental de l'œuvre: Rick Deckard (Harrison Ford) court sur une lame et s'il tombe d'un côté, il est humain, mais s'il tombe de l'autre, alors il est répliquant. 2049 représente une année encore plus improbable dans notre avenir, mais pas dans celui du film original dont elle est le prolongement. Le futur parallèle créé dans *Blade Runner* devient plausible dans la suite. Mais s'agit-il vraiment d'une suite ?

En contemplant ce bel objet d'art, une étrange impression m'a traversé l'esprit. Que vous ayez vu la version originale de 1982, le remontage de 1992 ou la version de 2007 restaurée par Ridley Scott, la structure du film demeure intacte et les changements apportés sont surtout d'ordre esthétique et symbolique (le rêve de Deckard, par exemple). On découvre alors que la structure de cette suite épouse en tous points le déroulement narratif de son modèle. Le détective KD6-3.7, plus tard surnommé Joe, se substitue à Deckard. Il affronte un colosse au début du film, Sapper Morton, l'équivalent de Leon. Joe fait rapport au lieutenant Joshi qui remplace le capitaine Bryant. Dans son enquête, Joe trouve une fleur au lieu d'écailles, un cheval en bois à la place d'une licorne, la photo d'une femme près d'un arbre mort et non de Rachael enfant, tandis que le vieux Gaff fabrique l'origami d'un mouton, pas d'une licorne. Joe finit par retrouver Deckard à la fin du deuxième acte, exactement comme Roy s'introduisant chez Tyrell. L'hologramme Joi équivaut à Rachael,



Luv à Roy et Niander Wallace à Eldon Tyrell. L'analyse des cheveux trouvés avec les ossements reprend la même idée que l'analyse de la photo trouvée chez Leon.

Tous ces flagrants parallèles s'inscrivent dans une nouvelle tradition hollywoodienne du *remake* déguisé en suite, suivant le même schéma que *Tron: Legacy* et *Star Wars: The Force Awakens* : 30 ans plus tard, un jeune homme ou une jeune femme recherche un disparu (Flynn, Luke Skywalker, Deckard) qui partage avec lui ou elle une filiation directe ou indirecte. Ryan Gosling confirme en quelque sorte cette tendance lorsqu'il affirme : « J'ai l'impression qu'on est en train de faire un film qu'on a déjà vu quand on était enfants et qu'on essaie de déterrer. »<sup>1</sup> N'est-ce pas exactement ce que faisait J. J. Abrams avec *The Force Awakens* en plaçant littéralement l'action sur les ruines de la première trilogie (le casque fondu de Darth Vader, l'épave d'un Starcruiser dans le désert, etc.) ? Le défi consiste alors à produire une réplique plus imposante qui reconduit les moments forts de l'original dans un environnement encore plus riche et fouillé sur le plan esthétique, ce que réussit *Tron* mais pas *Star Wars*.

*Blade Runner 2049* se situe un peu entre les deux, en partie grâce à la sublime lumière générée par le grand maître de la direction photo Roger Deakins, qui a beaucoup travaillé avec les frères Coen (de *Barton Fink* à *Hail, Caesar!*) et avec Denis Villeneuve sur *Prisoners* et *Sicario*. De concert avec d'immenses décors entièrement construits dans les vastes studios de Prague et une direction artistique extrêmement recherchée, Deakins érige d'étincelants tableaux plus saisissants les uns que les autres. Tous ces artistes permettent ainsi à Villeneuve d'extrapoler sur le monde créé par l'équipe de Ridley Scott en 1982 et de pénétrer en profondeur le relief de ce film, plongeant avec sa caméra au-dessus des pâtés de maisons au fond desquels on peut même distinguer les rues lumineuses, une véritable fouille archéologique. On peut aussi apercevoir les deux pyramides de l'original de 1982, dominées par l'imposant édifice de la police de Los Angeles. En quittant cette mégapole, Villeneuve dépeint une contrée ravagée par la déplétion des ressources, de la faune et de la flore, assombrie par un ciel constamment couvert. Il se love enfin sur une Las Vegas désertée, affublée d'énormes statues de femmes nues qui rappellent le plan d'ouverture de *One From the Heart* de Francis Ford Coppola.

Plusieurs images possèdent une qualité poétique et onirique indéniable, mais l'ensemble s'enlise dans une contemplation glaciale et distante, fortement inspirée par *A.I. Artificial Intelligence* dans sa vision de Los Angeles, par le monde dystopique de *Soylent Green* et par l'esthétique d'Andrei Tarkovski (*Stalker*, *Nostalghia*, *Sacrifice*) dans son évocation de Las Vegas et dans la scène d'ouverture dont le décor est affublé d'un seul arbre décharné. L'émotion suscitée par les personnages, en particulier dans le troisième acte, semble factice et artificielle, surtout que les basses fréquences tonitrueuses (de la musique, ça ?) de Hans Zimmer et Benjamin Wallfisch alourdissent toutes les supposées révélations surprenantes, ne parvenant aucunement à faire oublier l'envoûtante trame sonore de Vangelis dont les tonalités réapparaissent inopinément pour magnifier le passage le plus triste du film. D'ailleurs, les meilleurs moments impliquent la



musique de quelqu'un d'autre, comme la présence holographique d'Elvis Presley entre Joe et Deckard ou celle de Frank Sinatra dans une bulle de verre, tous les deux entonnant des chansons dont les paroles reflètent parfaitement le contexte de l'action.

À l'instar de ces deux vedettes disparues, *Blade Runner 2049* repose sur la nostalgie et les souvenirs d'une époque révolue. Il ne se dirige pas vers l'avenir mais revient vers le passé. L'hologramme Joi se déguise en femme au foyer des années 1950 et fait entendre une chanson de 1966 au répliquant KD6-3.7 qui croit se souvenir avoir déjà été humain. Les anciens modèles Nexus-8 pleurent encore la mort d'une des leurs, morte il y a 30 ans. Denis Villeneuve et son équipe se plaisent à recréer une ambiance, voire des cadrages et des situations propres à l'original, insistant sur l'importance de ces plans par une lenteur calculée, comme pour nous dire : voyez comme ce plan est important. Il ne s'agit pas ici de contemplation, mais d'un maniérisme esthétisant dont je pensais que Villeneuve avait réussi à se débarrasser dans ses trois dernières productions américaines. En fin de compte, le but ultime de cette supposée suite est de retrouver un personnage issu du premier film. Comme son introduction soudaine en Han Solo dans *The Force Awakens*, l'apparition de Harrison Ford en Rick Deckard vieilli et angoissé redonne de la vigueur à un récit qui commençait à stagner, bien qu'il rende son personnage beaucoup trop émotif. Cependant, il faut avouer que son intensité débordante fait revivre avec aplomb un personnage « more human than human », piégé dans un film plus « répliquant » qu'humain.

<sup>1</sup> Cette affirmation se retrouve dans l'ouvrage de Tanya Lapointe, *The Art and Soul of Blade Runner 2049*, telle que citée par François Lévesque dans son article « *Blade Runner 2049* », page par page, par Tanya Lapointe, Le Devoir, <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/510170/blade-runner-2049-page-par-page>, 12 octobre 2017.

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2017 – **Durée :** 2 h 44 – **Réal. :** Denis Villeneuve – **Scén. :** Hampton Fancher, Michael Green, d'après des personnages créés par Philip K. Dick dans la nouvelle *Do Androids Dream of Electric Sheep?* – **Images :** Roger A. Deakins – **Mont. :** Joe Walker – **Mus. :** Hans Zimmer, Benjamin Wallfisch – **Son :** Theo Green, Mac Ruth, Mark A. Mangini – **Décors :** Dennis Gassner – **Dir. art. :** David Doran, Bence Erdelyi, Lydia Fry, Alessandra Querzola – **Cost. :** Renée April – **Int. :** Ryan Gosling (KD6-3.7 ou Joe), Ana de Armas (Joi), Sylvia Hoeks (Luv), Harrison Ford (Rick Deckard), Robin Wright (Lieutenant Joshi), Jared Leto (Niander Wallace), Dave Bautista (Sapper Morton), Carla Juri (docteur Ana Stelline), Edward James Olmos (Gaff), Hiam Abbass (Freysa), Mackenzie Davis (Marrinete), Lennie James (Cotton), Barkhad Abdi (Doc Badger), David Dastmalchian (Coco) – **Prod. :** Andrew A. Kasove, Broderick Johnson, Bud Yorkin, Cynthia Sikes Yorkin, Ridley Scott – **Dist. :** Warner Bros Canada.



## Le jeune Karl Marx D'Histoire et d'amitié

*Vous vous souvenez de la crise d'Octobre de 1970? Quand, suite à la Loi sur les mesures de guerre, la police avait arrêté 457 personnes en une nuit? Les autorités policières, dans la lancée, avaient saisi tous les ouvrages de «littérature révolutionnaire». On y retrouvait les œuvres de Lénine, Staline, Bakounine, Pouchkine et... Racine! Au milieu des livres saisis, Le Manifeste du Parti Communiste de Karl Marx et Friedrich Engels trônait bien en évidence (quoique sans doute chagriné de partager la vedette avec les tragédies en vers du 17<sup>e</sup> siècle). La peur du communisme, la peur des «Rouges» fit souvent oublier que l'impulsion initiale de ces deux brillants intellectuels était les conditions de travail déplorables dans lesquelles se trouvaient les travailleurs de la révolution industrielle. Raoul Peck nous en révèle la genèse, avec intensité et émotion.*

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Le titre **Le jeune Karl Marx** (2017) est trompeur : le film porte en fait sur une amitié, l'une des plus influentes de l'Histoire, entre Marx et Friedrich Engels, lesquels firent connaissance en 1844 au Café de la Régence à Paris. Marx l'indigent sera d'abord heurté par celui qu'il prend pour un dandy. Mais les écrits de Engels, déjà auteur de *The Condition of the Working Class in England in 1844*, ouvrage que Marx trouve brillant, convainquent le jeune intellectuel de s'allier à lui. La fusion de ces esprits supérieurs, avides de connaissances et passionnés par la cause prolétaire, mènera à la révolution d'Octobre de 1917, aux luttes civiques et syndicales et à l'établissement à travers le monde de législations visant à défendre les droits des travailleurs. Ni Che Guevara, ni Nelson Mandela, ni les luttes féministes, ni le mouvement Occupy et jusqu'à la vague de protestations contre

les abus sexuels (Harvey Weinstein et autres) n'auraient pu exister sans le *Manifeste du Parti Communiste* (1848), premier écrit dans lequel on donna aux travailleurs les principes théoriques sur lesquels ils pouvaient se baser pour défendre leurs droits et attaquer les pouvoirs en place.

Raoul Peck (***I Am Not Your Negro***) démontre avec ce film la finesse de son art. Au lieu de s'embourber dans les détails d'une reconstitution historique, il travaille l'émotion en montrant des hommes et des femmes mus par leur vision d'une société plus humaine. Surtout, il montre la trajectoire intellectuelle de Marx et Engels et le cheminement de leurs idées. Marx le pauvre banni vivant en marge à Paris sera guidé par Engels, fils de riches industriels allemands, vers la lecture de philosophes politiques et d'économistes anglais comme Adam Smith, David Ricardo

PHOTO : L'une des amitiés les plus influentes de l'Histoire



« Raoul Peck (*I Am Not Your Negro*) démontre avec ce film la finesse de son art. Au lieu de s'embourber dans les détails d'une reconstitution historique, il travaille l'émotion en montrant des hommes et des femmes mus par leur vision d'une société plus humaine. »

et James Mill. Ayant compris qu'une démarche révolutionnaire devait s'appuyer sur des bases théoriques solides si elle voulait prendre un véritable essor et ne pas voir son enthousiasme et ses valeurs s'effondrer sous le poids de l'habitude et des traditions (comme cela avait été le cas en France après la Révolution), Marx et Engels passeront des années à étudier, à discuter et à raffiner leurs idées, en dépit des critiques. Ça pourrait être périssant d'ennui, c'est au contraire pétillant, stimulant et vif, un débat d'idées sur fond des multiples déménagements forcés de Marx qui, banni avec sa femme Jenny de Prusse, puis de Bavière, sera forcé de quitter aussi Paris, les pouvoirs en place ne supportant pas ses écrits révolutionnaires. De manufactures en *clubs* et d'appartements miteux en rassemblements ouvriers, Peck nous entraîne à travers les tourbillons sociaux dont Marx le pauvre érudit (August Diehl), son aristocratique épouse Jenny (Vicky Krieps), Engels l'industriel (Stefan Konarske) et Mary Burns (Hannah Steele), l'ouvrière contestataire dont s'éprendra Engels, représentent les figures phares. Ces quatre excellents acteurs présentent des performances solides, surtout August Diehl dont l'intensité embrase le regard à chaque instant. À noter l'interprétation d'Olivier Gourmet, magistral dans le rôle du révolutionnaire Pierre Proudhon. Kolja Brandt cadre habilement

les visages au milieu de la poisse des brumes manufacturières engluées de poussière. Sa caméra capte tant la richesse des soies de la bourgeoisie que les couches de crasse prolétaire, trouvant le moyen d'avachir les unes tout en ennoblissant les autres.

Si on peut reprocher à Raoul Peck de magnifier des personnages sans doute moins nobles qu'il ne les décrit, reste qu'à l'heure du néo-libéralisme, les questions de la condition des travailleurs, de l'exploitation des enfants et des femmes et des profits des grandes corporations ne manquent pas de nous bouleverser, 169 ans après la parution du *Manifeste*. Portrait d'époque autant que d'une amitié, croisements de fer entre acteurs sociaux et pouvoirs établis, **Le jeune Karl Marx** est, à l'heure des Trump, Poutine et Goldman Sachs, remarquable d'actualité.

■ DER JUNGE KARL MARX | **Origine :** France / Allemagne / Belgique – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 52 — **Réal. :** Raoul Peck — **Scén. :** Pascal Bonitzer, Raoul Peck — **Images :** Kolja Brandt — **Mont. :** Frédérique Broos — **Mus. :** Alexei Aigui — **Son. :** Jörg Theil, Benoit Biral — **Dir. art. :** Benoît Barouh, Christophe Couzon, Merlin Ortner — **Cost. :** Paule Mangelot — **Int. :** August Diehl (Karl Marx), Stefan Konarske (Friedrich Engels), Vicky Krieps (Jenny Marx), Olivier Gourmet (Pierre Proudhon), Michael Brandner (Joseph Moll), Alexander Scheer (Wilhelm Weitling), Hannah Steele (Mary Burns), Niels Bruno Schmidt (Karl Grün) — **Prod. :** Nicolas Blanc, Rémi Grellety, Robert Guédiguian, Raoul Peck — **Dist. :** K Films Amérique



# Lucky

## Entre l'ombre et la lumière

Pour son premier long métrage à titre de réalisateur, l'acteur américain John Carroll Lynch s'offre le luxe de diriger dans le rôle principal Harry Dean Stanton, acteur surtout connu pour ses nombreux rôles de soutien. Du haut de sa carrière s'échelonnant sur plus d'une soixantaine d'années (plus de 250 films selon les dires du principal intéressé, allant de films d'auteur aux films commerciaux), Stanton fait dans **Lucky** l'une de ses toutes dernières apparitions au grand écran, lui qui nous a quittés le 15 septembre 2017 à l'âge vénérable de 91 ans.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Si **Lucky** se veut un au revoir sympathique et par moments touchant pour l'acteur dont on se souviendra surtout pour son interprétation du personnage de Travis Henderson dans le **Paris, Texas** de Wim Wenders en 1984, il faut admettre d'emblée que la réalisation de J.C. Lynch et le scénario qu'il met en scène ne sont pas tout à fait la hauteur de ses nobles ambitions.

À l'instar de nombreux rôles de Stanton au cinéma, le personnage qu'il campe dans **Lucky** se confond pratiquement avec l'acteur. Ce dernier a d'ailleurs souvent affirmé en entrevue ne pas jouer pour la caméra, et que quiconque pouvait être acteur. **Lucky** est ainsi une sorte de versant fictionnel du documentaire **Harry Dean Stanton: Partly Fiction** (Sophie Huber, 2013). Le titre de ce documentaire renvoie à la chanson *The Pilgrim, Chapter 33* (tirée de l'album de 1971 *The Silver Tongued Devil and I*), l'une des plus connues de l'acteur et auteur-compositeur-interprète Kris Kristofferson, ami personnel de Stanton. Dans cette chanson, Kristofferson parle d'un homme qui serait « un maître des contradictions, en partie fait de vérité et d'invention » [traduction libre]. Évidemment, cette description sied parfaitement à Stanton.

Habitué à l'univers d'un autre Lynch — celui-ci prénommé David —, Stanton retrouve son vieux complice dans **Lucky**

J. C. Lynch et Huber présentent l'acteur en vieux grincheux taciturne, en être éminemment solitaire et rebelle à sa façon. Par contre, le film d'Huber, peut-être à cause de la pudeur qu'impose la caméra documentaire par rapport à la fiction, renvoie pour sa part à la complexité de la dualité intrinsèque du cinéma entre le documentaire et la fiction, d'où l'intelligence du titre de l'œuvre et de la démarche de la cinéaste. Parlant de pudeur, la fiction de J. C. Lynch soulève la question de manière intéressante. Comment, par exemple, en tant que spectateurs, devons-nous réagir devant l'image d'un nonagénaire portant camisole et caleçons blancs qui fait ses étirements matinaux? Sommes-nous censés rire, être troublés ou éprouver de la pitié devant cet homme âgé qui peine à exister? Bien que son film présente à la fois des moments drôles et des moments touchants, J. C. Lynch n'offre pas de

PHOTO: Retrouver David Lynch



réponse à ce questionnement d'ordre éthique et moral. En ce sens, le film de Sophie Huber est plus réussi que la fiction de J. C. Lynch, tout en ayant — paradoxalement étant donné sa nature documentaire — moins la prétention d'être un portrait exact de l'acteur au crépuscule de sa vie. L'œuvre de Lynch souffre aussi de la présence de quelques scènes qui vont un peu nulle part et qui auraient mérité d'être mieux écrites, comme celle où Lucky fume un joint en compagnie d'une voisine.

À la fête d'enfants à laquelle une voisine mexicaine l'invite, le personnage de Stanton entonne une chanson, entouré de mariachis. Encore une fois ici, nous sommes près de la biographie de Stanton. En plus d'avoir réellement joué avec un groupe de mariachis, qui portait le nom de Harry Dean Stanton Band, on sait que l'acteur était reconnu pour ses interprétations musicales touchantes, aussi bien dans la réalité qu'au cinéma. Pensons ici notamment à son

interprétation de *Canción mixteca*, chanson qui accompagne la séquence inoubliable du film de famille de **Paris, Texas**, ou à une séquence chantée de **Cool Hand Luke** (Stuart Rosenberg, 1967). **Partly Fiction** montrait d'ailleurs souvent Stanton, filmé en gros plan et en noir et blanc, interpréter plusieurs chansons du répertoire folk-country américain. Ces prestations captées par Huber étaient bouleversantes d'humanité et de vérité.

Habitué à l'univers d'un autre Lynch — celui-ci prénommé David —, Stanton retrouve son vieux complice dans **Lucky**. Un des plus beaux cadeaux qu'a offert David Lynch à Stanton était sans doute le rôle du frère absent d'Alvin Straight dans **The Straight Story** (1999). Stanton ne se retrouve que dans la scène finale, mais il s'agit de l'une des plus belles de la filmographie du réalisateur de **Twin Peaks** (nous serions même tentés de dire : du cinéma américain tout court). Dans **Lucky**, David Lynch, à qui les rôles secondaires vont si bien et qui se fait trop rare devant la caméra, incarne Howard, l'un des amis de Lucky. D'un point de vue narratif, l'homme a peu d'envergure : il cherche sa tortue domestique qui s'est évadée. Le banal côtoie ici l'étonnant, le déroutant. Bref, le personnage qu'il incarne est tout à fait lynchéen !

**Lucky a le mérite de nous laisser sur une note positive : c'est sur un sourire de Stanton à la caméra (donc au spectateur) que se termine le long métrage.**

Malgré ses quelques manques de délicatesse et de pudeur, **Lucky** a le mérite de nous laisser sur une note positive : c'est sur un sourire de Stanton à la caméra (donc au spectateur) que se termine le long métrage. Difficile d'imaginer mieux en guise d'adieu pour quelqu'un de la trempe de Stanton. Comme quoi même si le vieillissement, la douleur et la mort sont inévitables, il faut quitter ce monde en étant heureux du parcours accompli. Si, selon la maxime de Stanton, tout le monde peut être ou devenir acteur, **Lucky** prouve malheureusement — et malgré les efforts déployés et la bonne volonté de ses créateurs — qu'on ne peut en dire autant pour le métier de scénariste ou de réalisateur. Reste que l'importance du film est indéniable, puisqu'il sera considéré comme le testament d'un acteur mythique, culte, habitué à jouer les seconds violons. Ne serait-ce que pour se plonger une dernière fois, idéalement sur grand écran, dans les traits riches du visage de Stanton et dans son regard, **Lucky** valait le détour. L'acteur et écrivain Sam Shepard, scénariste de **Paris, Texas** — incidemment décédé moins de deux mois avant Stanton —, affirmait d'ailleurs qu'il était l'un de ces acteurs dont le visage à lui seul était une histoire.

■ **Origine :** États-Unis – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 28 – **Réal. :** John Carroll Lynch – **Scén. :** Logan Sparks, Drago Sumonga – **Images :** Tim Suhrstedt – **Mont. :** Robert Gajic – **Mus. :** Elvis Kuehn – **Son :** Alex Altman, Michael Baird – **Dir. art. :** Almitra Corey – **Cost. :** Lisa Norcia – **Int. :** Harry Dean Stanton (Lucky), David Lynch (Howard), Ron Livingston (Bobby Lawrence), Tom Skerritt (Fred) – **Prod. :** Ira Steven Behr, Danielle Renfrew, Greg Gilreath, Adam Hendricks, Richard Kahan, John H. Lang, Logan Sparks, Drago Sumonja – **Dist. :** EyeSteelFilm.

# Ta peau si lisse

## Objets de curiosité

Denis Côté fixe une caméra curieuse sur l'univers étonnant des culturistes. Six hommes forts saisis dans leur quotidien et dans le détail de leur peau. Un film de peu de mots et de beaucoup de poses.

JULES COUTURIER



Les images parlent. Elles parlent, dans un premier temps, d'obsession; celle de ces hommes à la recherche continue du corps parfait...

Précurseur du «renouveau du cinéma québécois» tout en étant son mouton noir, Denis Côté est le cinéaste auteur par excellence au Québec. Si ses films, souvent trop radicaux dans leur démarche pour le grand public, sont à peine projetés en salles chez nous, ils connaissent presque toujours un grand succès dans les festivals internationaux où ils tournent quasiment toute l'année. On peut ainsi assumer que la très grande majorité des gens qui s'intéressent au cinéma de Denis Côté, pour ne pas dire la totalité, est constituée d'avidés cinéphiles. *Ta peau si lisse*, son plus récent opus, présente des hommes forts, amateurs de culturisme ou de lutte, vivant pour la plupart dans des maisons de banlieue aseptisées. Or, est-ce qu'un cinéophile, amateur de Denis Côté de surcroît, pourrait s'intéresser à ce type d'individus, à ce milieu tellement éloigné du sien, des salles obscures de cinéma? Côté, cinéaste hétéroclite et ancien critique de cinéma, fait le pari que oui.

Son film précédent, *Boris sans Béatrice*, fut probablement celui qui a reçu l'accueil critique le moins positif et qui a connu l'une de ses plus courtes routes de festivals. Tout comme avec *Curling* et *Vic+Flo ont vu un ours*, Côté, dans *Boris sans Béatrice*, s'était attaqué à la fiction, en poussant son ambition narrative peut-être un peu trop loin, désarçonnant plusieurs de ses adeptes, tout en les laissant sur leur faim. Après cela, Côté décide donc de retourner dans sa zone de confort avec *Ta peau si lisse*: 70 000 \$, trois personnes, une voiture et trois jours avec chacun de ces six hommes forts: tout ce dont il avait besoin. Et comme il l'a souvent dit en entrevue, faire du cinéma avec peu, c'est ce qu'il préfère. À l'instar de ses autres films réalisés de cette façon, *Bestiaire* ou *Que ta joie demeure*, *Ta peau si lisse* se trouve dans cette zone d'ombre entre le documentaire et la fiction, que certains appellent «documentaire hybride», et d'autres, film «d'art et d'essai». Denis Côté ne s'approprie ni l'un ni l'autre de ces qualificatifs. Il adore justement se trouver dans cette zone grise, cette zone aux mille questions sans réponses.

*Ta peau si lisse* ne renseigne pas sur le culturisme, sur l'entraînement, sur les diètes, etc. Il ne s'intéresse pas à ce que le sujet, l'homme fort, pense de sa discipline. Si des entrevues ont évidemment été faites hors caméra, elles n'apparaissent pas dans le film qui n'interagit jamais directement avec ses sujets ni ne présente d'explications. Comme à son habitude, Côté fait plutôt dans l'observation. Une observation très clinique, s'approchant près, très près, à l'aide de cadrages originaux et d'images extrêmement léchées, détaillant les moindres détails des corps et des épidermes. Sa caméra s'intéresse à la surface. La surface étant évidemment la peau, pas la psyché. D'où le titre. Mais dans un milieu comme le culturisme, où la recherche de perfection du corps et son exhibition pour la caméra ou le public constituent le but ultime, la surface n'est-elle pas le plus important? L'approche de Côté serait donc ainsi parfaitement à propos.

Même s'il s'agit d'une œuvre que l'on peut prendre à la légère, Denis Côté n'a pas réalisé pour autant un film simplet. Ses images, même sans l'ombre d'une explication, arrivent à nous plonger dans cet univers. L'immersion est étrange mais elle est totale. Les images parlent. Elles parlent, dans un premier temps, d'obsession; celle de ces hommes à la recherche continue du corps parfait, consacrant, comme en témoigne l'un de ses protagonistes, plus de temps à cette discipline qu'à l'éducation de leurs propres enfants; celle du cinéaste qui les filme avec fascination, toujours fixé sur eux, ignorant le reste, laissant dans le hors-champ tout ce qui les entoure, ne regardant qu'eux.

PHOTO: Une observation clinique



Quand un des hommes forts participe à un combat de lutte, on ne filme que lui, jamais l'adversaire ou la foule autour; quand un autre soupe avec sa famille, on n'identifie ou ne filme personne d'autre à table que lui, lui seulement.

Les images parlent également de solitude et d'isolement, effets secondaires d'une telle obsession. La moitié des sujets sont seuls la plupart du temps, les autres dans des relations qui semblent battre de l'aile en raison du stress lié à leur discipline. Le traitement sonore, qui privilégie le silence généralement à part pour quelques bribes de dialogues semées ici et là, contribue également à ce ressenti de solitude.

Enfin, les images font également rire avec le même type d'humour absurde, pince-sans-rire auquel le réalisateur nous a déjà habitués. À plusieurs reprises, les situations sont mises en scène avec une intention évidente de faire rire, notamment lors de cette scène où deux hommes s'observent et se comparent dans la salle d'exercice ou cette autre, au cours de laquelle un type tente une manœuvre ridicule pour accrocher son cellulaire à la porte de son garage pour prendre un *selfie*; ou encore celles où les protagonistes sont étendus à se faire bronzer ou encore enchaînant un à un la pose d'homme fort sur une planche de bois en plein milieu d'un grand espace vert. Voilà des plans d'une absurdité totale et d'un comique génial, présentés dans les dernières scènes du film, alors que les six hommes forts sont réunis dans un chalet à la campagne. L'humour de Côté se trouve là à son sommet.

Avec *Ta peau si lisse*, Denis Côté se tient sur une ligne bien mince. Même si ses images parlent et font rire, le cinéaste ne veut pas porter de jugement sur ces individus et ce milieu. La curiosité doit l'emporter sur le cynisme.

*Ta peau si lisse* évoque chez le spectateur un mélange de fascination et d'ennui. Côté ne filme pas l'aspect excitant du

culturisme, il préfère filmer ses sujets dormir ou déjeuner. Il ne cherche pas à rendre excitant ce qui ne l'est pas. Fidèle à son style, le film se fait très contemplatif. Côté nous force à observer ces vies dans leur monotonie. Il veut que l'on regarde ce que l'on n'aurait pas le réflexe de regarder, ce que l'on ne prend jamais d'ailleurs la peine de nous montrer. Si le cinéophile intello peut, malgré lui, ne serait-ce que pour la durée d'un film, arriver à développer une curiosité, mieux une fascination, pour un sujet tel le culturisme, qui ne l'intéresserait pas autrement, c'est que Côté, grâce à son langage filmique maîtrisé et à sa vision cinématographique hors-norme, a réussi sa mission. Et si cette démarche peut s'appliquer au culturisme, elle peut s'appliquer à tout. Pour Côté, voici à quoi sert le cinéma: développer sa curiosité.

*Vic+Flo ont vu un ours* et *Boris sans Béatrice* étaient des films très personnels, en partie autobiographiques. *Ta peau si lisse* ne parle pas de son créateur, si ce n'est pour démontrer son amour du langage cinématographique. Dans cette œuvre, on filme le culturisme, mais cette passion qui alimente Côté, que l'on ressent clairement dans chaque plan, pourrait servir à montrer n'importe quoi. Cette fascination pour le cinéma a engendré une fascination pour le culturisme, activité, à la base, à des années-lumière du mode de vie du réalisateur. De cette façon, *Ta peau si lisse* ne traite plus du culturisme, il devient une célébration du 7<sup>e</sup> art, de sa magie, de sa capacité à trouver la poésie et la passion dans toutes les sphères de la vie.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2017 – 1 h 33 – **Réal.:** Denis Côté – **Scén.:** Denis Côté – **Images:** François Messier-Rheault – **Mont.:** Nicolas Roy – **Son:** Fernand-Philippe Morin Vargas, Frédéric Cloutier, Clovis Gouaillier – **Int.:** Jean-François Bouchard, Cédric Doyon, Benoît Lapierre, Alexis Légaré, Maxim Lemire, Ronald Yang – **Prod.:** Jeanne-Marie Poulain, Denis Côté, Joëlle Bertossa, Dounia Sichov – **Dist.:** La Distributrice de films



# The Killing of a Sacred Deer

## Tragédie grecque, comédie glauque

Tournant pour la seconde fois en langue anglaise, le réalisateur Yorgos Lanthimos (**Canine**, **The Lobster**) récidive avec un thriller clinique, au confluent de la comédie macabre, du fantastique et de la tragédie grecque, forçant le malaise à un degré extrême à la façon d'un Haneke. Prix du scénario à Cannes en 2017 (ex-aequo avec **You Were Never Really Here** de Lynne Ramsay), **The Killing of a Sacred Deer** donne encore l'occasion à Colin Farrell de se distinguer dans un rôle hors série, mais c'est le jeune comédien irlandais Barry Keoghan qui lui vole la vedette.

JEAN BEAULIEU

Depuis **Canine**, son premier long métrage ayant profité d'une large distribution à l'international et primé à Cannes (Un certain regard) en 2009, le réalisateur grec Yorgos Lanthimos suit un parcours dans lequel il aime saper le confort du spectateur à travers une intrigue hors normes basée sur la métaphore, se livrant à une critique acerbe de divers travers de la civilisation occidentale. Dans le film précité, un père surprotecteur force les membres de sa famille à vivre en autarcie, leur refusant virtuellement l'accès à toute communication extérieure, tout en détournant le sens des mots les plus courants — une fable sinistre, à l'humour noir, dénonçant le pouvoir despotique dans un pays qui fut le berceau de la démocratie.

Il tourne ensuite **Alps** (2011), dans lequel des membres d'une société secrète offrent leurs services auprès de personnes affectées par la mort d'un proche afin de jouer temporairement

le rôle du défunt et leur permettre de mieux vivre leur deuil — regard incisif sur la cupidité pouvant entourer le commerce de la mort ainsi que sur la quête identitaire et la trahison.

Enfin, dans **The Lobster** (2015), Lanthimos propose un récit dystopique dans lequel les amoureux éconduits doivent se rendre dans un hôtel où ils ont 45 jours pour se trouver un nouveau partenaire de vie, à défaut de quoi ils sont transmués en un animal de leur choix — satire féroce (mais affaiblie par une seconde partie beaucoup moins mordante qui se perd en circonvolutions répétitives) sur la misère affective de la société de consommation et les moyens radicaux opérés pour la contrer.

Cette année, avec **The Killing of a Sacred Deer**, le cinéaste dénonce l'impunité dont jouissent certains individus bien nantis et haut classés dans l'échelle sociale par rapport aux « démunis », aux gens sans défense, à travers le cas d'un chirurgien

PHOTO : L'étrangeté des situations



cardiaque, Steven (campé brillamment par Colin Farrell, au ton singulièrement monocorde), bon père de famille, qui tente de masquer ou de faire oublier par divers moyens détournés (pécuniaires, entre autres) une faute déontologique grave. Ayant recours, dans les dialogues, à un humour séché à froid quasi surréaliste, Lanthimos pousse l'audace d'insérer une touche de fantastique par le truchement du personnage de Martin, adolescent affligé par le décès de son père dont il tient Steven responsable et qui, tel un oracle, jette un sort aussi maléfique qu'inexplicable aux membres de la famille du professionnel.

Au contraire de son film précédent, celui-ci gagne en intensité et en tension à mesure que l'intrigue progresse. Grâce à un scénario bien ficelé, les scènes se succèdent, révélant patiemment les clés du récit. Et c'est lorsque l'espèce de malédiction proférée par le jeune homme à l'endroit des enfants du couple de médecins (l'épouse, jouée par Nicole Kidman, est ophtalmologue) que le film se trouve propulsé sur les rails de la tragédie, alors que tout ce qui précédait semblait tenir de la satire, de l'observation de mœurs ou du théâtre de l'absurde.

Dans cette variation quelque peu horrifique du *Teorema* de Pasolini, mâtinée de l'atmosphère sclérosée du *Funny Games* de Haneke, il convient de noter ici la prestation troublante et perturbante du jeune acteur émergent Barry Keoghan (vu dans *Dunkirk*) qui crève l'écran dans le rôle de Martin et offre un duel épique à Farrell sur deux registres de jeu différents (passant presque sans transition du comique au dramatique, parfois à l'intérieur d'une même scène). Avec son faciès assez particulier, rappelant à la fois un lutin malicieux et un délinquant un peu retardé, Keoghan personnifie l'intrus qui, de façon progressive et subtile, vient déboussole le quotidien d'une famille peut-être pas aussi unie qu'on le croit (comme dans *Canine*) en lançant

son terrible ultimatum au père. Les manœuvres insidieuses de son personnage amèneront chaque membre de cette famille à se révéler à soi-même.

La force de *The Killing of a Sacred Deer* réside dans le fait que l'étrangeté des situations n'a d'égale que l'étrangeté du traitement. Cette dernière se trouve exacerbée par des dialogues faussement sérieux ou carrément décalés (les échanges sur la montre, entre autres), par une trame sonore éclectique et dissonante — parfois ampoulée, parfois inquiétante (György Ligeti) et allant jusqu'au *punk rock* — qui impose une certaine distanciation avec le sujet et par des mouvements de caméra fluides ou des cadrages insolites (p. ex. des plans d'ensemble lors d'une discussion intime, les nombreuses plongées vertigineuses) contribuant à désarçonner le spectateur, qui ne sait absolument pas en quoi consistera la prochaine scène.

Le film repose aussi sur la dualité culpabilité/vengeance, où la loi du talion semble occuper une place de choix. Devant l'inefficacité de ses tentatives d'acheter sa rédemption auprès de

Martin, Steven doit transformer sa nature profonde et accepter de secouer ses convictions: lui, le scientifique rationnel agissant presque comme un robot, se voit confronté à une épreuve qui défie la morale et l'entendement. Quant à Martin, d'une stoïcité absolument imperturbable, il se montre prêt à tout, même au prix du supplice physique le plus dur, pour obtenir réparation et justice. Une bataille immorale s'engage alors.

Le récit évolue aussi visuellement selon un mouvement descendant, où l'on passe de la lumière dans la première partie — les lieux sont baignés d'une lumière vive, aseptisée (l'hôpital) ou réconfortante, sinon « normale » (la maison familiale dans une banlieue pavillonnaire cossue de l'Amérique blanche) — à la pénombre du dernier acte, où la tension dramatique croît au fil de scènes lugubres, principalement tournées dans un sous-sol mal éclairé.

Outre l'allusion à la tragédie d'Euripide (*Iphigénie à Aulis*), le titre original comporte évidemment un double sens en raison de l'homonymie entre les mots « deer » (le cerf) et « dear » (l'être cher). Sous ses airs de déjà vu, *The Killing of a Sacred Deer* est un thriller stylisé, caractérisé (comme dans les autres films du réalisateur) par un manque flagrant d'empathie envers les personnages, et qui oscille entre naturel et surnaturel sans autre forme d'explication. À prendre ou à laisser.

■ LA MISE À MORT DU CERF SACRÉ | Origine: Grande-Bretagne / Irlande – Année: 2017 – Durée: 2 h 01 – Réal.: Yorgos Lanthimos – Scén.: Yorgos Lanthimos, Efthimis Filippou – Images: Thimios Bakatatis – Mont.: Yorgos Mavropsaridis – Son: Johnnie Burn – Dir. art.: Jade Healy, Daniel Baker – Cost.: Nancy Steiner – Int.: Colin Farrell (Steven Murphy), Nicole Kidman (Anna Murphy), Barry Keoghan (Martin), Raffey Cassidy (Kim Murphy), Sunny Suljic (Bob Murphy), Alicia Silverstone (mère de Martin), Bill Camp (Matthew) – Prod.: Ed Guiney, Yorgos Lanthimos, Andrew Lowe – Dist.: Entract Films.

# Visages villages

## Rencontres, regards

À 89 ans, la doyenne de la Nouvelle Vague, Agnès Varda, signe avec le photographe JR, de 50 ans son cadet, un opus tout aussi unique que leur collaboration et carrière respective. Il en découle un documentaire introspectif et humain, un road movie conjuguant photographie, cinéma et performance, afin de mettre en scène des visages ayant façonné les villages de France.

JULIE VAILLANCOURT

En 2015, lorsque JR va à la rencontre de Varda, à Paris, photographiant au passage sa façade légendaire, rue Daguerre, les prémices de **Visages villages** se dessinent. Là, se rencontrent deux visages, deux artistes. Un duo improbable qui possède néanmoins une vision de l'image qui ne demande qu'à être conjuguée. Afin de poser les assises de cette vision commune, le documentaire présente des bribes de leur travail, à travers un dialogue introspectif entre les deux artistes, une réflexion sur la mémoire : elle, une des rares figures féminines de la Nouvelle Vague, avec un clin d'œil à **Cléo de 5 à 7** (1962), sans oublier **Mur Murs** (1981), un documentaire sur les murailles de Los Angeles, rejoignant le parcours artistique de JR, réalisateur (**Women are Heroes**, 2010) et photographe exposant librement ses collages photographiques à travers le monde. Cet amour de l'image libre, comme le côté artiste-activiste que possède JR, rejoint nécessairement la cinéaste de la Nouvelle Vague, mouvement se voulant le produit immédiat d'une époque, fruit de la rencontre de plusieurs cinéastes. C'est d'ailleurs ce que propose **Visages villages** : le produit immédiat

d'une époque donnée, émanant de la rencontre de deux artistes et de leurs héros du quotidien.

À la manière du projectionniste de cinéma ambulant, Varda et JR embarquent dans leur camion, faisant office de Photomaton géant, sillonnant les routes de France afin de diffuser les images : le contraste des lieux comme le côté ludique et instantané du procédé, amènent originalité et authenticité à l'aventure. Sortir des villes pour investir la campagne française évoque le pittoresque, mais propose aussi une dichotomie visuelle des plus intéressantes. Si l'art se concentre dans les musées et que l'art urbain se multiplie dans les métropoles, **Visages villages** propose d'amener l'art au citoyen rural (devenant le sujet) et à la nature/milieu rural (servant de toile). Ainsi, à Bruay-la-Buissière dans le Pas-de-Calais, Jeannine Carpentier, seule survivante du coron, témoigne de son histoire alors que son portrait en format géant tapisse la façade de sa maison : la mise en abîme est surprenante et la réaction de Jeannine, émouvante. L'histoire des miniers du Nord s'affiche ainsi dans les rues par le biais de visages, témoins



PHOTO : Une vision de l'image qui ne demande qu'à être conjuguée

de la mémoire. Dans le Vaucluse, une jeune serveuse éprouve un certain malaise à regarder son portrait plus grand que nature dans les rues de Bonnieux, alors que ses enfants publient l'image sur Instagram. Autant d'occasions de questionner notre rapport à l'image et comment elle s'inscrit dans notre quotidien.

Si nombre de scènes de **Visages villages** offrent de petits bijoux de mise en scène, celle tournée au port du Havre en Seine-Maritime est sans équivoque, renversante. Varda met de l'avant son propos féministe et désire que trois femmes de dockers deviennent « trois grandes statues, trois totems qui rentrent dans ce monde d'hommes et qui s'installent ». C'est littéralement ce que cette performance (et installation) proposera : alors que les collages photographiques des trois femmes sont apposés sur des étages de containers, Varda et JR orchestrent la scène, et les grues s'exécutent au son de la musique classique. Suite à la symphonie de l'installation, la seconde partie de la performance débute : les trois femmes se retrouvent à l'intérieur des containers, littéralement au cœur d'elles-mêmes, dans une mise en scène des plus symétriques, alors que leurs voix hors champ dévoilent leurs impressions (pour la plupart antinomiques) d'être honorées dans ce monde d'hommes. Cette performance à grande échelle, devenant métaphore sociale de la puissance du patriarcat, dévoile de façon introspective la vision féministe de Varda et JR, en donnant une voix (et une tribune) aux femmes. L'orchestration de cette mise en scène qui constitue une prise de parole en soi, n'est pas vaine : elle souligne, pour les cinéastes, le pouvoir social de l'image, la femme-objet et comment la femme est (se) construite par l'image. Une scène clé du film au propos nécessairement politique pour celle qui fut une des rares femmes de la Nouvelle Vague et pour celui qui réalisa **Women are Heroes**. Inéluctablement, les deux artistes se rejoignent.



Si **Visages villages** offre une prise de parole, un voyage à travers la France (Paris, le Nord, côte Normande, Pirou, etc.), c'est aussi un voyage de la mémoire, ayant comme principal témoin, l'image. Ainsi, une photographie en noir et blanc de Guy Bourdin (prise par Agnès Varda en 1954) se retrouve collée sur un blockhaus tombé de la falaise de Sainte-Marguerite-sur-Mer. Le lendemain, l'image effacée par la marée, comme cette sublime scène où Varda et JR se retrouvent en pleine tempête de sable, évoque la force de la nature et le côté éphémère de l'art. Le tournage même de cette scène, comme la disparition subséquente de l'image de Guy Bourdin, révèle une mise en abîme fort intéressante, doublée d'une réflexion sur le caractère intemporel de l'image, sa construction et sa perception, notions au cœur de l'art cinématographique. La construction de l'image, dans **Visages villages**, constitue d'ailleurs le propre du film : l'idée du regard, comme sa perception, est habilement (et ludiquement) amenée par la maladie de l'œil dont souffre la réalisatrice. Elle évoque la célèbre scène de **Un chien andalou** (Luis Buñuel, 1929), et présente au spectateur « sa » façon de voir les choses, notamment par la scène d'optométrie dans les marches (qui devient une performance en soi), ou encore par la séance photo de JR, intéressante mise en abyme. Ainsi, cinéma, performance et photographie conjuguent leur vision au sujet de l'œil, du regard. Cette habileté que possèdent les réalisateurs à tisser des liens entre les médias, les gens, les regards, les villages, les époques et la mémoire, fait de **Visages villages** un film courtpointe tissée serrée. Alors qu'on aurait pu assister à un propos alambiqué fait de scènes décousues, le film propose un collage cinématographique, faisant office de tout, tant dans le fond que dans la forme. Aux niveaux thématique et esthétique, la signature de Varda rappelle certains de ses films précédents, notamment le documentaire **Les glaneurs et la glaneuse** (2000), avec ses plans de mains de la cinéaste « glaneuse », démarche ici substituée par le regard, les yeux de la cinéaste, ou encore **Sans toit ni loi** (1985), où l'essentiel prime sur le fard superficiel, tel l'artiste Pony-Soleil-Air-Sauvage-Nature rencontré à Reillanne.

D'ailleurs, Varda n'hésite pas à « provoquer » une rencontre avec le passé, en la personne de Jean-Luc Godard. Et les lunettes noires que porte inlassablement JR, qui lui valent des remontrances sempiternelles de Varda, ne sont pas sans évoquer l'enfant terrible de la Nouvelle Vague. Des moments ludiques aux plus touchants, c'est au rythme d'une trame sonore sombre signée Matthieu Chedid, alias M, que **Visages villages** documente le pouvoir de l'art. Il est ici créé de rencontres avec les gens et de la puissance de l'imagination. De ce fait, l'espace public se transforme et la réflexion sociale se poursuit. 📍

■ **FACES PLACES** | **Origine** : France – **Année** : 2017 – **Durée** : 1 h 29 – **Réal.** : Agnès Varda et JR – **Scén.** : Agnès Varda et JR – **Images** : Claire Duguet, Nicolas Guicheteau, Valentin Vignet, Romain Le Bonniec, Raphael Minnesota, Roberto De Angelis – **Mont.** : Agnès Varda et Maxime Pozzi Garcia – **Mus.** : Matthieu Chedid – **Son** : David Chaulier, Alan Savary, Pierre-Henri Thiebaut, Morgane Lanniel – **Avec** : Agnès Varda, JR, Jeannine Carpentier, Nathalie Maurouard, Sophie Riou et Morgane Riou, Nathalie Schleeauf, Patricia Mercier, Amaury Bossy, Clemens van Dungern, Vincent Gils, Yves Boulen, Claude Ferchal, Marie Douvet, Jean-Paul Beaujon – **Prod.** : Rosalie Varda, Émile Abinal – **Dist.** : MK2 | Mile End.

# Regards autochtones II

## Représentations autochtones dans le cinéma québécois de fiction

### Les temps ont bel et bien changé

Après avoir décrit les enjeux de la représentation autochtone dans notre premier dossier (Séquences # 310), ce second chapitre se penche sur l'évolution de l'image de l'Amérindien véhiculée dans le cinéma québécois. Si la représentation des Premières Nations a été largement étudiée dans le documentaire, nous nous concentrerons ici sur les œuvres de fiction qui mettent en scène des Autochtones comme protagonistes.

JULIE DEMERS ET CHARLES-HENRI RAMOND



#### ANNÉES 65-74 : LA PRÉHISTOIRE

Milieu des années 60. Carle, Groulx, Jutra, Lefebvre, et tant d'autres auteurs se lancent à corps perdu dans l'aventure du tout jeune cinéma québécois. Avec leur volonté d'aborder le média sans contrainte, ils fichent en l'air les traditions d'une cinématographie qui s'était jusque-là contentée de montrer de belles histoires de notre terroir. Vouées à satisfaire l'appétit du public pour des images venues d'ici, ces productions concurrencent — souvent avec succès — celles produites essentiellement au sud de la frontière. C'est à cette époque que Fernand Dansereau crée **Le festin des morts**, la toute première représentation fictionnelle de l'Autochtone dans le cinéma québécois. L'Amérindien y arbore les atours d'un sauvage enragé. Il vit reclus dans un village traditionnel huron et dans des conditions qui paraissent précaires. Il doit bien entendu être évangélisé, converti, modernisé. Cette prémisse sera reprise presque intégralement dans le drame canado-français **Black Robe** de Bruce Beresford (1991).

**A**u contraire de ce qui s'est passé aux États-Unis, au Québec, très peu de cinéastes ont osé inclure les Premières Nations dans leurs récits. La fierté américaine de la conquête de l'ouest, et avec elle une monstration abondante des diverses facettes de l'éradication des Autochtones, n'aura donc pas traversé la frontière. Quatre périodes distinctes, séparées par des laps de temps importants, marquent cependant l'histoire du cinéma autochtone au Québec. Les premières représentations sont en grande partie façonnées par les mythes hollywoodiens et leur cortège de lieux communs — plumes, tipis et haches de guerre. Bien qu'elle soit disparate et limitée à quelques titres, cette filmographie change radicalement à partir des années 90, suite à la crise d'Oka. Vingt ans plus tard, même si les Amérindiens sont encore majoritairement mis en scène par des Blancs, ils commencent à se réappropriier leur imaginaire. Avec leurs caméras et leurs scénarios, ils tentent de briser les stéréotypes, et de plus en plus de jeunes créateurs autochtones semblent sur le point d'émerger.

Pour plusieurs auteurs de cette période, l'Autochtone du Québec est l'objet d'une gentille moquerie, comme le montrent de courts passages de **C'est pas la faute à Jacques Cartier**<sup>1</sup> ou **Tiens-toi bien après les oreilles à papa**<sup>2</sup>. Quand il n'est pas ridiculisé, l'Amérindien est objectivé. Ainsi, dans **Les maudits sauvages**, la femme autochtone est engagée comme danseuse *topless*.

**Red** propose le premier trait d'union entre le « eux » et le « nous ». Gilles Carle y met en scène un Métis citoyen accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Son personnage est obligé de fuir et trouve refuge « dans l'autre moitié de lui-même, la moitié indienne »<sup>3</sup>. Carle, dont la grand-mère était Amérindienne, et qui a vécu une partie de son enfance à côté d'une réserve, s'interroge sur la place d'un Métis qui se sent étranger partout où il se trouve. Il ne peut s'intégrer ni dans sa réserve ni dans la société blanche. En dépeignant le Québécois comme fondamentalement métissé, Carle brise pour la première fois les barrières entre autochtone et non-autochtone.

PHOTO : Alain Cuny incarne Jean de Brébeuf dans **Le festin des morts** de Fernand Dansereau



### ANNÉES 75-85 : LES PREMIERS PAS VERS L'AUTRE

L'image dominante de l'Amérindien dans le cinéma québécois de cette période demeure tout de même un calque de l'imaginaire du Far West américain, riche d'une iconographie véhiculée à foison. Par son style et son statut de véritable — et de seul — western québécois, *Alien Thunder* illustre le plus fidèlement cette filiation, bien qu'il tente de se détourner des codes du genre. Quatre ans après le choc causé par *Little Big Man* d'Arthur Penn, Fournier propose le portrait d'un Autochtone en totale communion avec la nature, qui vit paisiblement sur les terres de ses ancêtres. Il se retrouve soudainement plongé dans l'illégalité, pour avoir abattu une vache qui ne lui appartenait pas afin de nourrir sa famille. Fournier représente alors frontalement le sort dramatique des Autochtones qui doivent faire face aux autorités canadiennes, et tout particulièrement, à la Gendarmerie royale et aux agents indiens.

Suite à cette tentative de réhabilitation — qui fut un échec commercial cuisant malgré un budget colossal —, il faudra attendre plus de 10 ans pour qu'un cinéaste québécois, Claude Gagnon, replace les Autochtones au cœur d'un long métrage de fiction. Atypique, son *Visage pâle* propose une rencontre non pas basée sur la confrontation, mais sur l'aide et le soutien. Il y est question d'un ex-joueur de hockey en vacances qui se voit dans l'obligation de se réfugier dans une réserve pour échapper à un

groupe de jeunes Blancs belliqueux. Houleuse au début, cette immersion en terre autochtone l'aidera néanmoins à trouver une certaine forme de sagesse, en plus de lui apporter l'amour d'une femme amérindienne.

La démarche de Gagnon pour montrer l'Autochtone sous un jour positif fait écho à celle de Fournier. Les premiers pas sont faits. Malgré tout, l'Amérindien est encore à l'écart de la société, sans contact régulier avec l'extérieur, protégé par le cocon dense et rassurant de la nature. Dans les films de cette période, on le retrouve au sein de tribus clairsemées, composées de quelques combattants et surtout, on ignore tout de son quotidien et de ses habitudes de vie. Les productions de la décennie suivante tenteront de le représenter avec un œil documentaire plus averti et essayeront d'élargir les liens et les interactions qui l'unissent à la population blanche.

### ANNÉES 86-96 : EN PASSANT PAR OKA

Les événements de la crise d'Oka marquent un tournant radical dans la représentation des Premières Nations. Le lien entre l'Amérindien et son territoire n'est plus uniquement spirituel. Il est aussi une ressource vitale dont dépend sa survie. Et même si l'Amérindien porte toujours ses parures de valeureux guerrier, il ne fait plus cavalier seul face aux injustices territoriales que lui font subir les Blancs. Les quatre longs métrages de cette période proposent un

nouveau type de protagoniste: le médiateur non autochtone. Un avocat, un scientifique, un fils de bonne famille et un journaliste servent de relais entre les autorités locales ou provinciales et la cause autochtone. Ils ont un savoir et une connaissance des us et coutumes du colonisateur blanc qu'ils mettent à profit de l'Amérindien. Pour la première fois dans le cinéma québécois, un véritable dialogue entre le Blanc et l'Autochtone semble possible. Un changement de mentalité semble s'être opéré. Certes, il n'est encore question que d'un timide rapprochement, mais les voix commencent à s'élever pour exprimer les lourds dommages causés aux Premières Nations par l'homme blanc. La plus vibrante d'entre elles étant celle d'Arthur Lamothe qui fait de son chercheur montréalais incarné par le Français Jacques Perrin le fervent défenseur de deux jeunes Innus injustement accusés de meurtre.

Déterminé à combattre, l'Amérindien reste libre, mais son combat s'est transformé en une sorte de lutte illusoire. Pour la première fois, les cinéastes — Richard Bugajski, Gabriel Pelletier, Arthur Lamothe et Robert Morin — illustrent différents aspects d'une spoliation en règle du territoire autochtone contre laquelle les recours, même légaux, paraissent inefficaces. Les drames se jouent sur un plan économique et environnemental. La destruction massive des forêts ancestrales (*L'automne sauvage* et *Clearcut*), l'exploration minière (*Windigo*) ou la diminution des ressources vitales en nourriture (le saumon de rivière dans *Le silence des fusils*) représentent les changements apportés par le colonisateur sur le milieu naturel de l'Autochtone. En corollaire,

ces films durcissent le rapport de force entre les protagonistes. De complexe, la cohabitation entre l'Autochtone et le Blanc tourne à l'affrontement armé. Le slogan « Colère rouge, cauchemar blanc » utilisé dans la version française de *Clearcut* (intitulée *Terre rouge*) peut ressembler à un raccourci accrocheur, mais qui résume assez justement la situation.

D'un point de vue personnel et collectif, l'Amérindien est ostracisé des villes. On lui refuse l'entrée dans les bars. Il campe dans des tentes ou vit à l'écart de la population blanche — dans des réserves. Il est solitaire. Sa famille est peu présente à l'écran et son couple, absent de toute narration.

Sur un ton plus poétique, plus mystérieux, on verra grâce à *Windigo* de Robert Morin que les contes et légendes amérindiennes peuvent devenir l'élément central d'un récit. On pourrait déplorer que Morin n'utilise que des comédiens blancs pour raconter cette histoire. Encore une fois, l'histoire des Amérindiens est racontée par la bouche des Blancs. En dépit de la main tendue vers l'autre, ce film comme les autres de cette époque, ne sont-ils pas eux aussi une représentation de l'aliénation des Premières Nations, dont la défense nécessite d'être prise en charge par un tiers? La donne changera dans la troisième partie de notre survol historique.

### DEPUIS 2010: NOUVELLE DONNE ?

Il aura fallu attendre 15 ans avant de voir les choses évoluer. Durant ce laps de temps, que l'on pourrait qualifier d'abyssal



Rykko Bellemare (g.) dans *Avant les rues* de Chloé Leriche



à l'échelle de l'histoire du cinéma, de profonds changements sociétaux se sont opérés au Canada et au Québec. Longtemps oblitérés des paysages cinématographiques, les Amérindiens ont dû attendre les années 2000 avant qu'une forme de prise de conscience s'enracine en leur faveur. La société reconnaît enfin l'apport essentiel des Premières Nations à la diversité culturelle québécoise. Sous l'effet de la mondialisation de l'information, le public a progressivement fait évoluer ses sensibilités et est plus ouvert aux autres cultures. D'un point de vue narratif, cela se traduit par une demande forte pour des récits teintés d'authenticité et de réalisme, loin des représentations caricaturales du passé. Au tournant des années 2000, l'époque où des comédiens blancs incarnaient les sauvages Peaux-Rouges semble chose oubliée.

Outre ces critères humains, les nouvelles structures de production et de diffusion participent à ce changement de paradigme. Tout d'abord, une certaine démocratisation des outils audiovisuels, les programmes gouvernementaux de soutien aux jeunes créateurs et la naissance du Festival Présence Autochtone ont permis la prise de parole des Premiers Peuples. Il faudra attendre encore quelque temps pour analyser plus en profondeur l'impact de l'immense travail du Wapikoni, incubateur unique en son genre, mais on peut d'ores et déjà affirmer que les efforts déployés auprès des communautés pour leur donner l'occasion

de partager leurs univers ne sont pas étrangers à l'émergence de nombreuses vocations. Et avec elles, on peut célébrer la réappropriation d'un imaginaire élaboré par des créateurs issus des Premières Nations.

Ce que l'on constate depuis *Mesnak* d'Yves Sioui-Durand, premier long métrage fictionnel à avoir été tourné par un Autochtone, ce sont les multiples visages de la jeunesse des Premières Nations. S'il est vrai que la population autochtone est moins âgée que pour la moyenne nationale, l'adolescent s'est imposé au centre des scénarios de fiction. Est-ce donc une volonté de plaire aux jeunes? Une nécessité de proposer des modèles positifs et inspirants issus des réserves? Les deux sans doute. Quoi qu'il en soit, les huit films distribués depuis 2010 présentent des personnages en pleine adolescence ou tout juste entrés dans l'âge adulte.

Les Autochtones de cette période font preuve de ruse, voire de roublardise, à l'instar du complot dans *Rhymes for Young Ghouls*. Ils ont la tête sur les épaules, économisent sou après sou et multiplient les boulots pour améliorer leur condition. Sur un plan plus intimiste, ils sont aussi capables de sang-froid et mènent une difficile négociation sans céder à la panique (*Le Dep*). L'arrivée de cette nouvelle génération s'est aussi accompagnée d'une représentation accrue de la femme. Longtemps oubliées ou reléguées aux rôles secondaires, les héroïnes sont des femmes battantes, libres et attachées aux valeurs ancestrales (*3 histoires d'Indiens*).

L'apport à la spiritualité demeure très présent, même si l'on sent une diminution de son importance. On n'en parle que très peu dans *The Saver* (qui fait de l'argent la clé du succès), on renie même «les ostie de tentes» de sudation dans *Le Dep*. Mais comme le montre si bien *Avant les rues* de Chloé Leriche, lorsqu'elles sont respectées, ces coutumes peuvent apporter la rédemption et servir de reconnexion avec une éthique et des valeurs salvatrices. De ce point de vue, et malgré son meurtre initial, ce film est sans doute le plus inspirant pour la jeunesse.

Ce portrait en mutation change également en ce qui concerne le mode de vie traditionnel des Amérindiens. Certes, la réclusion dans des bois denses ou l'immersion dans une nature riche et mystérieuse est encore de mise, mais plusieurs récits s'ouvrent sur un habitant urbain inédit. C'est le cas dans *Standstill* de Majdi El Omari et *The Saver* de Wiebke von Carolsfeld, qui se passent dans une métropole. D'ailleurs, les protagonistes de ces films ont une fonction sociale peu commune. Le personnage d'El Omari est photographe de reportage, tandis que pour von Carolsfeld, la jeune Pocahontas moderne est cuisinière dans un restaurant de quartier.

L'empreinte du documentaire sur la fiction était déjà présente dans les années 90, avec une forte insistance sur les conditions économiques des réserves. Dans les années 2000, si les protagonistes rajeunissent et évoluent dans des univers moins homogènes, moins fermés sur eux-mêmes, de lourds drames personnels marquent encore leur intimité. Les cinéastes autochtones n'oublient pas d'en faire référence dans leurs récits, même s'ils n'en font pas le sujet central. Pour Jeff Barnaby, l'alcoolisme d'une mère cause la mort d'un jeune enfant; pour



Chloé Leriche, la violence paternelle peut jaillir à tout moment; tandis que pour El-Omari, l'adolescent — qui n'a plus de contact avec son père — est arrêté pour vol à la tire. L'usage de drogues est aussi largement illustré dans une part importante de ces films.

### POUR LA SUITE DU MONDE...

Il n'y a évidemment pas de conclusion à ce chapitre, mais bien une ouverture vers de nouveaux horizons. Plusieurs autres productions verront le jour dans les mois à venir. **Hochelaga, terre des âmes**, se targue d'avoir employé des Amérindiens pour la totalité des rôles autochtones. **Kuessipan** de Myriam Verreault, adapté d'un livre de Naomi Fontaine, nous fera découvrir le quotidien d'une communauté innue. À ces exemples s'ajoutent plusieurs projets actuellement en développement. Entre autres, le premier long métrage de Caroline Monnet relatera l'histoire d'une femme qui trafique de l'alcool dans une réserve, et le second de Sonia Bonspille-Boileau nous parlera « d'une mère et de sa fille qui s'appuient, se consolent et s'unissent dans des circonstances douloureuses ».

Loin d'avoir épuisé tous les sujets et toutes les histoires, la filmographie autochtone de fiction est à un tournant. Les films à venir ouvriront d'autres portes, donneront à l'imaginaire amérindien de nouvelles couleurs. Illustration des conditions de vie dans les réserves, dénonciation des ineffaçables injustices du passé, représentation contemporaine d'univers légendaires, mise en scène de récits positifs de l'Autochtone moderne; assurément, les thématiques à explorer ne manquent pas. 📍

### NOTES

<sup>1</sup>Réalisé en 1967 par Georges Dufaux et Clément Perron assistés de Jacques Godbout. Un annonceur dépeint les Indiens comme « une race d'hommes fiers et orgueilleux promis à un bel avenir ». Une femme amérindienne lit les nouvelles du téléjournal de Télé-Kanada. On y annonce que toutes les fonctions importantes du pays sont occupées par des Amérindiens, puisque les Blancs sont la minorité. Ironiquement, tous les rôles de cette courte scène sont tenus par des Blancs.

<sup>2</sup>Réalisé en 1971 par Jean Bissonnette. Au tout début du film, un annonceur présente les attraits canadiens dans une vidéo touristique. L'Amérindien y est « charmant et pittoresque ». Il arbore une belle coiffe de plumes, bien entendu.

<sup>3</sup>Citation extraite d'une entrevue accordée à Luc Perreault dans *La Presse* du 28 mars 1970, p.39.

### FILMOGRAPHIE

1. **Le festin des morts**, 1965, Fernand Dansereau (disponible en VOD sur le site de l'ONF)
2. **Red**, 1970, Gilles Carle (disponible en VOD)
3. **Les maudits sauvages**, 1971, Jean Pierre Lefebvre (disponible en VOD)
4. **Alien Thunder**, 1974, Claude Fournier (disponible en VOD)
5. **Visage pâle**, 1985, Claude Gagnon (disponible en VOD)
6. **Cleartcut (Terre rouge)**, 1988, Richard Bugajski (Canada)
7. **Black Robe (Robe noire)**, 1991, Bruce Beresford (Canada-Australie-États-Unis)
8. **L'automne sauvage**, 1992, Gabriel Pelletier
9. **Windigo**, 1994, Robert Morin (disponible en VOD)
10. **Le silence des fusils**, 1996, Arthur Lamothe (Canada-France) (disponible en VOD)
11. **Mesnak**, 2012, Yves Sioui-Durand (édité en DVD)
12. **3 histoires d'Indiens**, 2014, Robert Morin (édité en DVD)
13. **Maina**, 2014, Michel Poulette (édité en DVD)
14. **Rhymes for Young Ghouls**, 2014, Jeff Barnaby (édité en DVD)
15. **Standstill**, 2015, Majdi El Omari (disponible en VOD)
16. **Le dep**, 2015, Sonia Bonspille Boileau (édité en DVD)
17. **The Saver**, 2016, Wiebke von Carolsfeld (édité en DVD)
18. **Avant les rues**, 2016, Chloé Leriche (édité en DVD)



LE FEU BRÛLE TOUT,  
MÊME LES MENSONGES...

EN SALLE LE 3 NOVEMBRE

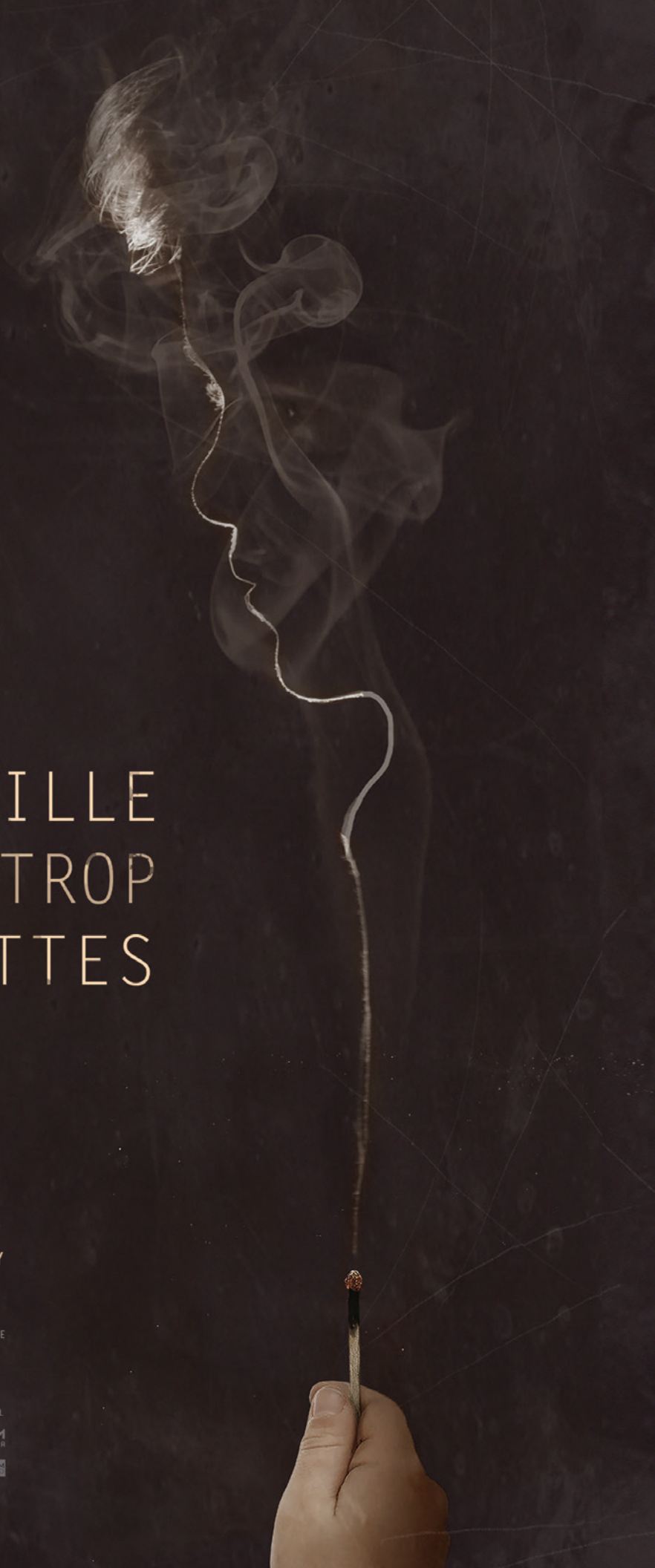
# LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES

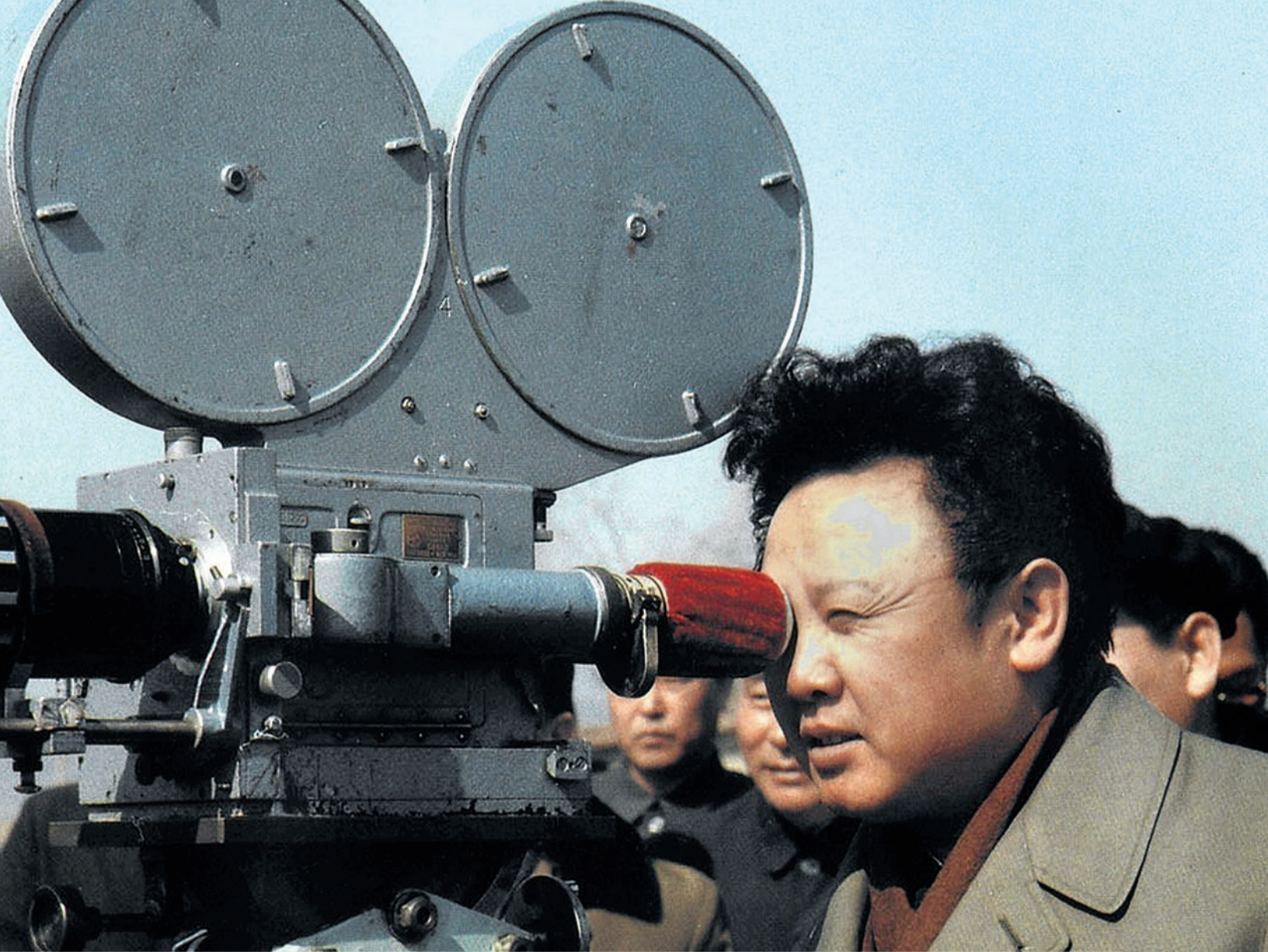
UN FILM DE SIMON LAVOIE

PRODUIT PAR MARCEL GIROUX  
LIBREMENT ADAPTÉ DU ROMAN DE GAËTAN SOUCY  
PUBLIÉ AUX ÉDITIONS DU BORÉAL

AVEC MARINE JOHNSON ANTOINE L'ÉCUYER  
JEAN-FRANÇOIS CASABONNE ALEX GODBOUT LAURIE BABIN-FORTIN  
DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE NICOLAS CANNICIONI - DIRECTION ARTISTIQUE MARJORIE RHÉAUME  
COSTUMES FRANCESCA CHAMBERLAND - MONTAGE AUBE FOGLIA  
SON PHILIPPE LAVIGNE/PATRICE-LEBLANC/CLOVIS GOUAILLIER - MUSIQUE IVO BLÁHA  
SUPERVISION DES EFFETS VISUELS MARC HALL - DIRECTEUR DE PRODUCTION MICHEL CROTEAU  
PRODUCTEURS EXÉCUTIFS BRUCE JOHNSON & SUSAN FUDA - PRODUIT PAR MARCEL GIROUX  
SCÉNARIO & RÉALISATION SIMON LAVOIE - [www.petitefillequi.com](http://www.petitefillequi.com)

DISTRIBUTION CANADA FUNFILM DISTRIBUTION VENTES INTERNATIONALES SEVILLE INTERNATIONAL





**KIM JONG-IL**

**LE DESPOTE CINÉPAPHAGE**

# Le cinéma en Corée du Nord

## Prendre les rennes du pouvoir

*Nombreux sont les dictateurs qui ont vu dans le cinéma un outil d'endoctrinement particulièrement efficace. Qu'il s'agisse d'Hitler ayant fait appel aux services de la réalisatrice Leni Riefenstahl ou encore de Lénine qui décréta que «de tous les arts, le cinéma est pour nous le plus important», ces chefs d'état ont su mesurer toute la puissance suggestive du langage cinématographique. Kim Jong-il, père de Kim Jong-un, actuel dirigeant de la Corée du Nord, allait à son tour considérer le cinéma (à l'instar de la littérature et de la musique nationales) comme un moyen stratégique pour gravir les échelons du pouvoir et le conserver.*

ALAIN VÉZINA

### LES IMAGES INTERDITES

L'un des piliers du régime autarcique de la Corée du Nord repose sur la capacité de ses dirigeants à maintenir le pays isolé du monde extérieur. Cet hermétisme permet ensuite à la propagande étatique de s'imposer sans entraves et d'ancrer solidement dans l'esprit des citoyens que leur nation fait l'envie du monde entier. Les autorités nord-coréennes vont naturellement exercer une censure implacable contre toute forme d'expression susceptible de contredire l'idéologie officielle. Le cinéma et les programmes télévisés des pays étrangers demeurent strictement interdits

sur le territoire de la Corée du Nord où pratiquement seuls les films locaux, allégories vantant les vertus du communisme, sont présentés. Mais les barrières de cette réclusion culturelle se lézardent au fur et à mesure qu'apparaissent de nouveaux supports de diffusion. Des milliers de cassettes, de CDs (le prix élevé des lecteurs DVD en Corée du Nord rend cette technologie difficilement accessible) ou de clés USB contenant des séries et des films piratés sont introduits illégalement au pays. Le cinéma étranger, en particulier celui produit aux États-Unis, constitue dès lors pour les Nord-Coréens une rare fenêtre sur le monde



PHOTO : *Flower Girl*

# SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

POUR LIRE LA REVUE SÉQUENCES EN NUMÉRIQUE



## **ABONNEMENT INSTITUTIONNEL**

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

## **ABONNEMENT INDIVIDUEL**

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

## **ACHAT DE NUMÉROS INDIVIDUELS**

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

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

extérieur. De plus, en brisant l'isolement des spectateurs, les derniers succès d'Hollywood ou de la Corée du Sud révèlent des décennies de mensonges colportés par les dirigeants du régime. Mais en dépit des précautions prises lors de ces visionnages clandestins (rideaux tirés, son réglé au minimum), il arrive que de malheureux spectateurs soient pris sur le fait. L'une des tactiques de perquisition souvent utilisées par les autorités consiste à couper l'électricité d'un immeuble et à s'introduire rapidement dans les appartements afin de vérifier le contenu des disques coincés dans les lecteurs. Les personnes ayant en leur possession des œuvres considérées comme subversives (désignées sous la formule de «sujets visuels impurs») sont emprisonnées, voire exécutées<sup>1</sup>.

### UNE PASSION DÉMESURÉE

Kim Jong-il a toujours nourri pour le cinéma un enthousiasme qui n'avait d'égal que son ambition à prendre un jour les rênes du pouvoir. On peut même affirmer que le cinéma a joué un rôle non négligeable dans son ascension politique.

Le futur «Cher Dirigeant» cultive une fascination pour le 7<sup>e</sup> art dès son enfance. À l'âge de 7 ans, il commence à fréquenter assidûment les studios de Pyongyang et on raconte qu'il dispensait des conseils fort avisés aux cinéastes. Le cinéma, sous la férule de l'État, a alors pour mandat de propager une image positive de la Corée du Nord dans le monde. Le premier film produit par le régime, *My Home Village* (1949), est tout entier dédié à la gloire de son dirigeant Kim Il-sung, père de Kim Jong-il. Le scénario ignore délibérément le fait que ce sont les Alliés qui ont délivré la péninsule coréenne de l'occupation japonaise. Le véritable héros de cette guerre (et du film) est en réalité Kim Il-sung lui-même qui, à la tête de ses troupes révolutionnaires, a repoussé l'invasisseur nippon. Le cinéma nord-coréen va puiser une source d'inspiration féconde dans ce révisionnisme historique et faire de Kim Il-sung le véritable libérateur de la Corée (ses troupes ont été en réalité décimées par les Japonais et il fut obligé de se réfugier en Union soviétique). Ces louanges des exploits fictifs du dictateur renforçaient son prestige et sa légitimité de gouverner le pays qui lui devait son salut.

Il va sans dire que ces films flattaient la vanité du despote. Son fils y vit dès lors une manière de consolider sa position de prétendant au pouvoir. Kim Jong-il va tout d'abord se familiariser avec le cinéma occidental en faisant équiper toutes les ambassades nord-coréennes du matériel nécessaire pour dupliquer les films. Le personnel des ambassades avait pour instruction d'emprunter divers longs métrages – sous le faux prétexte d'organiser des projections privées – afin d'en tirer des copies. Celles-ci étaient ensuite acheminées secrètement à Pyongyang où on doublait les dialogues avec des acteurs nord-coréens. Toute cette opération avait pour seul objectif de combler la cinéphilie insatiable de Kim Jong-il qui fit aménager une salle de cinéma dans chacune de ses résidences. Le futur dictateur a pu ainsi analyser, à travers des œuvres du monde entier, jusqu'à quel point la sémiologie filmique (cadrage, montage, musique, etc.) pouvait exercer une influence manipulatrice sur le spectateur.





### LE CINÉMA : LA CLÉ DU POUVOIR

À la fin des années 1960, Kim Jong-il dirige le département de la Propagande et de l'Agitation. Il dote les studios de Pyongyang d'équipements modernes et commande la production du film *Sea of Blood* (1968), inspiré d'une opérette de... Kim Il-sung ! Le film, réalisé par Choe Ik-gyu, un metteur en scène nord-coréen d'expérience, soulève l'enthousiasme du public. Kim Jong-il produit ensuite *Flower Girl* (1972), autre éloge excessif de Kim Il-sung et de son armée révolutionnaire qui, dans le dénouement, se portent à la rescousse d'une pauvre villageoise nord-coréenne et de sa famille subissant le joug cruel des troupes japonaises. Même si le film fut de nouveau réalisé par Choe Ik-gyu, Kim Jong-il collabora à la rédaction du scénario, au casting, à la mise en scène et supervisa le montage. *Flower Girl* remporte un succès colossal en Corée du Nord et même dans certains pays communistes. Il est acclamé en Chine et obtient un prix au festival de Karlovy Vary en Tchécoslovaquie. Dans la foulée de ce succès, Kim Jong-il publie un ouvrage académique dans lequel il partage ses conceptions – assez simplistes – du 7<sup>e</sup> art et insiste sur la mission idéologique de celui-ci. Nul doute que la plupart de ses enseignements sur l'esthétique cinématographique, considérés par les Nord-Coréens comme des preuves de son génie artistique, sont tirés de la multitude de films de sa cinémathèque personnelle (on avance le chiffre de 20000!), films que personne d'autre n'était autorisé à voir en Corée du Nord. Cela dit, les préférences cinématographiques de Kim Jong-il ne relevaient pas toujours du grand art puisqu'il affichait entre autres une prédilection pour les films de la série

*Friday the 13<sup>th</sup>*. James Bond, Rambo et le cinéma d'action de Hong Kong comptaient également parmi ses préférences.

Kim Il-sung ne pouvait que se montrer ravi par les films produits sous la gouverne de son fils. Ces œuvres, en lui attribuant des faits d'armes imaginaires, gravaient durablement l'aura messianique du « Grand Leader » dans la conscience du peuple. Le fils prouva à son père qu'il était entièrement dévoué à entretenir le culte autour de sa personne et à préserver son héritage politique. Kim Jong-il en vint ainsi à écarter ses rivaux potentiels à la succession de son père, notamment son oncle Kim Yong-ju et son frère Kim Pyong-il.

### LA CONQUÊTE AVORTÉE

Kim Jong-il nourrissait d'autres desseins importants pour le cinéma de la Corée du Nord. Il y voyait un moyen de faire rayonner le pays sur la scène internationale. Il souhaitait exporter des productions de qualité susceptibles d'être programmées dans de prestigieux festivals et, ultimement, de générer des recettes substantielles outre-frontières. Mais le cinéma nord-coréen, destiné depuis toujours à la propagande, souffrait du manque de créativité de ses artisans. Le futur « Cher Dirigeant » était conscient que la cinématographie nationale se constituait essentiellement d'œuvres à la forme et aux scénarii répétitifs, larmoyants et ennuyeux, avec en outre de piètres acteurs. Comment alors donner une nouvelle impulsion à la production cinématographique du pays ? Kim-Jong-il échafauda un plan digne d'un film d'espionnage : il fit kidnapper en 1978 un célèbre réalisateur sud-coréen et son épouse, une actrice de renom, et les obligea à tourner pour la gloire de la Corée du Nord.



Shin Sang-ok et sa femme, Choi Eun-hee, ont été détenus huit ans au nord et tournèrent sept films pour Kim Jong-il avant de réussir à échapper à la vigilance de leurs gardiens et à se réfugier à l'ambassade américaine lors d'un voyage à Vienne en 1986. Force est d'admettre cependant que leur contribution forcée à la filmographie nord-coréenne fut significative dans la mesure où ils ont abordé des genres atypiques au pays, allant de la romance musicale (*Love, Love, My Love*) au film de monstre géant (*Pulgasari*, avatar local de Godzilla) en passant par le cinéma d'arts martiaux (*Hong Kil-dong*). Deux de leurs productions ont remporté des prix internationaux (meilleure réalisation pour *The Emissary Who Did Not Return* au festival tchèque de Karlovy Vary en 1984 et prix de la meilleure actrice décerné à Choi Eun-hee pour *Salt* au Festival international du film de Moscou en 1985). Ces distinctions ont réjoui au plus haut point Kim Jong-il qui voyait alors les films de la Corée du Nord gagner une respectabilité internationale. La défection du couple a donc porté un dur coup aux aspirations du futur dirigeant. La dernière tentative notoire du cinéma nord-coréen de se tailler une place sur le marché extérieur remonte à l'an 2000 avec une pâle imitation du *Titanic* de James Cameron intitulée *Soul's Protest*. En dépit des moyens colossaux investis dans l'entreprise (plus de 10 000 figurants!), le film a laissé indifférents à peu près tous les distributeurs étrangers. Il fut ainsi incapable de combler les espérances d'un dictateur pour qui le cinéma constituait un moyen parmi tant d'autres de se mesurer au reste du monde. ⑤



<sup>1</sup>Cette interdiction des films américains évoque une situation similaire en URSS dans les années 1980. Au début de la décennie, les magnétoscopes occidentaux sont introduits en contrebande et les Soviétiques peuvent se procurer, toujours sur le marché noir, les cassettes VHS des blockbusters américains. Les autorités tentent d'endiguer ce commerce illicite avec des peines sévères. Par exemple, vendre une cassette de *Rocky IV* peut conduire jusqu'à deux ans de prison. Le magnétoscope permet aussi l'établissement des vidéo-salons, des micro-cinémas regroupant de 20 à 40 personnes, offrant les derniers succès d'Hollywood non programmés dans les cinémas conventionnels.



## L'Occitanie s'affiche à CINEMANIA

### L'autre France

*Une très brève introduction pour commencer: deux anciennes régions de l'Hexagone, soit le Languedoc-Roussillon et le Midi-Pyrénées, s'unissent pour former l'Occitanie. La vraie histoire est plus compliquée que cela. Ça remonte même à l'époque romaine. Ce qui nous intéresse, c'est bel et bien que CINEMANIA présente quatre films tournés dans cette partie du monde et dont les récits ont lieu à quatre périodes différentes de l'histoire de France. D'où cette propension des directeurs photo de chacun des films à mettre de l'avant les extérieurs filmés, sites de rêve, parfois agressifs, mais non pour le moins imprégnés d'histoire.*

ÉLIE CASTIEL

Si la région occitane peut être considérée comme la deuxième plus vaste de la France métropolitaine, force est de souligner que les films que nous avons pu voir illustrent magnifiquement bien la richesse des paysages de ce lieu du monde et dont les plaines, les coteaux, tout aussi bien que le littoral forment un décor magistral, tout en douceur, où il semble faire bon vivre. Quant aux montagnes, forêts et massifs, il en est question dans les films choisis, devenant comme des personnages à part entière. À travers quatre fictions, nous découvrons une France autre, loin des grandes villes, mais qui fait tout aussi face aux réalités d'un quotidien transformatif, évolutif et tout à fait intégré au monde.

Après *Jamais de la vie* (2015), Pierre Jolivet retourne à la réalisation avec *Les hommes du feu*, montrant le quotidien de ces sapeurs-pompiers qui, du jour au lendemain, doivent accueillir une nouvelle recrue, Bérénice. Inutile de mentionner ce que ça

cause comme problèmes dans un milieu traditionnellement masculin. La mise en scène de Jolivet se veut simple, allant droit au but, bénéficiant de la présence de très bons comédiens dont Roschdy Zem, Émilie Dequenne et Michaël Abiteboul, tous aussi solides que convaincants. Un récit aux conventions télévisuelles, mais qui se regarde bien sur grand écran. Tourné près de Carcassonne, ainsi que dans la ville de Bram, dans la circonscription de l'Aude, le film de Jolivet confirme une nouvelle tendance du cinéma français qui se distingue par le choix des lieux de tournage, s'éloignant de la sacro-sainte Ville Lumière; c'est sans doute là un acte de résistance, à la rigueur politique, et qui consiste à mettre en valeur une France plurielle, aux accents multiples, à la gastronomie autre que parisienne. Ça rappelle en quelque sorte notre cinéma national où Montréal n'est plus le seul centre d'intérêt.

PHOTOS: *Les hommes du feu* (à gauche) *Tout nous sépare* (à droite)

Notre voyage nous conduit au 13<sup>e</sup> siècle, donnant l'occasion à Renaud Fély et à Arnaud Louvet de raconter un épisode de la vie de saint François d'Assise, né en Italie, dans **L'ami: François d'Assise et ses frères**. La fiction racontant les liens qui unissent (religieusement) François à un de ses disciples, Élie de Cortone, a été mise en images en Languedoc, à l'abbaye de Fontfroide. Si la mise en scène reproduit en quelque sorte un chemin de croix, force est de souligner que les images de Léo Hinstin (**Nocturama** /2016, de Bertrand Bonello) confèrent à la nature une aura de sainteté. Geste voulu, mais donnant également au spectateur l'occasion de contempler un territoire occitan sauvage, mais tout aussi incomparable. L'approche christique nous désoriente un peu alors que notre rapport à la religion (quelle qu'elle soit) a évolué, du moins dans plusieurs cercles.

On revient dans le présent avec **Tout nous sépare**, le nouveau film de Thierry Klifa qui, six ans après **Les yeux de sa mère** (2011) retrouve Catherine Deneuve dans un thriller où les étranges rapports mère-fille conduisent à une histoire de stupéfiants se passant à Sète et à Perpignan. Là aussi, comme à Paris, le milieu louche existe. Les combines, les grands et petits trafics, les crimes et les histoires d'amour ont lieu. La réalisation, de bonne tenue, mais pas plus, permet aux comédiens d'apprivoiser les lieux de tournage, de s'habituer aux détours qu'ils offrent. Le réalisateur en est conscient et c'est avec doigté que le directeur photo Julien Hirsch (**Nos années folles**, d'André Téchiné, également présenté cette année à CINEMANIA) compose ces territoires urbains, tantôt calmes, souvent agressifs. On soulignera la présence du rappeur français Nekfeu, dans un tout premier rôle, étonnant de charisme et de justesse.

Nous reculons ensuite au 19<sup>e</sup> siècle, soit en 1852, lorsque Louis-Napoléon Bonaparte, président de France, devient l'Empereur Napoléon III à la suite d'un coup d'État. Dans un village montagnard, la jeune Violette Ailhaud atteint l'âge du mariage alors que les républicains se révoltent contre la prise du pouvoir de Napoléon. Les hommes sont arrêtés et il ne reste au village que des jeunes femmes et des enfants. Et soudain, un étranger se présente. Qui est-il? Que veut-il? Que cherche-t-il? Tout se complique lorsque les femmes décident d'un commun accord de se «le partager», pour que la vie continue, pour qu'elle ne s'arrête pas. Avec **Le semeur** (à prendre au double sens, vous avez sans doute bien compris), Marine Francen signe un premier long métrage où le féminisme laisse place à l'instinct de survie, où les lois de la sexualité prennent une signification particulière, confirmant qu'elles ont une nature biologique, propre à l'instinct de conservation, d'immortalité de la race humaine. Il s'agit presque d'un film métaphysique tant cette caractéristique prend une importance capitale, voire archéologique. Les images d'Alain Duplantier (**Anna M.** / 2007, de Michel Spinoso) pourvoient aux lieux de tournage (en Lozère, dans les villages de La Garde-Guéryn, Villefort, Pont de Montvert, La Bastide, Pourcharesses et Bornes), une sublime atmosphère de sensualité, et en même temps d'inquiétude et d'étrangeté. Entre la vie et la mort, **Le semeur** est un premier long métrage abouti où les apparences sont trompeuses, mais finissent par réclamer la vie avant tout.



Quatre fictions, quatre endroits de l'Occitanie. Quatre raisons de découvrir que la France n'est pas uniquement métropolitaine. Les films peuvent être tournés partout. Et ces quatre réalisateurs le prouvent avec toute la sobriété et la volonté du monde. Chaque année, l'évènement CINEMANIA peut être fier de nous faire voyager dans une région différente de l'Hexagone, nous permettant de connaître, à travers des récits, les us et coutumes de ses généreux habitants.

# Au revoir là-haut

## La vie est un long fleuve agité

*C'est avec beauté que s'est clôturée la 23<sup>e</sup> édition de CINEMANIA, le festival consacré aux films francophones... et comme ils disent «subtitled in English». Belle initiative pour redonner à la langue française ses lettres de noblesse. Et avec un film tel qu'**Au revoir là-haut**, on ne peut que garantir le succès de cette manifestation. Oublions les présentations protocolaires et allons-y tout de go. L'adaptation à l'écran du roman de Pierre Lemaitre, prix Goncourt 2013, est simplement «unique». Un tour de force de la part d'un comédien-réalisateur inclassable, charismatique, survolté, je-m'en-foutiste, ne reculant devant rien pour déconner à chaque détour d'une caméra endiablée.*

ÉLIE CASTIEL

**A**ccueil partagé au sein de la critique française, et pour la grande majorité, hautement positif. Édouard Péricourt et Albert Maillard, deux poilus de la Première Guerre mondiale qui, échappant de justesse à la mort, se retrouvent dans un pays désormais en paix, mais l'un défiguré et l'autre traumatisé par cette expérience infernale.

Sujet magnifique pour Albert Dupontel, acteur incontournable, fou de la caméra, se donnant corps et âme à l'œil qui tourne, déformant le naturel pour le rendre grand-guignolesque. Comme dans un tour de magie qui consisterait à réinventer la vie. Dupontel est un cinéaste atypique, mais derrière ses calembours de prestidigitation se cache une humanité transcendante,

presque divine; le réel se confondant au magique; l'humain prenant la forme d'un héros mythique.

***Au revoir là-haut**, un titre aux mille interprétations, évoquant le ciel, l'au-delà, ce qu'on imagine mais qu'on ne peut voir. C'est dans cela que le film transcende le quotidien.*

C'est bien le cas du soldat Édouard Péricourt, diablement interprété par l'Argentin Nahuel Pérez Biscayart, inoubliable dans



PHOTO : Un personnage que seuls la littérature et le cinéma peuvent inventer



le récent **120 battements par minute** de Robin Campillo. Dans le Dupontel, il s'approprié un personnage que seuls la littérature et le cinéma peuvent inventer. Pour raconter la vie, pour simplement dire que les apparences sont le plus souvent trompeuses et que, finalement, derrière chaque masque, se cache un être humain. Dans ce cas, **Au revoir là-haut** est un film politique où le social prend son envol dans les personnages évoqués. Les choses ont-elles vraiment évolué depuis la première guerre du siècle dernier ?

L'ivresse, le bien et le mal, la trahison, la responsabilité, tous ces ingrédients et tant d'autres qui font que la société tient debout, mais parfois obligée de porter des béquilles. C'est de cela que parle aussi le film de Dupontel, observateur, aimant son prochain, se tenant le dos droit devant la bêtise, ignorant les mauvais coups, marchant dans la vie sans heurter les multiples pierres d'achoppement.

Depuis ses débuts, Albert Dupontel est un humaniste de l'écran. Ses conneries, ses incertitudes, son humour pince-sans-rire, ses grands déploiements parfois vulgaires ne sont que des alertes faites à une humanité emphatique qui a perdu le sens de la dignité. C'est ce qui explique aussi le comportement de nombreux personnages dans le film.

Et puis un film, une grande œuvre à l'esthétique recherchée, d'une élégance où le crade et le parfumé se côtoient dans un bain de volupté à la fois suggestif et répugnant. Ce sont là les polarités avec lesquelles le cinéaste aime jongler. Miroir de la vie, miroir d'une humanité prise entre le désir et son contraire, entre la vie et une mort incontournable. C'est pour cela que Dupontel nous regarde souvent dans les yeux, l'œil humain se confondant avec celui de la caméra. Symbolique admirable qui unit les images en mouvement à la vie.

**Au revoir là-haut**, un titre aux mille interprétations, évoquant le ciel, l'au-delà, ce qu'on imagine mais qu'on ne peut voir. C'est dans cela que le film transcende le quotidien. Au

diable le quotidien, plutôt l'imaginaire, le pouvoir de la pensée et de la création.

Mais pour toute création, il y aussi des repères, comme c'est le cas ici, cinéphiliques. Les grands du cinéma muet sont évoqués : Lloyd, Keaton, Chaplin. D'une certaine façon, on pourrait même penser au regretté Pierre Étaix. Artistes, comme Albert Dupontel, du geste, du visage animé, des cambrures du corps, des masques que l'on porte.

Et puisqu'il s'agit aussi d'un film sur l'art d'interprétation, comment ne pas souligner la présence démoniaque de Laurent Lafitte, la partagée de Niels Arestrup, comme toujours, excellent, et deux actrices, Émilie Dequenne et Mélanie Thierry, mettant de l'avant deux rôles de second plan.

Les parallèles entre les grands salons parisiens de l'aristocratie et les tranchées dans les champs de bataille, deux univers opposés où s'étalent la laideur et la fausse beauté du monde. Et puis vient la paix, et l'humain est de nouveau prêt à monter des arnaques (on ne vous dira pas plus). Sincère, observateur, analyste, Dupontel saisit à coups de poing la binarité de l'Homme pour proposer un film d'une grande beauté plastique et en même temps imprégné des aléas *dramatico-comiques* d'une narration extraordinairement incisive. Tous ces hommes et ces femmes condamnés à vivre malgré tout ne sont que la métaphore de notre propre existence.

Car tout simplement, semble dire Dupontel, les hommes auraient besoin de héros, de légendes qui sécurisent, de dieux qui leur ressemblent, à leur image, comme dans la Grèce antique; c'est d'autant plus vrai aujourd'hui alors que les joutes sportives n'ont jamais connu une aussi grande popularité et dévotion de la part du public. Mais l'autre déité, elle est moderne, actuelle, sans aucun sens de l'honneur ni de la dignité. Elle est agressive et impulsive. Elle ne dépend que des marchés. C'est ce qu'on appelle communément « l'économie » et qui, qu'on le veuille ou pas, avec la mondialisation (ou plutôt *l'américanisation*) a engendré un nouvel ordre mondial.

Malgré ces éléments discursifs sur la société, **Au revoir là-haut** est terriblement divertissant. Dupontel possède et entretient rigoureusement le sens du spectacle, du spectaculaire, du rassemblement circassien, de tout ce qui bouge et anime l'âme et la pensée. Ses images sont véritablement en mouvement. Elles sont le résultat du travail d'un artiste totalement investi. Car sans art, semble encore dire Dupontel, la vie est foutue et n'a plus aucun sens. Sur ce point, le message passe magnifiquement bien.

À une époque où règne le folklore populiste, un film comme **Au revoir là-haut** représente le cinéma dans toute sa splendeur. En somme... Magistral! 🍷

■ SEE YOU UP THERE | **Origine:** France – **Année:** 2017 – **Durée:** 1 h 57 – **Réal.:** Albert Dupontel – **Scén.:** Albert Dupontel, Pierre Lemaitre, d'après son roman – **Images:** Vincent Mathias – **Mont.:** Christophe Pinel – **Mus.:** Christophe Julien – **Son:** Julien Bourdeau, Gurwal Coïc-Gallas – **Déc.:** Pierre Queffelec – **Dir. art.:** Lilith Bekmezian – **Cost.:** Mimi Lempicka – **Int.:** Nahuel Pérez Biscayart (Édouard Péricourt), Albert Dupontel (Albert Maillard), Laurent Lafitte (Henri d'Aulney-Pradelle), Niels Arestrup (Marcel Péricourt), Émilie Dequenne (Madeleine Péricourt), Mélanie Thierry (Pauline), Michel Vuillermoz (Joseph Merlin), Kyan Khojandi (Dupré), Gilles Gaston-Dreyfus (le maire), Carole Franck (Sœur Hortense) – **Prod.:** Catherine Bozorgan – **Dist.:** A-Z Films.

# Festival de Cinéma de la ville de Québec (FCVQ)

## Des festivités ensoleillées, chaleureuses et populaires

La 7<sup>e</sup> édition du FCVQ s'est déroulée sous un soleil ardent, un ciel bleu sans nuages et une météo agréable. Pas une seule goutte de pluie. Ce temps remarquable est à l'image de ce festival, qui a su remettre l'accent sur l'aspect « festif » du mot, invitant la population de la Vieille Capitale à célébrer une foisonnante sélection de la production mondiale du 7<sup>e</sup> art.

ANDRÉ CARON



Les rois mongols

De la fin août à la mi-septembre, quatre festivals empiètent l'un sur l'autre. D'abord, l'agonie du Festival des films du monde de Montréal (FFM) s'est tristement poursuivie du 24 août au 4 septembre. La Mostra de Venise se déroulait presque en même temps (du 30 août au 9 septembre) et lui volait la vedette (et les vedettes), tandis que le Festival international du film de Toronto (TIFF) éprouvait certaines difficultés financières, mais parvenait tout de même à offrir une programmation relevée, toujours sous l'influence américaine, du 7 au 17 septembre. Le FCVQ chevauche le dernier week-end du TIFF en se tenant du 13 au 23 septembre, mais il parvient à se démarquer et à revêtir une couleur locale des plus rafraichissantes. Ce n'est pas tant sur le plan de la programmation qu'il innove, mais dans la manière d'approcher un festival de films. Il règne à la place D'Youville, lieu central de ses activités dans la Haute-Ville de Québec, une véritable atmosphère de fête, de célébration populaire et de partage cinéphilique.

Le FCVQ présentait cette année plus de 200 films de 39 pays différents, incluant une soixantaine de longs métrages dont le tiers était québécois. Les 142 courts métrages, dont 61 québécois, occupaient presque 70 % de la programmation, tandis que les 60 documentaires approchaient 30 %. Seulement sept nouveaux longs

métrages et cinq courts métrages américains ont été sélectionnés, si l'on exclut les reprises et les hommages. Les pays les mieux représentés étaient la France, l'Allemagne et la Belgique, mais on y retrouvait aussi des perles rares du Tadjikistan, de la République dominicaine, de la Bolivie, de la Syrie et, même, une rétrospective d'une douzaine de courts métrages en provenance d'Haïti. On peut donc constater que l'accent était mis sur les documentaires et les courts métrages, les habituels laissés-pour-compte du grand écran, des télédiffuseurs et des plateformes comme Netflix. Le FCVQ a permis en effet de découvrir de fascinants courts métrages dans tous les genres, même si les documentaires choisis, tant courts que longs, avaient tendance à prendre la voie du reportage télé avec ses têtes parlantes qui parlent entrecoupées d'images de remplissage pour illustrer les propos.

Le cinéma québécois a en quelque sorte lancé la tradition documentaire grâce à l'ONF et a innové avec le cinéma direct; il n'est donc pas étonnant qu'une bonne partie des documentaires (ou reportages) présentés soient québécois. Mais notre cinéma faisait également belle figure avec *Les rois mongols* de Luc Picard en film d'ouverture, une œuvre fort appréciée par le public, aussi bien que *Pieds nus dans l'aube* de Francis Leclerc, présenté au Gala de clôture. Ces deux premières mondiales venaient rejoindre *Ailleurs* de Samuel Matteau, un réalisateur de Québec, *Et au pire on se mariera* de Léa Pool et *La ferme et son état* de Marc Séguin, tous des primeurs, comme la plupart des documentaires de la programmation. Deux films m'ont particulièrement touché: l'essai de Maxime Pelletier-Huot documentant certaines *American Utopias* et le court *road-movie* exubérant *Ballet Jazz* de Maxime Robin. Ces deux jeunes cinéastes étaient mes étudiants en cinéma au Cégep Garneau de Québec dans les années 2000. Il fait toujours chaud au cœur de savoir que notre enseignement a porté fruit et de les voir s'épanouir sur l'écran. Il y avait d'ailleurs une grande place réservée aux cinéastes de la ville de Québec.

Malgré la chaleur, le soleil et la lune, plusieurs séances affichaient complet, surtout le soir. Le public de Québec a répondu à l'appel, permettant au FCVQ d'atteindre le chiffre magique des 100 000 entrées. C'est sans compter les gens qui assistaient aux 10 projections extérieures sur le parterre rempli de la place D'Youville en soirée. Le FCVQ n'est pas le premier

à offrir ce genre d'activité, mais depuis 2015 avec **Back to the Future**, ces projections se sont transformées en fête populaire. Elles se prêtent bien aux anniversaires qui ravissent les cinéphiles, comme les 40 ans de **Saturday Night Fever** ou les 30 ans de **Dirty Dancing**. Durant le jour, des courts métrages de Charlie Chaplin, Buster Keaton et Georges Méliès déambulaient sur l'écran, faisant ainsi découvrir à bon nombre de visiteurs le cinéma muet qu'ils ne connaissent pas. De les voir réagir avec autant de candeur et de joie à des œuvres qui, pour certains Méliès, ont plus de 120 ans, ne peut qu'attendrir le cœur de l'érudit que je suis.

J'ai d'ailleurs moi-même présenté **Close Encounters of the Third Kind** qui célébrait son 40<sup>e</sup> anniversaire, et la foule a écouté très attentivement mes propos. La qualité de l'image et du son de la projection m'ont fait revivre mes premières émotions de 1977. Ce fut un pur ravissement de constater que la plupart des spectateurs ne l'avaient jamais vu et qu'ils réagissaient aux bons endroits au bon moment, ce qui prouve l'impact de ce film et le génie intarissable de Spielberg. L'Australien George Lazenby (78 ans) est venu lui-même présenter son seul James Bond, **On Her Majesty's Secret Service**, avant de se prêter le lendemain au jeu de la séance photo avec le public qui venait d'assister à la projection du documentaire **Becoming Bond** de Josh Greenbaum, un docu-fiction qui raconte avec humour le fulgurant parcours de Lazenby et sa déchéance tout aussi rapide. Je crois bien que ce fut, du moins pour moi, le clou du festival, même si cet homme bonimenteur embellit royalement ses anecdotes pas toujours crédibles. Cette proximité avec les vedettes et les artisans du milieu est une autre caractéristique du FCVQ, surtout lors de la montée des marches du Palais Montcalm sur le tapis rouge qui prend des allures de Cannes, mais où le public peut par contre véritablement côtoyer ces gens et les approcher, ce qui me rappelle l'atmosphère du FFM des grandes années au siècle dernier.

Plusieurs événements de prestige gravitaient autour du FCVQ. Outre la Cérémonie d'ouverture et le Gala de clôture avec remises de prix (voir la liste jointe à la fin du texte), deux Ciné-Concerts ont profité de l'acoustique exceptionnelle du Palais Montcalm et de l'impressionnante sonorité du grand orgue Casavant. **La passion de Jeanne D'Arc**, chef-d'œuvre muet de Carl Theodor Dreyer (1928), était accompagné par une partition originale de l'organiste Karol Mossakowski, tandis que le percussionniste Antonio Sánchez reprenait sur place ses improvisations à la batterie pour **Birdman** (Alejandro González Iñárritu, 2014). Par ailleurs, des conférences, des ateliers et des groupes de discussion conviaient le public et les artisans à approfondir leurs connaissances ou à débattre sur la scénarisation, le cinéma documentaire et bien d'autres aspects de la production. Ce volet pédagogique très diversifié s'avère une autre particularité du FCVQ qui promeut aussi l'éducation en invitant des étudiants des cégeps de la région à participer à un jury étudiant parrainé par un professeur de cinéma, cette année par Marianne Gravel du Cégep Garneau.

Preuve de la notoriété grandissante de ce festival, Montréal commence à s'y intéresser, même s'il manque encore la renommée internationale. Par exemple, la bible du business

aux États-Unis, *Variety*, n'en fait aucune mention. Mais si les organisateurs Ian Gailer, Olivier Bilodeau, Sophie Blais, Philippe Poulain et toute l'équipe poursuivent leur excellent travail, nul doute que cette reconnaissance ne saurait tarder. ⑤

## LES LAURÉATS DU FCVQ 2017

- Grand Prix de la Compétition – Longs métrages :  
**Sambá** (Israel Cardenas et Laura Amelia Guzmán, 2017, République dominicaine)
- Mention spéciale du Jury de la Compétition – Longs métrages :  
**Lucky** (John Carroll Lynch, 2017, États-Unis)
- Grand Prix de la Compétition Internationale – Courts métrages :  
**Scri / Nescri** (Adrian Silisteanu, 2016, Roumanie)
- Grand Prix de la Compétition Nationale Courts métrages :  
**Toutes les poupées ne pleurent pas** (Frédéric Tremblay, 2017, Québec)
- Mention spéciale du Jury de la Compétition nationale – Courts métrages :  
**Crème de menthe** (Jean-Marc E. Roy et Philippe David Gagné, 2017, Québec)
- Prix du Jury cinéphile – Premiers longs métrages :  
**Los nadie** (Juan Sebastián Mesa, 2016, Colombie)
- Mention spéciale du Jury cinéphile – Premiers longs métrages :  
**Susanne Bartsch : On Top** (Anthony Caronna et Alexander Smith, 2017, États-Unis)
- Prix du Jury collégial :  
**Swagger** (Olivier Babinet, 2016, France)
- Bourse à la Création des Cinéastes de Québec :  
**Ballet Jazz** (Maxime Robin, 2017, Québec)
- Prix du Public – Longs métrages :  
**Les rois mongols** (Luc Picard, 2017, Québec)
- Prix du Public – Longs métrages canadiens :  
**Bagages** (Paul Tom, 2017, Québec)
- Prix du Public – Courts métrages :  
**Crème de menthe** (Jean-Marc E. Roy et Philippe David Gagné, 2017, Québec)

# La métaphysique au cinéma

## L'absence du sacré

Le mot « métaphysique » appliqué au cinéma devrait pointer vers des cinéastes comme Andreï Tarkovski, Kieslowski, Sokourov, ou certains films de Bergman ou de Lars Von Trier. Mais, dans l'ouvrage de Michel Arouimi *La métaphysique au cinéma*, deux cinéastes sont surtout convoqués : Michelangelo Antonioni et David Lynch.

PIERRE PAGEAU

Ref, d'une part, l'ouvrage peut être décevant parce que son corpus ne correspond pas à l'image traditionnelle des cinéastes « métaphysiques », mais d'autre part, il nous permet d'avoir une autre vision de ce concept appliqué au cinéma. L'auteur a en effet une conception personnelle de la métaphysique. Il traque le sacré, voire le biblique (il va parler des « mythes judéo-chrétiens ») dans la mesure où ils sont comme en creux, en absence, dans un certain nombre de films contemporains. Selon lui il y a des traces, chez de nombreux cinéastes, d'une nostalgie du sacré.

Le premier film analysé est *L'éclipse* d'Antonioni. Arouimi y voit l'image d'une grande débâcle métaphysique. Le symbolisme dualiste, entre l'argent (la Bourse) et l'amour, témoigne bien des enjeux contemporains de nos systèmes de valeurs. Pour l'analyse de David Lynch, l'auteur se concentre sur *Lost Highway* (1995), œuvre également dualiste avec des histoires en miroir. Cette esthétique du double témoigne de la « faillite de l'unité » (son expression). Et cette dualité s'appuie encore sur des symboles, explicites et implicites, du sacré, avec, chez Lynch, un esprit critique qui réduit la portée de ce sacré. Après Lynch, Arouimi se penche sur le cas de Gus Van Sant et de *Paranoid Park* (2007). Il y trouve une autre représentation d'un univers vide de sens. Ce constat culmine ensuite dans le chapitre consacré à *Un conte de Noël* (2008) d'Arnaud Desplechin. Cette fois sa démonstration est plus explicite; le sujet s'y prête bien. Alors que cette fête de Noël prédispose à une redécouverte des vertus du sacré, il n'en est rien. Il n'y a plus que des vestiges du sacré d'antan.

...l'auteur aurait pu se concentrer sur les structures thématiques des films, mais au contraire il a très bien su accorder de l'importance aux couleurs, aux sons, aux textures...

La seconde grande partie de l'ouvrage est consacrée à l'« Orient sous les projecteurs ». Deux productions hollywoodiennes alimentent sa discussion : *Jurassic World* et *Au cœur de l'océan*. Dans les deux cas, il y a représentation d'un « monstre », de l'« autre ». Autres qui vont demeurer incompris, tout comme



les migrants venus de l'Orient en particulier qui demeurent des incompris du monde occidental. C'est à Gaspar Noé et son *Enter the Void* (2010) qu'Arouimi consacre son dernier chapitre; il perçoit chez ce cinéaste et ce film une « métaphysique orientale » (l'œuvre s'inspire du *Livre des morts tibétain*). Dans ce livre, et le film, des forces de la réincarnation expriment bien le lien entre tous les êtres (morts ou vivants). Il y a là, pour Arouimi, une forme de croyances qui confine à la métaphysique.

Un chapitre plutôt incongru est consacré à Angelina Jolie et à son film *Unbroken/Invincible* (2014). L'auteur veut faire de la provocation ? Pour qu'un lecteur soit surpris de la présence d'un tel chapitre dans un livre universitaire !? Dans les faits, encore ici, l'auteur développe sa propre vision de la métaphysique. Pour Arouimi, *Invincible* nous

fait découvrir la Seconde Guerre mondiale comme exemple de bien des fratricides et où succombe l'idée du sacré. Puis, il établit une correspondance entre l'opération de Jolie pour l'ablation de ses seins et les difficultés rencontrées par le héros de son film. En effet, il faut alors se souvenir qu'en 2013, à l'âge de 37 ans, Angelina Jolie a subi une double mastectomie. La comparaison est audacieuse mais cohérente. Dans le même esprit, nous pourrions ajouter *Maleficient/Maléfique* (2014) dans lequel Angelina (en méchante sorcière) se fait couper les deux ailes : elle le fait avec des signes de grande douleur, pouvant ici aussi faire référence à l'ablation de ses seins. L'auteur aurait pu également citer *Au pays du sang et du miel* (2011), écrit, produit et réalisé par Jolie), dans lequel un geôlier d'un camp de concentration en Bosnie retrouve sa prisonnière. Tout comme dans *Invincible* sont évoquées les difficultés des grandes décisions, morales et physiques. Ces trois films illustrent le courage qu'il faut face aux souffrances et la rédemption qui peut l'accompagner.

Dans un ouvrage avec un sujet aussi austère, l'auteur aurait pu se concentrer sur les structures thématiques des films, mais au contraire il a très bien su accorder de l'importance aux couleurs, aux sons, aux textures, en proposant ainsi des analyses vraiment préoccupées par le filmique. 🎬

<sup>1</sup> Michel Arouimi, *La métaphysique au cinéma* (Coll. « Cinématographies »), Paris : Orizons, 2016, 215 pages

## [Richard] Anderson ... [Christine] Whittaker

### Richard Anderson | 1926-2017

Acteur américain spécialisé dans les rôles d'autorité dans les télé-séries de science-fiction *Six Million Dollar Man* et *Bionic Woman*. On le remarqua auparavant dans *Paths of Glory* de Kubrick.

### Tom Alter | 1950-2017

Acteur indien d'origine américaine. Né dans une famille de missionnaires, il parlait couramment deux des principales langues de l'Inde. En plus de sa carrière prolifique à Bollywood pour laquelle il reçut le Padma Shri, il joua entre autres dans *Gandhi* de Richard Attenborough et dans *The Chess Players* (*Shatranj Ke Khilari*) de Satyajit Ray.

### Monique Aubry | 1921-2017

Comédienne québécoise, elle reçut un Géméau pour son interprétation de la centenaire Mémère Bouchard dans le téléroman *Le temps d'une paix* de Pierre Gauvreau, réalisé par Yvon Trudel.

### Gisèle Casadesu | 1914-2017

Comédienne française, enfant de la balle, elle était devenue la doyenne d'une famille d'artistes reconnus dans plusieurs domaines. Elle reçut un Molière d'honneur pour l'ensemble de son œuvre dont une carrière resplendissante à la Comédie-Française. Au cinéma, elle croisa les plus grands, Gabin ou Raimu: *L'homme au chapeau rond*. Elle termina sa carrière aux côtés de Gérard Depardieu dans *La tête en friche*.

### Réjean Ducharme | 1941-2017

Écrivain québécois qui allia la discrétion de son existence à la flamboyance de son œuvre multiple où les romans (*L'Avalée des Avalés*) côtoient les textes de chansons (*Mon pays (c'est pas un pays c'est une job)*) et les scénarios (*Les Bons Débarras* de Francis Mankiewicz).

### Tobe Hooper | 1943-2017

Réalisateur américain qui atteignit la gloire en renouvelant le film d'horreur en 1974 avec *The Texas Chain Saw Massacre*. Il réalisa ensuite pour Spielberg *Poltergeist*, et sa minisérie *Salem's Lot* pour la télé lui valut aussi des accolades.

### Jean-Pierre Jeancolas | 1937-2017

Critique et historien français du cinéma, spécialiste du cinéma honnrois et auteur de *Le Cinéma des Français: 15 ans d'années trente*.

### Gastone Moschin | 1929-2017

Comédien italien. Sa stature et sa corpulence le servent si bien dans des comédies italiennes, *Amici miei* de Monicelli que dans *Le Conformiste* de Bertolucci où il est un policier politique inquiétant. La gloire transatlantique l'atteint avec son Don Fanucci dans le *Godfather 2* de Coppola.

### Novella Nelson | 1939-2017

Actrice et chanteuse noire américaine. Au théâtre à New York, elle joua Clytemnestre dans *Électre* de Sophocle et tint un rôle important dans la comédie musicale *Purlie*. Elle fut aussi metteuse en scène de pièces pour des compagnies de répertoire. Son rôle de la marâtre Mrs Tate dans *Antwone Fisher* de Denzel Washington lui amena une notoriété certaine.



Claude Rich

### Claude Rich | 1929-2017

Acteur français. Son élégance naturelle, sa voix qu'il modulait avec aisance et son plaisir du jeu le servent tant dans la comédie *Oscar* ou *Les tontons flingueurs* que dans le drame de science-fiction *Je t'aime, je t'aime* de Resnais ou dans les films de son ami Tavernier, *Capitaine Conan*. À la scène, il gagna jeune le prix de la critique pour *Hadrien VII*, dans ce rôle de pape qui allait si bien à ce chrétien convaincu. Il connut un immense succès avec *Le Souper* pour lequel son Talleyrand lui permit de gagner un César lors de l'adaptation cinématographique. Il était l'époux de Catherine Rich qui fut sa compagne à l'écran.

### Hal Tulchin | 1926-2017

Caméraman et réalisateur américain. Né Harold Monroe Tulchin, il mit en scène plusieurs émissions musicales à la télé. Il capta sur vidéo 40 heures du Harlem Cultural Festival qui eut lieu en août 1969 en même temps que se déroulait Woodstock. Plusieurs de ces prestations furent employées depuis, par exemple, dans le documentaire récent de Liz Garbus *What Happened, Miss Simone?*

### Christine Whittaker | 1942-2017

Archiviste britannique. Née Christine Smith, polyglotte, elle travailla comme documentaliste à la BBC et redonna aux archives filmiques de certains organismes leurs places importantes dans les documentaires historiques télévisuels: *For All Our Working Lives*. Elle fut présidente de son association professionnelle internationale (l'IAMHIST) de 2001 à 2004.



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

# LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES  
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
 SODEP.QC.CA

sodep  
 Société de développement  
 des périodiques  
 culturels québécois



## Mireille Darc

# Une grande sauterelle

*Impossible de ne pas la reconnaître. Avec sa signature distincte et son emblématique coupe blonde au carré, la grande Mireille Darc a marqué le paysage du cinéma français dans les années 1960 et 1970. Sex-symbol à son époque et compagne à la ville d'Alain Delon pendant une dizaine d'années, elle a su conquérir le cœur de son public en incarnant des rôles de femmes libres.*

PASCAL GRENIER

**N**ée à Toulon en 1938 d'une famille très modeste, Mireille Aigroz choisit le pseudonyme Darc lors de son arrivée à Paris en 1959. Dès lors, elle se fait rapidement remarquer à la télévision et obtient ses premiers rôles au cinéma dès 1960. C'est en 1963 dans **Pouic-Pouic** qu'elle tient son premier rôle d'importance. Dans cette comédie inégale réalisée par Jean Girault, elle incarne la fille du couple formé de Louis de Funès et Jacqueline Maillan. La même année, elle joue dans le film **Des pissenlits par la racine** de Georges Lautner. Cette rencontre marque un pivot dans sa carrière, car elle collabore ensuite à 12 autres reprises avec le futur réalisateur des **Tontons flingueurs** et obtient ainsi la grande majorité de ses meilleurs rôles au cinéma.

Pendant les 15 prochaines années (de 1964 à 1979), elle devient tour à tour un objet de désir et une grande vedette capable de tenir seule la tête d'affiche au même titre que Brigitte Bardot avant elle et Annie Girardot durant la même et glorieuse période. Surnommée « La grande sauterelle » par le grand dialoguiste Michel Audiard, elle incarne Salène, une fille prodigieusement libre dans ce film éponyme de Lautner. Elle n'a jamais été aussi resplendissante que dans cette œuvre où elle deviendra un symbole de liberté pour toute une génération de femme. Même Godard se l'arrache pour la mettre au côté de Jean Yanne dans **Week-End**, ce jeu de massacre et ce chef-d'œuvre de méchanceté sur la fin d'une civilisation. L'année suivante, elle rencontre Alain Delon sur le tournage de **Jeff** de Jean Herman, dans lequel elle tient la vedette avec ce dernier. C'est l'amour fou et le début d'une longue union. Sa carrière continue de fluctuer

et sa collaboration avec Georges Lautner va bon train au début des années 1970 avec les succès de **Laisse aller... c'est une valse**, **Il était une fois un flic** et **La valise**. Yves Robert lui confie le rôle d'un agent féminin dans **Le grand blond avec une chaussure noire** et sa suite **Le retour du grand blond**. Sa robe noire décolletée dos nue et échancrée a fait frémir toute une génération d'hommes. Dans **Le téléphone rose** en 1975, Édouard Molinaro lui offre un de ses plus beaux rôles au cinéma. Encore une fois, elle incarne une femme libre dont s'amourache un Pierre Mondy méconnaissable.

Dans les années 1980, la carrière de la comédienne prend une énorme tournure. D'abord, le malheur s'acharne sur elle alors qu'elle est opérée à cœur ouvert en 1980. Puis, elle est impliquée dans un grave accident de voiture trois ans plus tard. Elle se retrouve immobilisée à l'hôpital des suites d'une fracture de la colonne vertébrale. Peu après, elle se sépare d'Alain Delon après 15 ans de vie commune. Elle ne tournera que dans six films durant les années 1980 avant d'abandonner le cinéma en 1986. Elle revient à sa carrière d'actrice à la télévision dans les années 1990 avec un bonheur inégal.

De 1992 à 2015, elle se consacre pleinement à une série de reportages documentaires pour France Télévisions, œuvres axées principalement sur les thèmes sociaux et la condition féminine. Tour à tour objet de désir et de convoitise, elle a su faire rêver autant les hommes (par sa beauté sculpturale) que les femmes (par sa liberté et son émancipation). Malgré une carrière en deux temps, Mireille Darc restera à jamais une icône pour toute une génération.

# Jerry Lewis

## Le clown ne pleure plus

Malgré une carrière inégale, Jerry Lewis occupe une place de choix parmi les plus grands comiques du septième art, au même titre que les Chaplin, Keaton, Tati, Sellars ou de Funès, et son influence sur ses collègues contemporains est inestimable.

PASCAL GRENIER



Né de parents russo-juifs sous le nom de Joseph Levitch en 1926 à Newark dans l'État du New Jersey, Jerry Lewis se fait rapidement connaître avec le duo comique qu'il forme avec Dean Martin dans les années 1940, en se produisant dans les boîtes de nuit puis en jouant au cinéma à leur début en 1949 dans le film *My Friend Irma* de George Marshall. Avec leur humour qui repose surtout sur l'interaction entre le burlesque et la comédie musicale, ils enchaînent avec 16 autres collaborations jusqu'à leur séparation en 1956. Malgré un succès public fort estimable, la grande majorité de ces films tournent toujours essentiellement autour d'une même formule : Jerry servant surtout à faire le pitre alors que Dean joue le grand *crooner* et séducteur de ces dames.

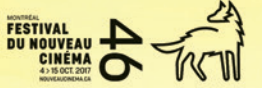
C'est en 1957 que Lewis démarre sa carrière en solo avec *The Delicate Delinquent* de Don McGuire où il tient la vedette. Bien que très inégale, cette comédie lui permet de décrocher cinq autres rôles comme tête d'affiche avant d'écrire et de réaliser son premier film *The Bellboy* en 1960. Dans un rôle entièrement muet, Lewis improvise et écrit au fur et à mesure une comédie déjantée où il pousse l'art de l'absurde et du burlesque à son paroxysme. Rempli de gags et de trouvailles visuelles, ce court long métrage (68 minutes) est un chef-d'œuvre abouti d'humour sans prétention qui ressemble davantage à une œuvre de Tati qu'à tout ce que Lewis a pu produire et réaliser par la suite. Il réalise cinq autres films entre 1961 et 1965 dont notamment le très célèbre *The Nutty Professor*. Cette variation libre et hilarante du court roman *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson figure parmi les comédies cultes les plus célèbres. Entre ses réalisations, Lewis continue de jouer à l'acteur chez les autres dont notamment le compétent Frank Tashlin. Il tourne dans pas moins de huit films de Tashlin dont notamment le très désopilant *The Disorderly Orderly* où Lewis est littéralement en roue libre dans le rôle d'un infirmier qui cumule les maladresses. Puis, il se blesse gravement en 1965 dans un gag sur scène et sa carrière prend étrangement une nouvelle tournure.

Entre 1967 et 1972, Lewis perd la cote auprès de son public et il cumule les échecs de plus en plus retentissants. En 1972, il réalise *The Day the Clown Cried* qui se taille rapidement une place parmi les films les plus maudits du cinéma, car cette œuvre inachevée dont l'action se situe dans un camp de concentration juif pendant la Seconde Guerre mondiale n'est jamais sortie au cinéma. Très impliqué dans des œuvres de charité comme le téléthon contre la dystrophie musculaire qu'il animera pendant plus de 40 ans, il se retire du cinéma pendant huit ans avant de revenir à la réalisation en 1980 avec *Hardly Working*. En dépit de la sincérité du projet, l'humour se fait vieillot et le public n'est plus fidèle au rendez-vous.

Du reste de sa carrière, on note une excellente performance dans un rôle à contre-emploi dans l'extraordinaire *The King of Comedy* de Martin Scorsese ou encore son petit rôle très sympathique et émouvant dans *Arizona Dream* d'Emir Kusturica en 1993. Toujours est-il que malgré plusieurs ratés, Jerry Lewis a réussi à s'imposer par un humour parfois outrancier qui va bien au-delà des simples simagrées et piteries que lui ont reprochées ses plus grands dénigriers. Maintenant que le clown nous a quittés, peut-être verrons-nous enfin son fameux film maudit ? Qui sait. 🍷



SEMAINE DE LA CRITIQUE CANNES 2017



COMPÉTITION OFFICIELLE PRIX DE L'INNOVATION-DANIEL LANGLOIS

ANNÉCY 2017



« POIGNANT, POÉTIQUE, CHOQUANT. » VSD



« ...TRÈS BEAU ET INCROYABLE DE RÉALISME. » LE PARISIEN



« UN GRAND FILM... » STUDIO CINÉ LIVE



LE FIGARO



L'EXPRESS



# TÉHÉRAN TABOU

UN FILM DE ALI SOOZANDEH

CELLULOID DREAMS PRÉSENTE UNE PRODUCTION LITTLE DREAM ENTERTAINMENT EN CO-PRODUCTION AVEC COOP59 FILMPRODUKTION (CO-PRODUIT PAR ZDF/DAS KLEINE FERNSPIEL, EN COLLABORATION AVEC ARTE, ORF (FILM/FEERNSEH-ABKOMMEN) AVEC LE SOUTIEN DE FILM- UND MEDIENSTIFTUNG NRW, ÖSTERREICHISCHES FILMINSTITUT, DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS, FILMFONDS WIEN, FILMFÖRDERUNG HAMBURG SCHLESWIGHOLSTEIN, FISA — FILMSTANDORT AUSTRIA, HESSENFILM UND MEDIEN AVEC ELMIRA RAFIZADEH, ZAR AMIR EBRAHIMI, ARASH MARANDI, BILAL YASAR CINÉMATOGRAFIE MARTIN GSCHLACHT MONTAGE FRANK GEIGER, ANDREA MERTENS MUSIQUE ALI W. ARKIN RÉDUCTION ARTISTIQUE ALI SOOZANDEH SUPERVISION VFX ALI SAMADI AHADI, CHRISTIAN «PINGO» SCHIFFLER CHEF PEINTURE DIGITALE ALIREZA DARVISH ARTISTE PRINCIPAL OMBRAGE/TEXTURE CARLOS CURSARO MONTEURS COMMISSIONÉS CHRISTIAN CLODS (ZDF), DORIS HEPP (ARTE), HEINRICH MIS (ORF) CO-PRODUCTEURS ANTONIN SVOBODA, BRUND WAGNER PRODUCTEURS FRANK GEIGER, ALI SAMADI AHADI, MARK FENCER, ARMIN HOFMANN ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR ALI SOOZANDEH



AU CINÉMA LE 26 JANVIER



www.azfilms.ca

GAUMONT présente

NAHUEL  
PEREZ BISCAYART

ALBERT  
DUPONTEL

LAURENT  
LAFITTE  
DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

NIELS  
ARESTRUP

EMILIE  
DEQUENNE

MÉLANIE  
THIERRY



# Au Revoir Là-Haut

D'APRÈS LE ROMAN DE  
PIERRE LEMAITRE  
PRIX GONCOURT 2013  
PARU AUX ÉDITIONS ALBIN MICHEL

UN FILM DE  
ALBERT DUPONTEL

AVEC LA PARTICIPATION DE ANDRÉ MARCON MICHEL VUILLERMOZ KYAN KHOJANDI PHILIPPE UCHAN  
DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

AVEC HELOÏSE BALSTER GILLES GASTON-DREYFUS SCÉNARIO ET DIALOGUES ALBERT DUPONTEL AVEC LA PARTICIPATION DE PIERRE LEMAITRE PRODUIT PAR CATHERINE BOZORGAN  
EFFETS SPÉCIAUX CÉDRIC FAVOLLE MASCLES ÉLOÛE KRETSCHMAR MUSIQUE ORIGINALE CHRISTOPHE JULIEN IMAGE VINCENT MATHIASIAI CÔUSINES MIMI LEMPECKA COIFFURES PIERRE QUÉFFÉ L'ANIMATION CHRISTOPHE PINEL  
SON JEAN-MICHAËL JANSI GUY RIVAL CDD-GALLAS CYRIL HOLTZ ASSISTANT RÉALISATEUR JAMES CANAL DIRECTEUR DE PRODUCTION BRUNO AMESTOÛY COO PRODUCTION SIADAN FROD MANCHESTER FILMS GAUMONT FRANCE 2 CINÉMA  
AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINE+ FRANCE TÉLÉVISIONS AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC AVEC LE SOUTIEN DE LA PRODIGE ET DE L'ANGA AVEC LA PARTICIPATION DE ENTOURAGE PICTURES



cinéma CANAL+ CINE+ francetélévisions \* Île de France PROCREP ANGOA ENTOURAGE Gaumont

AU CINÉMA LE 22 DÉCEMBRE



www.azfilms.ca