

# Séquences

La revue des cinémas pluriels

RENCONTRES INTERNATIONALES  
DU DOCUMENTAIRE DE MONTRÉAL

IMAGE+NATION - FESTIVAL CINÉMA  
LESBIEN GAI BI TRANS MONTRÉAL

IAN LAGARDE  
ALL YOU CAN EAT BOUDDHA

JANVIER  
FÉVRIER  
MARS

2018

REVUESEQUENCES.ORG

5,95\$

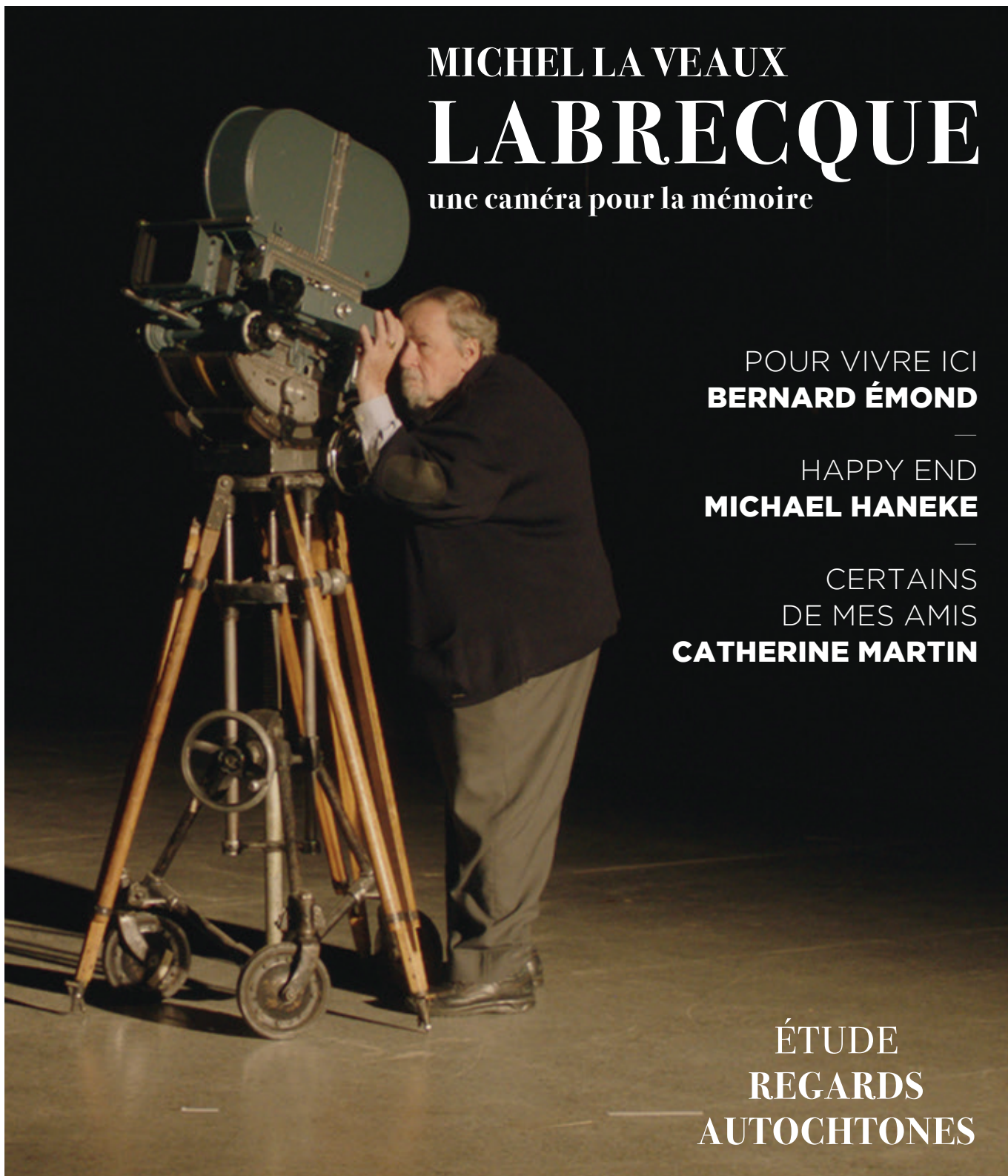
N° 312

Envoi de publication enregistré au no 7557,  
à la convention 40022002, Séquences  
C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M0

12  
Messageries Dynamiques



11311 595\$ 7



MICHEL LA VEAUX

## LABRECQUE

une caméra pour la mémoire

POUR VIVRE ICI  
**BERNARD ÉMOND**

HAPPY END  
**MICHAEL HANEKE**

CERTAINS  
DE MES AMIS  
**CATHERINE MARTIN**

ÉTUDE  
REGARDS  
AUTOCHTONES

DANIEL  
AUTEUIL

CAMÉLIA  
JORDANA

« Un film prodigieux... »

*On n'est pas couché*



« Un film  
magnifique... »

*Culturebox*



« Daniel Auteuil  
magistral... »

*Femme Actuelle*



# LE BRIQ

UN FILM DE  
YVAN ATTAL

VICTOR SAINT MACARY YAËL LANGMANN NOË DEBRÉ YVAN ATTAL

SCÉNARIO, ADAPTATION ET DIALOGUES  
EN COLLABORATION AVEC BRYAN MARCIANO SUR UNE IDÉE ORIGINALE DE VICTOR SAINT MACARY IMAGE RÉMY CHEVRIN (A.F.C.) MONTAGE CÉLIA LAFFITEPONT MUSIQUE ORIGINALE MICHAEL BROOK UNE PRODUCTION CHAPTER 2 MOONSHAKER II PATHE FRANCE 2 CINÉMA CNG PRODUCTIONS EN COPRODUCTION AVEC NEXUS FACTORY ET UMEIDA EN ASSOCIATION AVEC UFUND COFIMAGE 28  
Avec la participation de CANAL+ CINE+ FRANCE TÉLÉVISIONS coproduit par JONATHAN BLUMENTAL ARDAVAN SAFAEE SYLVAIN GOLDBERG SERGE DE POUCQUES NADIA KHAMLICH GILLES WATERKEYN UN FILM PRODUIT PAR DIMITRI RASSAN ET BÉNJAMIN ELALOUF

©2017 CHAPTER 2 MOONSHAKER II PATHE PRODUCTION FRANCE 2 CINÉMA CNG PRODUCTIONS NEXUS FACTORY WWW.PATHEFILMS.COM

KISSK PHOTOS TEDDY BIERSE ET DAVID KOSKAS



AU CINÉMA LE 23 MARS



## 2

## MOT DE LA RÉDACTION

2 Réforme d'aplomp

## 3

## EN COUVERTURE

4 **Labrecque, une caméra pour la mémoire**

La hauteur des hommes

6 MICHEL LA VEAUX  
Comment rendre hommage à un directeur photo

10 JEAN-CLAUDE LABRECQUE  
Un maître du *kodak*

## 12

## PREMIER PLAN

12 **All You Can Eat Buddha**  
La grande bouffe

14 IAN LAGARDE  
« J'ai toujours accordé une importance primordiale au son, car c'est ce qui vient te chercher de façon subliminale... »

18 **Pour vivre ici**  
La transmission comme valeur morale

20 BERNARD ÉMOND  
Le cinéma, art de la révélation

## 24

## CINÉMA D'AUTEURS

24 GROS PLANS

**Barbara**

Jeux de miroirs

**Happy End**

Des gens très bien

**L'amant double**

Trop gros pour être vrai, trop vrai pour être gros

**The Shape of Water**  
Les uns, les unes et l'Autre  
**Wonderstruck**  
L'expérience du silence

34 CRITIQUES

24 Davids

De l'or à pleines mains  
**Certains de mes amis**  
La juste architecture du plan

**Petit paysan**

Étable rase

**Tadoussac**

Mère houleuse

**The Square**

L'art et les préjugés

## 40

## ÉTUDE

40 REGARDS AUTOCHTONES  
Troisième partie: entre fables et réel

## 44

## PANORAMIQUE

44 MANIFESTATIONS  
Rencontres internationales du documentaire de Montréal  
Image+Nation

50 SALUT L'ARTISTE

[Girish] Bhargava... [William] Weintraub

DANIELLE DARRIEUX

Le bonheur d'immortaliser chaque moment

JEAN ROCHEFORT

Le grand moustachu

SAM SHEPARD

Rêver d'une certaine Amérique

ANNE WIAZEMSKI

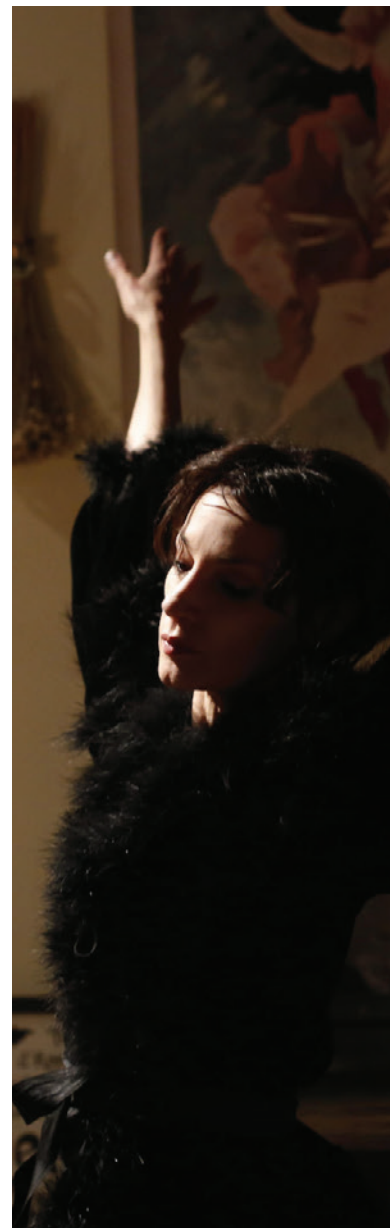
Du cinéma vers la littérature

56 RECENSIONS

*Rire de plomb:*

*La comédie italienne des années 70*

Un ouvrage exceptionnel sur une période exceptionnelle



—  
*Barbara*

—  
*Erratum*

Dans la dernière livraison (n° 311 – Novembre-Décembre 2017), le titre et le sous-titre d'un article d'Alain Vézina (p. 40-41), ont été changés à son insu. Par conséquent, l'auteur ne peut être tenu responsable pour l'usage fautif du mot «rennes» ou de la mauvaise orthographe du mot «cinéphage». La rédaction présente ses excuses à l'auteur et aux lecteurs pour ces fautes d'inattention.

# RÉFORME D'APLOMB

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

**Directeur de la publication:** Yves Beaugregard

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

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

**Réviseur:** Maximilien Nolet

**Documentaliste:** Luc Chaput

**Ont collaboré à ce numéro:** Jean Beaulieu, Luc Chaput, Julie Demers, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau

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

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

**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  
978-2-924354-28-5

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

*Séquences* publie cinq numéros par année.

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

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

*Séquences* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP) [www.sodep.qc.ca](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.

Avec cette livraison, nous entamons notre 63<sup>e</sup> année de publication, au-delà de six décennies vouées au cinéma et à ses disciplines connexes. Des changements, des incertitudes, de bons commentaires venant des abonnés, également du milieu, mais une publication toujours victime des sautes d'humeur de certains membres des comités évaluatifs des trois paliers gouvernementaux subventionnaires.

Qu'il soit question du Conseil des arts et des Lettres du Québec (CALQ), du Conseil des Arts de Montréal (CAM) ou encore du Conseil des Arts du Canada (CAC), nous (éditeurs et plus particulièrement rédacteurs en chef) devons rester vigilants d'une année à l'autre. Nous nous sommes toujours demandé quelles étaient les raisons pour lesquelles une année nous faisons «un travail conforme à notre mission» et l'année d'après on nous rappelait que nous avions reculé, alors que dans la «la vraie vie» tout indique que nous ne cessons pas de nous démarquer. Mais comme nous devons suivre les recommandations pour survivre, nous essayons de notre mieux pour les respecter.

Cette première livraison de l'année indique que les objectifs mis de l'avant depuis les derniers numéros se concrétisent de plus en plus admirablement. On ne pouvait pas passer sous silence le nouveau documentaire de Michel La Veaux, dédié à l'un de nos trésors cinématographiques nationaux, Jean-Claude Labrecque. En tout, ce premier numéro de 2018 dédie neuf pages à *Labrecque, une caméra pour la mémoire*, titre on ne peut plus éloquent qui, en quelque sorte, est un hommage, mais aussi un cri pour la survie des réalisateurs chevronnés et sans aucun doute oubliés par un système obsédé par la relève, qui compte certes, mais qui a dépassé les limites du reprochable.

C'est aussi pour les mêmes raisons que nous suggérons également deux autres cinéastes essentiels, Catherine Martin avec *Certains de mes amis*, et Bernard Émond avec son tout dernier-né, *Pour vivre ici*. Même si les vraies raisons de nos choix s'avèrent être notre respect et notre admiration pour ces artistes, et notre complicité avec eux, nous nous «arrangeons avec le gars des vues» pour joindre l'utile à l'indispensable.

Et comme cadeau, une nouvelle maquette (extérieure comme intérieure) qui saura guider les plus avertis (sans aucun doute, tous) de nos fidèles et on l'espère, nouveaux lecteurs. Et c'est quoi alors cette réforme d'aplomb? Tout simplement une nouvelle façon de concevoir la revue imprimée, de la placer au goût du jour, toujours avec la nette conviction que le cinéma n'est pas un art en perdition, mais qu'il traverse, on ne peut le nier, une phase inquiétante qu'il n'incombe qu'aux principaux intervenants (distributeurs, créateurs et véritables critiques) d'empêcher qu'elle se transforme en poussière. Mais nous croyons fermement que les images en mouvement, malgré leurs capricieuses impulsions, ne cessent de nous projeter indiciblement des lueurs d'optimisme. Et nous vous rappelons que *Séquences* est désormais publiée cinq fois par année. ▲

ÉLIE CASTIEL

RÉDACTEUR EN CHEF

Conseil des arts  
et des lettres  
Québec

CONSEIL  
DES ARTS  
DE MONTRÉAL

Montréal

Conseil des arts  
du Canada  
Canada Council  
for the Arts

# MICHEL LA VEAUX

Être à la caméra, filmer les autres, prendre ses distances avec les sujets captés, mais en même temps établir des liens, des signes de complicité avec eux, c'est-à-dire qu'ils finissent par se reconnaître, car dans certains cas, ils ont travaillé ensemble. Filmer Jean-Claude Labrecque, c'est pour La Veaux une sorte de mise en abyme, car l'auteur, entre autres, de l'incontournable *Les vautours* (1975) et plus près de nous, *À hauteur d'homme* (2003), a signé plus de 80 directions photo et réalisé près de 40 films. Plus qu'un documentaire sur Labrecque, c'est une rencontre entre deux professionnels pratiquant les mêmes métiers. C'est aussi, comme le titre du film l'indique, tenter de sublimer la mémoire, le souvenir, s'assurer que le cinéma québécois fait partie aussi du patrimoine national culturel et, dans certains cas, politique et social. Affirmer aussi que les images en mouvement ne sont pas de furtives prises de vue qui s'effacent avec le temps. Comme il l'avait fait avec le magnifique *Hôtel La Louisiane*, arrêtant les moments comme s'ils n'avaient pris aucune ride, rendant hommage à un lieu et à des personnages iconographiques, dont la légendaire Juliette Gréco, La Veaux suit le cours d'un voyage à travers le périple merveilleux d'un cinéaste de chez nous. Un créateur amoureux de son pays, le Québec, poussant jusqu'à l'extrême, mais avec une docile ferveur, son admiration et plus que tout sa perception d'un pays en devenir. Jean-Claude Labrecque, c'est «le Québec» d'hier et d'aujourd'hui, et grâce à l'œil-témoin de La Veaux, celui de demain. Les images de l'un et de l'autre traduisent en mouvement l'oralité de l'Histoire d'ici, de son intégration nationale et de son cinéma. Les huit pages qui suivent témoignent de l'amour que ces deux artistes portent sur le Cinéma, fenêtre sur les êtres et la vie en forme d'éternelles et indicibles ouvertures et fermetures à l'iris. Comme si, après tout, il était question de transmettre la mémoire, avec autant de grâce que de retenue.

ÉLIE CASTIEL  
RÉDACTEUR EN CHEF



# LABRECQUE

Pour Labrecque, l'essentiel est de « s'approcher des gens et de les aimer », comme il l'affirme à la caméra de La Veaux. C'est d'ailleurs à cette époque que Labrecque commencera à élaborer le concept de filmer « à hauteur d'homme », idée humaniste qu'il ne quittera pas pour le reste de sa carrière.

## une caméra pour la mémoire

### LA HAUTEUR DES HOMMES

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

*Près du port de Québec, un homme âgé se tient debout, au loin, les mains logées dans les poches de son manteau d'hiver. Un rail de traveling, visible à l'écran, transporte la caméra vers cet homme: Jean-Claude Labrecque, monument discret du cinéma québécois. Pour son deuxième long métrage documentaire, après l'excellent **Hôtel La Louisiane** (2015), Michel La Veaux s'intéresse à ce grand caméraman, « chauffeur de Kodak », comme il se qualifiera lui-même, et cinéaste. Un tel projet tombait sous le sens puisque La Veaux, lui-même directeur photo de renom, est sans contredit l'un des héritiers du réalisateur d'**À hauteur d'homme** (2003).*

Si *Une caméra pour la mémoire* débute par des aspects biographiques de Labrecque (naissance et jeunesse passée à Québec, découverte de la photographie puis du cinéma), La Veaux plonge rapidement dans l'œuvre de son sujet et dans l'aspect technique du métier de directeur photo. Il parvient toutefois à trouver un juste équilibre entre technique et anecdotes. Le film n'est pas alourdi de détails qui auraient égaré le profane et possiblement ennuyé le cinéphile. Reste que la

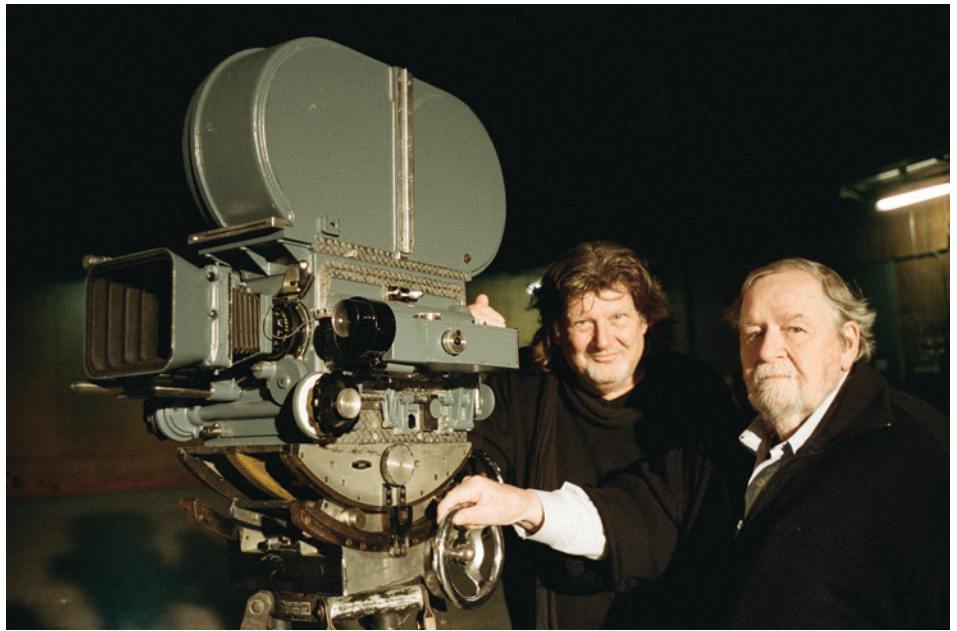
technique, dont Labrecque et La Veaux sont de fins connaisseurs, n'est jamais bien loin de leurs propos, et c'est une très bonne chose. À ce titre, La Veaux prend un plaisir manifeste à filmer de près et à parcourir les vieilles caméras robustes et massives datant d'une autre époque. Il aime s'attarder aux diverses pellicules, au projecteur bruyant de la Cinémathèque québécoise et à son projectionniste à l'œuvre. Grâce au travail de ce dernier, nous sommes placés devant la beauté des images tournées par Labrecque dans les années 1960, que La Veaux filme souvent du point de vue d'un spectateur assis dans la salle de cinéma. On pense ici notamment aux couleurs riches et évocatrices des images de la partie de hockey d'*Un jeu si simple* (Gilles Groulx, 1963), de celles de *60 cycles* (Labrecque, 1965) ou de *La visite du général de Gaulle au Québec* (Labrecque, 1967).

Labrecque, qui aura 80 ans cette année, était un proche collaborateur du cinéaste Gilles Groulx. Il est intéressant de l'entendre dire à quel point Groulx craignait l'équipement de tournage. Comme quoi la relation entre le directeur photo (qui s'occupe



souvent de l'aspect plus technique du tournage) et le réalisateur (qui se situe davantage du côté des idées, de la supervision du jeu des acteurs en fiction) est souvent très complémentaire, même si l'on parle peu de la contribution du directeur photo en général. En visionnant les images de *La vie heureuse de Léopold Z* (Gilles Carle, 1965), La Veaux souligne à Labrecque à quel point la liberté du cinéma et la créativité de la caméra sont manifestes, dans le film de Carle, alors qu'elles sont pratiquement impossibles de nos jours. Sans tomber dans une sorte de nostalgie, qui serait possiblement contreproductive, force est d'admettre que La Veaux a ici raison. *Une caméra pour la mémoire* est donc aussi un hommage à une technique révolue, à une façon de travailler et à un savoir-faire qui se font de plus en plus rares. Un des plus beaux moments du film survient lorsque Labrecque, visiblement très ému, le regard brillant et le visage illuminé de tendresse, évoque son ami et confrère Groulx et affirme qu'il l'«aimait beaucoup». Rappelons que Groulx est l'auteur d'une œuvre forte mais succincte, brisée par un accident en 1980 qui le confina à un quasi-silence jusqu'à sa mort prématurée, en 1994.

Le bouillonnement créatif de l'ONF des années 1960 est brillamment illustré dans le film par le segment qui s'entame avec *60 cycles*. Labrecque parle alors de son utilisation de la lentille 1000 mm, un téléobjectif impressionnant utilisé par la NASA dont l'ONF a fait l'acquisition et qui donne un caractère quasi surréaliste, voire psychédélique, aux images. Le directeur photo l'utilisera également pour tourner un film plus expérimental au titre on ne peut plus révélateur, *Essai à la mille* (1970). En plus de témoigner d'un certain entêtement et d'une certaine audace propres à leur époque, des projets tels que *La visite du général de Gaulle au Québec* et *Jeux de la XXI<sup>e</sup> olympiade* (1976) définiront l'approche documentaire de Labrecque. Sa démarche, sa souplesse et son inventivité lui permettront d'aller chercher une proximité inouïe avec de Gaulle et Daniel Johnson dans un premier temps, puis avec les athlètes olympiques, dont l'Américain Bruce Jenner. Pour Labrecque, l'essentiel est de «s'approcher des gens et de les aimer», comme il l'affirme à la caméra de La Veaux. C'est d'ailleurs à cette époque que Labrecque commencera à élaborer le concept de filmer «à hauteur d'homme», idée humaniste qu'il ne quittera pas pour le reste de sa carrière. En parlant de *La nuit de la poésie, 27 mars 1970* (Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, 1970), Labrecque avance qu'il a toujours travaillé dans le but d'archiver les événements, que Jean-Pierre Masse, le co-réalisateur des deux documentaires portant sur les *Nuits de la poésie* de 1970 et de 1980, et lui s'étaient «donné comme mandat que pour une fois la caméra écoute, que le cinéma écoute la parole.»



L'observation peut sembler banale, mais trop souvent — surtout dans le cinéma plus commercial —, la caméra cherche constamment à signaler sa présence en donnant dans la prouesse. Elle néglige alors l'attention véritable accordée aux gens. Les propos de Labrecque, en bon héritier des pionniers du cinéma direct comme Pierre Perrault et Michel Brault, renvoient ici au travail d'humilité du cinéma qui, paradoxalement puisqu'il est l'art technique par excellence, doit aussi savoir se placer en retrait et enregistrer la parole.

La dernière partie, qui tourne autour du film consacré au RIN de Pierre Bourgault et d'André D'Allemagne et de celui sur la campagne électorale de 2003 de Bernard Landry, fait un peu regretter que le cinéaste n'ait pas poussé plus loin la discussion sur le politique avec Labrecque, élément qui est pourtant au cœur de son œuvre. En même temps, on ne peut réellement reprocher la chose à La Veaux, puisque sa démarche est davantage d'ordre personnel que politique. Au cours de ses entretiens, le réalisateur ne tente en aucun moment de jouer la carte de l'objectivité journalistique. L'idée était d'orchestrer la rencontre de deux directeurs photo issus de générations différentes, de deux passionnés d'images et de lumière. Le film se termine néanmoins sur une interrogation d'ordre politique (au sens large) formulée par Labrecque. En évoquant la possibilité qu'il avait entrevue à une certaine époque de devenir «un bon caméraman», ce qui aurait impliqué d'aller travailler aux États-Unis ou en Europe, Labrecque affirme avoir choisi de rester au Québec et de faire des films ici, sous-entendant qu'il acceptait alors de travailler avec peu de moyens (techniques et financiers). À l'heure où nombre de cinéastes d'ici s'exilent pour tourner des films, la question de ce grand bâtisseur de notre cinématographie est tout à fait pertinente et on ne peut plus actuelle. ▲

—  
*Hommage à une  
technique révolue*

Origine : Québec [Canada] – Année : 2017 –  
Durée : 1 h 34 – Réal. : Michel La Veaux –  
Recherche et scén. : Michel La Veaux –  
Images : Michel La Veaux – Mont. : Nicolas  
Roy – Mus. : Institut, Arnaud Dumatin,  
Emmanuel Mario – Son : Olivier Calvert,  
Thierry Morlaas-Lurbe, Marcel Chouinard  
– Avec : Jean-Claude Labrecque – Prod. :  
Nicole Hubert (ACPAV), Nathalie Cloutier  
(ONF) ainsi que Bernadette Payeur et  
Colette Loumède – Dist. : ONF.



# MICHEL LA VEAUX

## Comment rendre hommage à un grand directeur de la photographie PIERRE PAGEAU

« Il faut imaginer que ce serait bien qu'un monteur fasse un film sur un monteur. Pour moi, c'était évident de faire ce travail-là. »

*C'est au Festival du film de Rouyn que j'ai vu, en grande première mondiale, le film de Michel La Veaux Labrecque: une caméra pour la mémoire. Nous le retrouvons dans le local de réunion de la Cinémathèque québécoise pour évoquer son rapport de cinéaste avec Jean-Claude Labrecque. L'emballement et la générosité de Michel La Veaux sont ici palpables.*

*Jeune caméraman tu as cherché des modèles d'ici; en quoi Jean-Claude Labrecque correspondait-il à ce modèle pour toi ?*

Déjà au collège, contrairement à la majorité des autres étudiants, moi je voulais être caméraman. J'avais 18 ans lorsque je suis entré au cégep et déjà je voulais être directeur de la photographie. Le cinéma

québécois était déjà un peu reconnu. Un jour, on me demande de faire partie d'un comité pour la création d'une école de cinéma au collège (Ahuntsic). Michel Brault est appelé pour son expertise; je peux enfin lui parler. J'avais vu de ces films et ceux de Labrecque, comme *60 Cycles* par exemple. Alors je me suis dit que j'avais la chance de pouvoir connaître deux grands caméramans. Ils étaient les deux stars de la caméra. Et, de mon point de vue, ils accotaient les meilleurs du monde entier. Si Brault et Labrecque avaient été en France, ils auraient eu le haut du pavé. Michel Brault était aussi bon qu'un Raoul Coutard. Alors donc j'ai 18 ans et j'ai ici des modèles exceptionnels. Et, en fait, je veux être aussi bon qu'eux. Michel Brault est un maître absolu; lorsque je

tourne encore aujourd'hui je pense à lui. Il a accepté de voir de mes films et m'a fait des commentaires. Jean-Claude, lui, c'est plus la virtuosité incarnée. Il a une audace des objectifs, des mouvements de caméra. J'avais donc ces deux maîtres-là mais pour des raisons différentes. Je voulais non seulement être aussi bon, mais les dépasser.

*À la fin du film Jean-Claude Labrecque dit qu'il a eu lui aussi des propositions pour travailler à l'extérieur du Québec mais il s'est dit: «Jean-Claude, tu vas rester au Québec». Donc tu poursuis le même trajet!?*

Oui, tu as raison de faire ce lien de continuité. Il y a une tendance d'être reconnu aux États-Unis ou ailleurs. Pour moi, tu dois exceller dans le cinéma qu'on fait ici. J'ai la même réflexion que Jean-Claude sur ce sujet. Ce n'est pas une question de manquer d'ambition. À Cannes on n'en finissait plus de me féliciter. Donc je suis en lien avec Jean-Claude parce que j'ai voulu travailler ici. On a donc beaucoup en commun Jean-Claude et moi. Le fait qu'il était à l'ONF à cette époque-là et qu'il a pu placer quatre caméras (1000 millimètres, 800, 400 et *Wide angle*) pour filmer *60 cycles*, c'est unique. Mais il ne faut pas oublier que bien d'autres avaient les mêmes possibilités et ne faisaient rien. Pour moi *60 cycles* est un des meilleurs films sur le rapport entre le rythme de la musique, des vélos et du montage. Cela s'appelle du cinéma. Pas émouvant en soi, mais comme un film sur le cinéma. Quelqu'un m'a envoyé un bout d'entrevue avec Georges Lucas qui avouait que les films de l'ONF l'avaient formé et, en particulier, *Pas de deux* et *60 cycles*.

*Qu'un directeur de la photo fasse un film sur un directeur de la photo, le principe est bon en soi. Mais toi, comment as-tu vécu cela ?*

Il faut imaginer que ce serait bien qu'un monteur fasse un film sur un monteur. Pour moi, c'était évident de faire ce travail-là. L'idée remonte au moment où la Cinémathèque a rendu un hommage à Jean-Claude. Jérôme, le fils de Jean-Claude, avait décidé qu'il fallait qu'il y ait au moins un directeur de la photographie qui vienne prendre la parole. Ce fut moi. Ce fut un déclencheur. Je me suis dit «merde», il faut faire ce film sur Jean-Claude, tout comme j'aurais aimé qu'il y ait eu un film sur Michel Brault fait par un directeur de la photographie. Surtout que les hommages s'en vont et qu'il faut que quelque chose demeure. Alors j'ai parlé de cela avec Jean-Claude. Plein de réalisateurs auraient pu vouloir faire ce film. Mais je voulais le faire. Je voulais le faire parce que j'étais certain de comprendre son goût pour les caméras, les objectifs. J'ai fait sortir la 1000 millimètres pour cela. On a «tripé» ensemble sur les appareils et le langage cinématographique. J'ai pu le constater tout au long

du tournage. Mais, à ce point-là, je ne croyais pas qu'on était si proches. Je considère que j'ai eu deux pères: Michel Brault et Jean-Claude. J'aurais pu faire un film sur Claude Jutra. Mais, en faisant un film sur un directeur de la photographie, on parle tous les deux de *kodaks*. On est amoureux de cela. Durant mes tournages je pouvais coucher avec mes caméras plus que mes blondes. On partage donc cet amour, et je crois que j'étais habilité à faire ce film.

*L'œuvre de Jean-Claude Labrecque est énorme. Comment et pourquoi as-tu fait les choix qui sont dans ce film ?*

Tu as pu constater que j'ai accordé peu d'espace aux films de fiction. Parce que c'est par le documentaire que je crois que l'on peut le mieux décrire l'évolution du travail de Jean-Claude. Du départ où on voit un jeune directeur photo virtuose, il évolue et s'aperçoit qu'avec ces appareils-là on peut écouter le monde. Il a compris que le cinéma important doit être «à hauteur d'homme»; avec ses outils il peut faire un cinéma humaniste. Alors le virtuose est devenu un grand humaniste. Il comprend qu'avec une caméra on peut écouter. Il découvre l'important de ceux qui sont en avant de lui. Jean-Claude a découvert qu'au-delà de la 1000 millimètres, du pouvoir de l'image, il faut aller à la rencontre d'humains. Il l'a constaté pour cet objectif comme pour le 9.8 millimètres dont il parle souvent. Il a cheminé et cela m'intéressait. Il avait un regard amoureux de son pays et de ses gens. Le 9.8, il y a des exemples dans le film, comme lorsqu'il filme Raoul Duguay (*Nuit de la poésie*). Cela lui permet d'être proche des gens. Or le vrai Jean-Claude Labrecque, c'est ce cinéaste-là. Avec les grandes focales (genre grand angulaire) on doit se rapprocher des gens filmés. Donc, au-delà des effets techniques de ces choix de focales, j'ai voulu montrer ce qu'est le filmage «à hauteur d'homme» de Labrecque. Mes choix de films étaient là pour étayer ce point de vue. Il y avait là une volonté de dépeindre une évolution sociale et politique. Je voulais faire un film sur un homme qui est aussi important que les plus importants chansonniers ou écrivains du Québec. Le cinéma n'est pas moins important que les autres moyens d'expression. Il fallait que le film soit à la hauteur de Jean-Claude. Puis que l'évolution de la société québécoise soit accessible aux spectateurs. Et que ce soit un film de cinéma qui s'exprime.

*Tu ouvres le film avec un traveling, et cette figure va revenir par la suite. Pourquoi ?*

Je veux toujours faire des films où le cinéma, son langage, est au premier plan. De tous les éléments du langage cinématographique, j'estime que le *traveling* est probablement le plus important. Je voulais donc



que, dès le premier plan, il soit visible. Je fais un film sur le cinéma, il faut que l'on voie les rails du *traveling*. Et au bout de ce mouvement de caméra, il y a Jean-Claude et « sa » ville de Québec. Moi je vais vers lui. Ce pourquoi, comme tu as bien remarqué, ce mouvement de caméra revient dans le film, jusqu'au tout dernier plan. Le *traveling*, c'est au cœur du cinéma. Le *traveling* sert à parler, au-delà des mots. Le rail indique le chemin que je prends, vers ce cinéaste; Michel La Veaux s'en va vers Jean-Claude Labrecque. Même le documentaire doit faire du cinéma, et je l'ai fait avec ce film. Mon langage est aussi celui de Jean-Claude. On termine aussi avec un *traveling* vers lui et sa Mitchell. Et alors JC regarde dans la caméra, directement vers le réalisateur La Veaux. Tous les deux, on a défendu le rôle des moyens du cinéma dans le documentaire. Le *traveling* veut dire à Jean-Claude, tu vas avoir mon *kodak* dans le visage. J'ai utilisé ma caméra un peu comme je l'ai fait dans le film de Benoît Pilon *Roger Toupin, épicier variété*.

*Le film sur les Jeux olympiques était un must. Pourquoi et comment tu as choisi de le mettre en scène ?*

Je savais deux choses. La première chose, c'est que je savais que je ne pouvais pas demander à Jean-Claude de courir partout. Je me suis adapté. Ainsi lorsque je l'amène à la Cinémathèque pour retrouver un ensemble de caméras et pour voir de ses films, mais présentés dans des copies 35mm. Il fallait sentir la pulsation de la pellicule, du 24 images par seconde. Il y avait un coût à cela mais j'y tenais. La deuxième chose, c'est que je savais dès la conception de ce film que je ferais ce segment sur ce film, *Les jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade* et, en particulier, sur le célèbre 360 degrés tout autour du stade. Je considère que le film olympique, c'est un des très grands films de JC. J'ai demandé à notre productrice de louer le Stade olympique et qu'il soit vide; il ne devait y avoir que Jean-Claude au centre. Et je voulais JC, petit dans le grand stade vide et une musique adaptée. Puis surtout je le montre avec sa célèbre caméra Éclair MPR, une caméra que j'aime aussi beaucoup. Il retrouve l'emplacement précis qu'il a demandé pour tourner son célèbre 360 degrés. Il a fallu aussi reconstituer la même caméra avec le même objectif zoom Angénieux. Et j'ai aussi demandé que ce plan soit visible dans le grand écran du stade; ceci a posé des problèmes techniques qu'on a résolus, grâce à l'ONF en particulier (avec l'aide de ma productrice Nicole Hébert). Et, une fois qu'on a montré ce plan unique, magistral, je vais encore vers lui, avec un *traveling*. Et Jean-Claude décide au dernier moment d'appuyer son coude sur la caméra pour bien nous dire que c'est « sa » caméra et que « c'est moi qui a fait ce plan ». Je tenais à ce plan d'une façon absolue,

c'était un *must*. Je veux ajouter qu'il y a aussi dans ce film olympique de grands moments d'émotions et de regards « à hauteur d'homme ». Même dans un film que l'on peut qualifier de commande, il y a des moments intimes: lorsque Jenner avoue son lien privilégié avec l'équipe du film ou lorsque l'athlète russe avoue sa fatigue et qu'il perd, et même la scène de l'athlète féminin qui ne veut même plus participer à ces jeux. Jenner avoue qu'il sera triste de ne plus retrouver l'équipe de cinéastes de Jean-Claude.

*Un documentaire doit aussi avoir sa part d'émotion. Je voudrais que tu commentes sur la place que tu accordes dans ton film aux segments forts, avec Marie Uguay notamment, puis avec Pierre Bourgault ensuite.*

Effectivement, l'émotion est au cœur de tout film, fiction ou documentaire. Je ne fais pas de dossiers politiques. Les moments forts de ce point de vue sont bien ceux que tu mentionnes. De plus, Jean-Claude est un homme d'émotion. Je l'ai mentionné même pour *Les jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade*. Marie Uguay, je vais l'avouer, je l'avais oublié. En le revoyant j'ai été totalement bouleversé, renversé. J'ai vu Jean-Claude pleurer en retrouvant ce film. J'ai bien compris l'importance du film pour lui. On apprend qu'il a été pratiquement un « aidant naturel » pour Marie Uguay dans les derniers jours de sa vie. C'est un grand film. Jean-Claude a pu tourner seulement deux jours avec Marie et il a produit un grand film. Alors je pense que trop de jeunes documentaristes font des heures de film pour ne plus savoir ensuite quoi en faire. Bref, le cinéma c'est l'émotion; donc Marie Uguay, c'était un choix absolu. Pour Bourgault, que l'on voit dans *Le RIN*, on apprend aussi que Jean-Claude a été là pour les derniers mots de celui-ci. Et Bourgault me manque. Il a donné sa vie, sa fougue, pour défendre ses opinions. Il incarne pour moi une grande forme de dignité. Bourgault avait de la dignité et de l'intelligence. Puis ensuite, tu le sais, je vais enchaîner avec un autre homme politique, Bernard Landry. Jean-Claude découvrait Landry qu'il ne connaissait pas; il a *tripé* ben raide. Selon moi le film sur Bernard Landry est un plus grand film qu'on ne le pense généralement. C'est encore un grand film, un beau film, sur la dignité. C'est un film d'une grande affection du cinéaste pour son sujet. Donc l'émotion est encore présente. Ce qui fait que tu vois bien l'évolution de mon film. Du *Général de Gaulle* jusqu'au film sur Landry, *À hauteur d'homme*, il y a une continuité claire. Il y a là le regard politique de Jean-Claude, avec aussi les *Nuits de la poésie*. (1970 et 1991). Et tu vois alors l'évolution de notre société. J'en profite pour bien souligner l'audace, la ténacité, la volonté de Jean-Claude pour faire ses films. Tu ne dis pas non à Jean-Claude. Ceci dit, il dit

« Je choisis mes films, comme ceux avec Sébastien Pilote. Si j'avais raté le film sur l'Hôtel La Louisiane, je suis pas certain que j'aurais pu faire *Labrecque*, une caméra pour la mémoire. »

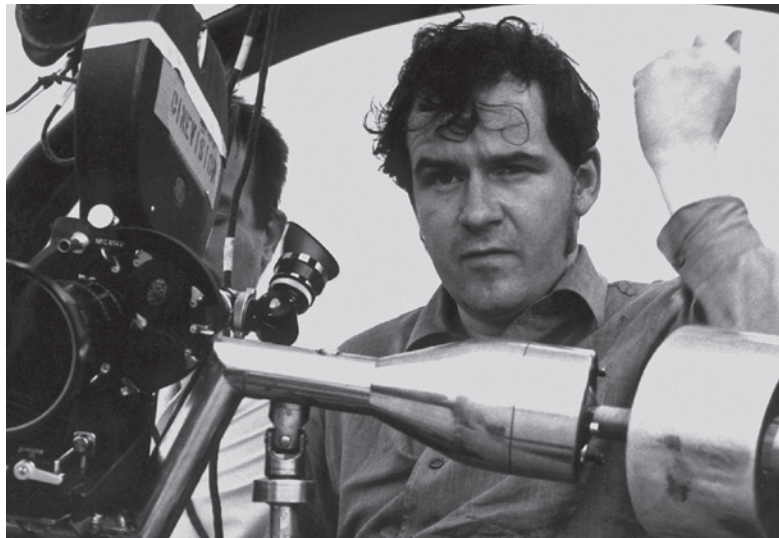
souvent qu'il a vécu une grande période qui permettrait de faire des films difficiles. Labrecque était là au moment où un pays naissait, une culture. Et il était au milieu de cela, dans le bain. Il était chanceux d'une façon, mais il a fait sa chance.

*Mettre dans un documentaire un accent aussi important sur les kodaks (les appareils du caméraman), cela n'était-il pas trop risqué ?*

J'en étais en partie conscient. Je voulais affirmer cela. Mais, tout comme Jean-Claude a pris des risques dans sa vie, je devais faire de même. Et tout ce grand domaine de la quincaillerie du caméraman a tellement été important pour Jean-Claude que je ne pouvais l'escamoter. On m'a dit « Vous aimez les caméras »; alors oui. Il se peut que ce film soit celui où je pourrai le plus exprimer mon amour du cinéma. Parlons du plan où j'ai installé Jean-Claude dans une voiture de luxe, comme celle du général de Gaulle, et sur la même route 138 (Chemin du Roy). Ce plan exprimait bien ma conception d'un plan cinématographique. Jean-Claude a aimé ce plan; il retrouvait une façon de filmer qu'il connaissait. Jean-Claude était gelé, mais il comprenait bien le rôle de ce plan, comme des autres *travelings* dans le film. Je ne fais pas des films en soi, pas des sujets en soi... sinon de faire des films que je fais avec mon cœur. Je choisis mes films, comme ceux avec Sébastien Pilote. Si j'avais raté le film sur l'Hôtel La Louisiane, je suis pas certain que j'aurais pu faire *Labrecque: une caméra pour la mémoire*. Je pourrai revenir à la réalisation un jour, parce que je peux vraiment prendre des décisions finales. Cela me plaît, mais mon métier de directeur de la photo me rend très heureux aussi. Et j'ai beaucoup appris avec les réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé. J'ai accepté d'apprendre parce que je savais que j'allais en sortir grandi. Moi, j'ai principalement travaillé dans le domaine du film indépendant. Ceux qui font des films avec des millions de dollars peuvent se faire planter. Je peux te dire que j'ai des projets, mais je ne peux pas en dire plus.

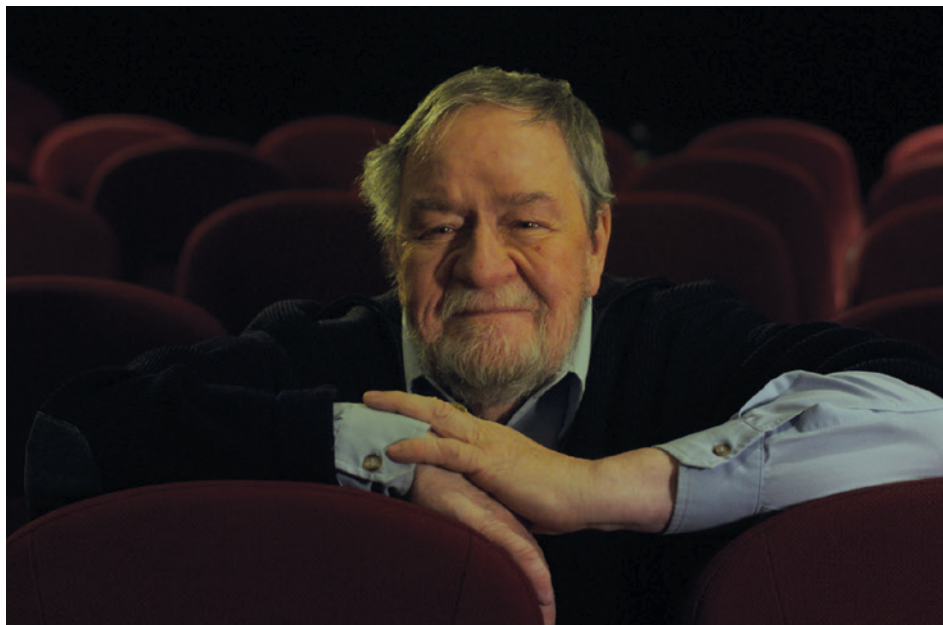
*En terminant, un dernier mot ?*

Depuis que je t'ai rencontré lorsque j'avais 18 ans, pour étudier en cinéma, ma vie n'est que cinéma. Le cinéma, c'est toute ma vie. Aujourd'hui le cinéma est effervescent au Québec; il y a beaucoup de cinéastes et de films différents. Mais, est-ce que l'on fait toujours du cinéma? Est-ce que l'on prend des risques? Je peux te dire que, selon moi, ce n'est pas le cas. Moi, je suis là pour défendre le langage du cinéma, c'est mon travail comme directeur de la photographie. Je peux te dire que sur l'ensemble des cinéastes actuellement, il y en a peu qui prennent des risques. Si le cinéma



québécois est aussi effervescent aujourd'hui c'est parce qu'il y a eu des gens comme Jean-Claude Labrecque et Michel Brault qui ont décidé avant nous de faire quelque chose. Il faut arrêter de penser que le cinéma naît au Québec avec quelques succès de Dolan ou de Villeneuve. Il y a eu des créateurs importants avant nous. J'ai donc fait ce film, pas pour rendre justice à Jean-Claude — parce qu'il y aurait eu injustice —, mais pour que la trace demeure. Jean-Claude dit qu'il fait des archives, mais moi j'ai aussi voulu faire « un film sur Labrecque » pour qu'on puisse retrouver Jean-Claude et son œuvre. Je suis conscient que ce film existe et que cela va rester. Moi comme directeur photo aujourd'hui, je vais tenter de conserver la créativité, l'immense prise de risque, l'audace, de ce que mes deux maîtres ont fait. Et c'est ainsi que je vais faire du cinéma jusqu'à la fin de ma vie. ▲

—  
*Jean-Claude Labrecque  
à deux âges du cinéma*



# JEAN-CLAUDE LABRECQUE

## Un maître du *kodak* **PIERRE PAGEAU**

*Nous avons rencontré Jean-Claude Labrecque chez lui, car il nous semblait bien nécessaire d'obtenir le point de vue de celui qui est au cœur du film de Michel La Veaux. Jean-Claude Labrecque fait plusieurs affirmations dans le film pour définir sa conception du cinéma, et nous voulions qu'il explicite sa pensée.*

*Avez-vous été surpris qu'on veuille faire un film sur vous, et aussi qu'il soit réalisé par un directeur de la photo ?*

Oui, j'ai été surpris. Et aussi que La Veaux connaisse autant mes films. Il avait un grand respect pour moi. J'étais heureux, mais je devais me retirer un peu et le laisser faire son travail. Je ne voulais pas porter ombrage au travail de Michel. On a travaillé ensemble plusieurs jours. J'étais content. J'ai puisé dans mes souvenirs. Je devais voir ce que j'avais fait de mieux et ce que j'avais fait de moins bien. Je voulais parler des gens que j'ai beaucoup aimés. Mon travail de caméraman consistait à m'adapter aux réalisateurs et j'ai fait de même avec Michel, qui a bien compris mon amour des caméras. Comme pour la Mitchell que l'on voit à la fin. J'ai travaillé avec cette caméra dès mes premières années à l'ONF. Je l'ai utilisée lors de la deuxième année du tournage de *La vie heureuse de Léopold Z.* On a aussi tourné de très nombreux plans du *Chat dans le sac* (pour toutes les scènes des deux protagonistes dans le lit) ou pour *Mémoire en fête*.

*Pour vous, de refaire la célèbre scène du 360 (Jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade) cela représentait quoi ?*

C'était très touchant pour moi de revoir et de refaire cette scène. Cela m'a rappelé la grande difficulté pour faire cette scène, tout comme le film en général. On n'en finissait plus de me dire que mes idées ne marcheraient jamais. Ce film a pris une place importante pour moi. J'avais demandé un an à l'avance. Mais il y avait deux demandeurs avant moi: la télé américaine ABC, puis Radio-Canada ici. Dans les deux cas j'ai évalué que je pourrais faire mieux avec nos caméras.

*Qu'as-tu pensé du choix de Michel de te situer petit dans le grand stade.*

J'étais heureux de cela. Et surtout que Michel a tout fait pour retrouver la caméra de l'époque. Dans les faits il a fallu *bizouter* pour reconstruire cette caméra. Le choix d'image de Michel convenait. Et je me souviens aussi du travail formidable de mon assistant René Pothier, même si le film a été un immense travail collectif.

*Dans le film de Michel La Veaux, Jean-Claude Labrecque utilise à plusieurs reprises des expressions pour qualifier son travail. Je lui demande d'en expliciter quatre. Que signifie pour vous l'expression « Un visage c'est un pays » ?*

J'ai toujours fait cela. Pour les films sur Leclerc, Léveillé, Marie Uguay, Landry... C'était toujours l'idée de filmer de près un visage et alors le pays ressort, le langage ressort. Tout ressort. On a fait la même chose aux olympiques. Il faut tourner le plus près possible. Tous les gros plans du début du film olympique, que j'ai faits, sont ainsi. Dufault a fait

« ...j'étais préoccupé par l'idée d'apprendre; on n'enseignait pas l'histoire. Je voulais faire apprendre. Je voulais que mes films servent à une forme d'enseignement de notre histoire. On ne fouille pas assez. »

cela aussi en devenant grand ami de Brune Jenner. Il fallait être à « hauteur d'homme ». Mais tu sais que les anglophones du Canada n'ont pas aimé ce genre de regard. Alors pour que le film soit présenté, Radio-Canada l'a donné aux deux réseaux mais ils devaient le présenter en même temps le même soir; ce qui fut fait.

#### Une autre expression : « Posséder l'événement » ?

Je pourrais en parler pour le film sur De Gaulle en particulier ou celui sur Marie Uguay. Il faut devenir tellement proche des gens que tu deviens comme un ami. Mais, mine de rien, tu peux repositionner la caméra pour obtenir de bons plans, nets, bien cadrés. Je pouvais faire un peu d'humour avec les gens que je filmais. Le cas de Marie Uguay est aussi exemplaire de ce point de vue. Je me suis impliqué comme jamais. J'ai presque tout fait pour Marie. Je me suis occupé beaucoup, beaucoup, de Marie. J'allais la reconduire à l'hôpital, elle faisait sa chimio, puis je la ramenaï, je la « montais » dans son appartement. J'allais aussi la reconduire à l'Express (bistro) où elle tenait salon. Je possédais donc l'événement. C'était une implication énorme. C'était comme un amour que j'avais pour elle, je la trouvais bonne. Comme aussi dans mon film *La visite du général De Gaulle au Québec*, il a fallu bien posséder l'événement pour bien suivre le général; ainsi pour monter sur le Colbert (son bateau) pour pouvoir le filmer.

#### Une troisième expression : « La caméra doit écouter » veut dire quoi pour vous ?

Par exemple, c'est ce que l'on fait avec Jean-Pierre (Masse) pour les films sur les Nuits de la poésie. La caméra doit écouter, pour une fois. Elle doit cesser de sautiller ou trop bouger. Il faut qu'elle écoute. Cela m'a servi énormément pour faire le *Speak White* de Michèle Lalonde. Elle ne voulait pas le faire. Et, alors, lorsqu'on a enregistré cela, on était sur le dos, tellement impressionnés et émus. Même chose pour le poète Gauvreau; il était difficile à avoir lui. J'ai fait le segment unique sur lui. C'est plus que rare. On se voyait, Jean-Pierre avec Gauvreau et moi dans un resto un peu spécial qui servait du café avec du vin. Gauvreau nous disait comment il s'était pratiqué toute la semaine pour son poème et qu'il ne s'était trompé qu'une seule fois. J'ai montré le film à Gauvreau et il était très content. Ce genre de filmage, où l'importance du « écouter » dominait, cela me permettait de faire des choses différentes, et je voulais tenter de nouvelles façons de faire. Cela m'a aidé à vivre. Je cherchais à me départir de différents films et différentes façons de faire du cinéma.

#### Une dernière expression de toi dans le film : « Faire le beau plan ».

Oui, je voulais toujours faire le plan qui va capter le spectateur. Au début, c'est une prouesse de la caméra

que je cherchais. Il faut dire que parfois je faisais cela pour éviter les coupures des monteurs. Je tenais à chacun de mes plans. Comme pour Landry, je voulais des plans qui vont nous toucher. Je l'avais prévenu que j'allais lui coller à la peau. Il n'a jamais remis cela en question. Il avait ses inquiétudes. Le soir où le film est passé à la télévision, il était au restaurant après; en sortant, il lui a fallu une heure trente pour rentrer chez lui tellement de gens voulaient lui parler, le féliciter. J'avais réussi mes plans. En particulier pour ce moment où il doit parler avec le nouveau premier ministre Jean Charest. Bernard Landy a été extraordinaire. Je crois que je ne pourrais plus faire comme cela aujourd'hui.

#### Les archives pour toi ?

À Québec, ma ville de naissance, on vivait dans les archives. J'ai cherché avec Raymond Lévesque (l'archéologue) la tombe de Champlain. Finalement, on ne trouve rien; même qu'un jour, nous allons aboutir dans un restaurant chinois. Dès le début, à Québec, j'étais préoccupé par l'histoire, les traces de notre société. Et j'étais préoccupé par l'idée d'apprendre; on n'enseignait pas l'histoire. Je voulais faire apprendre. Je voulais que mes films servent à une forme d'enseignement de notre histoire. On ne fouille pas assez.

#### Pour toi, faire connaître c'est important ?

J'étais curieux par nature. Jeune ado j'ai voulu être chanteur, mais je n'avais pas le bon répertoire. J'ai risqué cela. J'ai reçu des bouteilles. J'ai cessé de chanter lorsque j'ai entendu Michel Louvain. Je crois que j'ai voulu chanter parce que je voulais apprendre aussi ce métier-là. Je n'étais pas bon comme chanteur. Le métier de cinéaste me convenait mieux je crois.

#### Que retiens-tu du film de Michel ?

Que je suis très fier de mon métier. J'avais la possibilité de faire les films que je voulais faire. Pendant qu'on les faisait c'était le temps. J'ai été chanceux. J'avais des exigences et j'y tenais. Par ailleurs, je dois dire que je me suis toujours fié à mes intuitions et je ne me suis presque jamais trompé; elles étaient justes. Comme pour le film sur De Gaulle ou sur Marie Uguay, c'était risqué mais j'avais raison. J'avais quelque chose au fond de moi qui me disait de foncer, et je le faisais. Je me battais pour ces projets. Je crois que ce film va bien vieillir. J'ai vécu une grande période de création entre 1959 et 1989. Lorsqu'un film n'avancait pas, je me retirais puis, parfois, je le représentais deux ans plus tard et ça passait très souvent. Tu pouvais faire des choses... J'ai risqué énormément. Mais je ne pensais pas vraiment que c'était si risqué. Je parlais du principe qu'il fallait faire tel ou tel film et j'y travaillais. ▲



# All You Can Eat Bouddha

## La grande bouffe

MAXIME LABRECQUE

« Alors que les autres touristes ne sont que de passage au Palacio, Mike décide soudainement de prolonger son séjour à l'hôtel, sans réel but ni motivation. Avec son poignet auréolé d'un bracelet doré, il s'établit dans ce lieu de passage pour une durée indéterminée. »

*Contemplation et langueur, deux termes qui définissent bien l'énigmatique premier long métrage de Ian Lagarde, qui transcrit à l'écran le sentiment de flottement que l'on peut ressentir à passer ses journées sur le bord de la plage, à oublier le temps qui passe. Une torpeur étrange qui, tantôt déstabilise, tantôt hypnotise. Il s'agit d'un fascinant voyage au cœur d'une transformation personnelle et sociale, réelle et métaphysique.*

Avec son rythme lent, *All You Can Eat Bouddha* plonge progressivement le spectateur dans un univers surréaliste, centré sur le pittoresque Hotel Palacio, sis dans un pays tropical en transition. Mike, un imposant touriste français plutôt apathique, n'a de passion que pour le buffet de l'hôtel, qu'il engouffre goulument, sous le regard captivé des autres occupants des lieux. Ce personnage central et taciturne devient malgré lui source de fascination, alors que des « miracles » lui sont attribués. Sans un seul mot, il parvient à faire manger la

fillette d'un touriste qui refusait d'avaler quoi que ce soit depuis des mois. Bert, le père de l'adolescente, devient son plus fervent admirateur, ce qui établit une allégorie sur les débuts d'une religion, propagée par les disciples et les prophètes. Car Mike, lui, souhaite simplement qu'on le laisse tranquille, mais il est constamment épié. « La promesse d'une nouvelle assiette est la promesse d'un nouveau départ », lui dit Bert à un moment, tâchant de comprendre le lien charnel qui unit Mike à la nourriture et au rituel du buffet. Cette répétition, ce cycle, avec quelques variations, et ce renouveau, régissent le film. Alors que les autres touristes ne sont que de passage au Palacio, Mike décide soudainement de prolonger son séjour à l'hôtel, sans réel but ni motivation. Avec son poignet auréolé d'un bracelet doré, il s'établit dans ce lieu de passage pour une durée indéterminée. Dès lors, d'étranges événements se produisent. Dans cet univers kitsch et sacré tout à la fois, les personnages vivent dans un cycle régulé



par les repas et les loisirs, organisés par le dynamique mais troublé Jean-Pierre Villeneuve (David La Haye arborant un perturbant *manbun* et la barbe fournie d'un survivant). Cet animateur de foule représente la figure antagoniste de Mike et juge son mode de vie qu'il ne comprend aucunement.

Il s'agit d'un film qui met la nature à l'avant-plan, autant visuellement que dans le traitement sonore. La jungle devient de plus en plus envahissante et les sons ambiants – insectes, bourrasques et autres bruissements et ululements tropicaux – sont parfois superposés à d'autres images insolites pour créer un contraste saisissant, un effet des plus enveloppants. Sylvain Bellemare travaille le son de manière juste afin de nous emporter dans ce tourbillon luxuriant et progressivement chaotique. La mer, surtout, occupe une place centrale. Mike regarde la ligne d'horizon et les vagues, avec leurs remous réguliers, qui invitent à la transe. À cet effet, la pieuvre échouée qu'il sauve d'un filet de pêcheur établit avec lui un étrange lien métaphysique, qui opère un changement en lui. Comme annoncé, son appétit sexuel gonfle, révélant un homme nouveau au pouvoir de fascination certain. La pieuvre murmurante susurre ponctuellement des paraboles en espagnol. Elle s'invite métaphoriquement dans les ébats sexuels de Mike, de manière sensuelle et enivrante. Ces scènes permettent d'ailleurs d'accentuer le voyage psychédélique proposé par le réalisateur. Avec ses allégories murmurées, la pieuvre ajoute une touche de poésie onirique au film, alors que des images du céphalopode, flottant à l'horizon, se superposent à des plans de Mike. Et Esmeralda, la sympathique femme de chambre qui porte des attentions toutes particulières à ce Bouddha du Sud, lui dessine parfois des mandalas érotiques sur des bouts de papier. Les parallèles entre elle et la pieuvre se multiplient d'ailleurs dans le film.

Même si *All You Can Eat Bouddha* ouvre la porte à maintes interprétations et qu'il invite à la contemplation, une place prépondérante est tout de même réservée à l'humour. Sans être une comédie aux multiples gags, certaines situations cocasses ainsi que la mise en scène elle-même font parfois sourire. L'impressionnant coup de soleil qu'attrape Mike, son amitié avec le gamin de la femme de chambre et les manières de Jean-Pierre amènent un côté plus léger qui est le bienvenu, sans toutefois faire basculer le film dans la farce, puisqu'il évite les boutades trop faciles. Les lieux eux-mêmes transpirent le kitsch, au point où l'on pourrait se croire dans l'univers d'Elvis Gratton. La direction photo, où dominent les tons corail et turquoise, n'est pas sans évoquer des diapositives colorées – parfois surexposées car trop baignées de soleil – de voyage de famille dans les années 1970. Et pourtant, ce voyage s'avère hors du temps et ces couleurs ternissent. Comme Lagarde est



2

également directeur photo, sa collaboration avec John Londono pour ce film démontre un souci du détail dans tout ce qui touche l'image. Avec cette nature prédominante qui devient de plus en plus présente, alors même que le pays connaît un « changement d'administration » pour le moins draconien, l'hôtel connaît une décrépitude accélérée. Cet envahissement de la nature se retrouvait également dans le récent court-métrage d'Ariane Louis-Seize, *La peau sauvage*, avec lequel quelques parallèles dans la direction artistique peuvent être établis. Dans *All You Can Eat Bouddha*, la décrépitude des lieux se répercute dans le buffet, devenu amas informe et avarié. Et pourtant, ce n'est pas ce qui arrête Mike. Toujours en quête de nourriture, alors que l'île tout entière s'en trouve dépourvue, le Dieu devient monstre anthropophage.

Mais au final, même s'il semblerait que tout a basculé dans le chaos, que les personnages ont été poussés dans leurs derniers retranchements, jamais ils ne paniquent. Les événements se résorbent aussi rapidement qu'ils ont débuté, l'équilibre est retrouvé et la promesse d'un lendemain plus heureux est clamée. Sans chercher à tout prix à comprendre les nombreux symbolismes du film, il s'agit surtout d'accepter la part de mystère que celui-ci propose et de se laisser gagner par ce sentiment de flottement agréable, cette douce torpeur contemplative qui nous fait apprécier cette œuvre pour ce qu'elle est : fascinante et ouverte. ▲

---

1. *S'établir dans un lieu de passage*

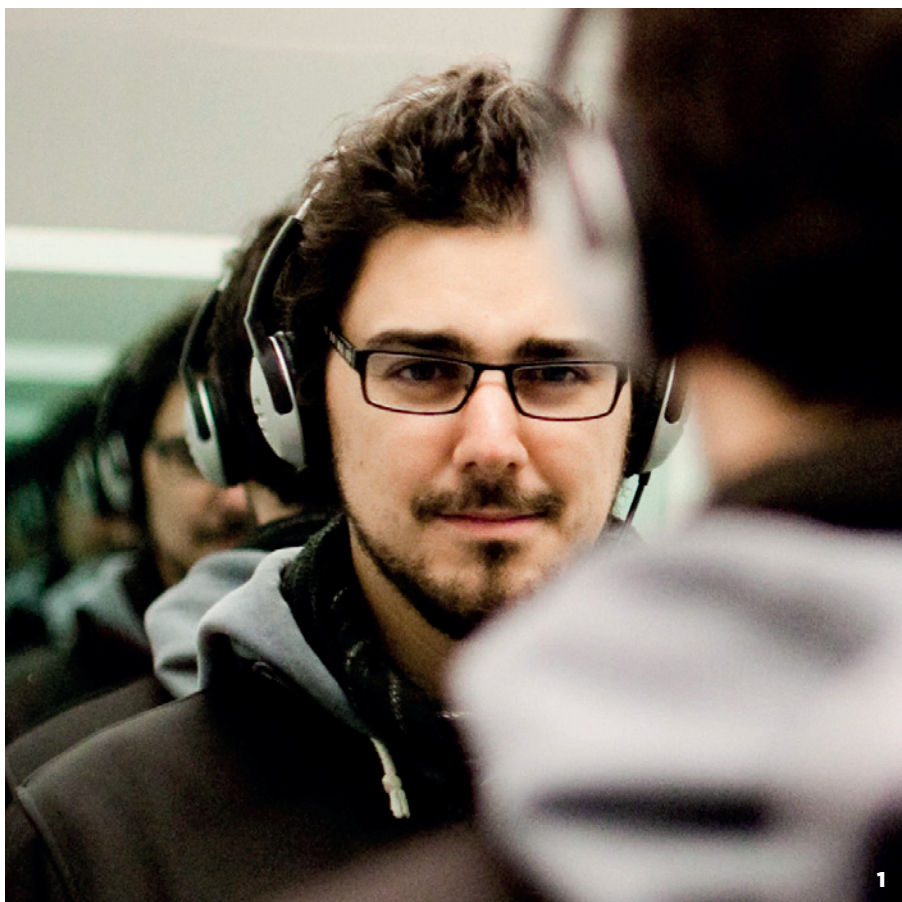
---

2. *Un sentiment de flottement agréable*

Origine : Canada [Québec] – Année : 2017  
 – Durée : 1 h 25 – Réal. : Ian Lagarde  
 – Scén. : Ian Lagarde – Images : John Londono – Mont. : Mathieu Grondin  
 – Son : Sylvain Bellemare, Jean-Sébastien Beaudoin-Gagnon – Dir. art. : Joëlle Péloquin – Cost. : Gabrielle Tougas-Fréchette – Int. : Sylvio Arriola (Valentino), Ludovic Berthillot (Mike), Richard Jutras (Bert), Yaité Ruiz (Esmeralda), David La Haye (Jean-Pierre Villeneuve) – Prod. : Gabrielle Tougas-Fréchette et Ménaïc Raoul (Voyelles Films) – Dist. : FunFilm.

# IAN LAGARDE

« J'ai toujours accordé une importance primordiale au son, car c'est ce qui vient te chercher de façon subliminale. » **MAXIME LABRECQUE**



## 1. Ian Lagarde

Crédit photo : Festival international du film de Vladivostok

## 2. L'univers kitsch profane de la culture de masse

Combinant le kitsch profane et le kitsch sacré, *All You Can Eat Buddha*, cette œuvre fascinante, ose sortir du social-réalisme pour ouvrir les portes du surnaturel et de l'interprétation, comme l'affirme le réalisateur. Fidèle à lui-même, Lagarde aborde la part d'étrangeté se dégageant du réel, qu'il faut exploiter, ou explorer, coûte que coûte.

Le fait d'aller tourner à Cuba a dû être un défi certain pour ton équipe et toi. Pour quelle raison avoir choisi ce pays, alors que dans le film on comprend qu'on est dans le sud mais jamais on ne fait mention de l'endroit, qui demeure un mystère ?

Cuba est l'endroit où l'équilibre budget et culture était le plus intéressant. Étant un pays communiste, la culture

« officielle » est quand même importante, alors ils ont des acteurs, de l'équipement et des techniciens qualifiés. C'est assez impressionnant de les voir brancher leur matériel dans le panneau électrique ! On le fait au Québec, mais il y a une tonne de réglementation, avec un électricien certifié, etc. Là-bas, ils prennent un gros truc de cuivre et ils se branchent... mais j'avais peur qu'ils s'électrocutent ! Cuba, c'est aussi l'endroit de la débrouille. Un mélange de forte culture, d'architecture soviético-ludique, et on ne voulait pas que ça ait l'air trop marqué non plus, on voulait que ça demeure vague. Et La Havane, c'est comme si Paris avait été laissé à l'abandon pendant 50 ans. J'exagère bien sûr, mais il y a un côté *abandoned porn* comme on a pu voir à Detroit il y a quelques années.

### L'hôtel Palacio existe vraiment ?

C'est une combinaison de différents lieux en fait, l'accueil d'un Institut, une école de musique, une partie de *resort*, un bunker à l'ouest de La Havane, etc. Les scènes dans la chambre d'hôtel ont été tournées en studio à Montréal. Et l'intérieur de la chambre était deux à trois fois plus grand que la vraie chambre, alors ça nous donnait de la latitude pour le tournage. On a aussi tourné les scènes de la piscine dans un ancien club de Batista et le buffet, c'est le *country club* de La Havane où l'ancien président avait d'abord été refusé d'accès.

### Tu y retournerais pour un autre projet alors ?

Oui, même si le tournage a vraiment été un défi. Je dois ma santé mentale à l'équipe ! Filmer La Havane pour ce qu'elle est, ça va, mais c'est quand tu te mets à la filmer pour ce qu'elle n'est pas que tu rencontres des obstacles.

Oui, surtout que ton film est une proposition assez audacieuse. On ouvre les portes du surréalisme pratiquement ! Et en même temps, il y a un humour certain. Est-ce que dès le départ, dans un film qui pourrait basculer dans le drame, c'était important d'avoir un équilibre avec un ton humoristique par moments ?

L'humour se dégageait des situations, en effet, et aussi provenait de l'idée à l'origine du film je crois. J'étais dans un parc aquatique au Mexique et j'avais un bracelet, ce



2

que je déteste car je me sens prisonnier et je viens d'une famille d'anarchistes! Je lisais le *Siddhartha* d'Herman Hesse, qui est un peu de la lecture de vacances limite gênante, dans le parc aquatique. Et j'ai eu l'idée de combiner ces deux univers kitsch. L'univers kitsch profane du tourisme de masse et l'univers kitsch sacré de la littérature initiatique. Ces récits m'ont toujours fasciné. J'ai grandi en lisant *L'Incal* de Jodorowsky et *Métal Hurlant*. Aussi, j'ai toujours voulu qu'il y ait un décalage dans mes films. Je ne veux pas juste représenter le réel tel qu'il est, et j'avais d'ailleurs écrit un mini-manifeste pour le droit à la différence dans le cinéma québécois sur le blogue de *24 images*. N'est pas auteur que celui qui fait un film social-réaliste! Dire que le cinéma de genre est incompatible avec le cinéma d'auteur, c'est être ignorant d'Hitchcock, de Dreyer, de Bergman et de Paul Thomas Anderson par exemple.

*Justement, peux-tu développer davantage sur ton rapport au cinéma de P.T. Anderson, notamment?*

À mon avis, c'est l'auteur américain le plus intéressant de nos jours. Il fait du réalisme mais il va toujours faire une surenchère, aller dans l'étrangeté. Ce rapport à l'étrange, c'est dommage qu'il ne soit pas toujours respecté ici, car c'est une démarche qui offre aussi un point de vue sur le monde. Au Québec, on a tellement

eu horreur des films hollywoodiens qui ont envahi notre marché qu'on associe tout film de genre ou toute exploration formelle à un cinéma ostentatoire, qui a trop de moyens. Même si je dis ça, c'est réjouissant de voir que c'est de moins en moins le cas. Stéphane Lafleur, c'est un auteur! Il est ancré dans le réel mais projette dans le surréalisme.

*Oui, surtout avec En terrains connus.*

Absolument! Dans les commentaires des institutions financières sur mon scénario, quelqu'un avait écrit: «dois-je comprendre que la pieuvre parle?». Comme si c'était un reproche. Je me suis dit que ça devait être quelqu'un qui est aigri! Oui, elle parle la pieuvre.

*Non seulement elle parle, mais elle murmure des paraboles sensuelles qui amènent un changement positif chez Mike. L'aspect surréaliste voire magique du film est assez fascinant. Quelle figure représente la pieuvre pour toi? Quelle fonction joue-t-elle?*

À la base il y avait deux animaux aquatiques dans le film, mais un a été enlevé car les deux avaient la même fonction. Le fait que ce soit une pieuvre, c'est clair depuis le début. C'est comme dans les récits mythologiques lorsque Zeus descend sur terre sous l'apparence d'un aigle ou d'un autre animal et qu'il



3. *Comme un lien mystique*

« J'ai toujours accordé une importance primordiale au son, car c'est ce qui vient te chercher de façon subliminale, et un film intéressant pour moi est un film qui m'hypnotise. »

vient féconder une humaine. Ces interventions divines sous la forme animale faisaient un beau lien avec ce qui se passait à ce point-ci dans le film. Dans plusieurs versions initiales du scénario, Mike se sauvait en mer avec son flotteur et se faisait féconder par la pieuvre, mais c'était un peu compliqué. Donc il va plutôt simplement la rejoindre et réapparaît quelque part en Bouddha, et tant mieux si on ne l'explique pas ! J'aime ça ne pas tout comprendre dans les films, pourvu que je sois captivé. Il y a des gens qui trouvaient que la pieuvre et Esméralda se répondaient dans le film lors des premiers visionnements alors on a décidé de rendre ça plus évident. C'est d'ailleurs la même actrice qui fait la voix des deux personnages; il y a comme un lien mystique entre les deux.

*La direction artistique est impeccable. La nature devient progressivement envahissante alors que le film avance et que l'hôtel et la nourriture sont en décrépitude. Est-ce que ça représentait un défi ?*

Étonnamment, ce n'était pas le plus gros défi ! Quand Mike lévite en mangeant, on a préparé cette scène en une heure et demie. C'était dans une école de musique. Un gars a vaporisé des trucs sur les murs pour suggérer la décrépitude. Le trou dans le plafond était déjà là, mais il avait été recouvert alors j'ai demandé si c'était possible d'enlever les tuiles pour mettre des lianes et tout de suite le gars a dit oui. Par contre, faire un buffet qui avait l'air appétissant, c'était beaucoup plus difficile !

*En terminant, on ne peut pas passer à côté du travail sonore, qui est remarquable. C'est hypnotisant par moments. Tu as déjà travaillé avec Sylvain Bellemare par le passé. Est-ce qu'il a embarqué dans le projet dès le départ ? Comment s'est déroulée votre collaboration ?*

Oui, et ce qui est bien c'est que ça se passe pas mal pareil dans nos têtes. C'est un vrai *partner in crime* psychédélique, et il nous a fait des cadeaux incroyables. Il a détérioré des sons qu'il avait enregistrés en Amazonie au début des années 2000, et il trouvait ça approprié pour le film et j'étais d'accord. Dans mes films j'essaie souvent que l'atmosphère devienne musicale, sans nécessairement avoir une trame musicale affirmée. Dans ce film, il y en a un peu, par exemple la musique du saxophoniste montréalais Colin Stetson qui, pour moi, était la plus mystique sans être confessionnelle, à cause de sa technique de respiration continue qui est un peu comme une forme de méditation. Sylvain est très généreux et nos collaborations se passent toujours très bien.

*Ça paraît, car outre le travail sur l'image, le travail sonore est très conséquent, avec l'aura de mystère enveloppante et la nature qui devient omniprésente.*

Oui, le son était important pour ce film, mais on a aussi eu beaucoup de contraintes. On tournait à côté d'une base militaire cubaine où ils faisaient de la construction, dans une école de musique où il y avait des sons de trompette et des vocalises, sur la plage où des touristes écoutaient du *reggaeton*... Comme on voulait que le son devienne narratif, il y a une transformation qui s'opère et qui supporte la transition dans l'hôtel. Au début il y a beaucoup de vie humaine et de sons de touristes autour de Mike et plus ça avance, plus la nature et les instincts reprennent leurs droits. C'est une sorte de catharsis mystico-naturelle, et les sons de la nature se mélangent avec ceux de la révolution et des feux d'artifice. J'ai toujours accordé une importance primordiale au son, car c'est ce qui vient te chercher de façon subliminale, et un film intéressant pour moi est un film qui m'hypnotise. ▲

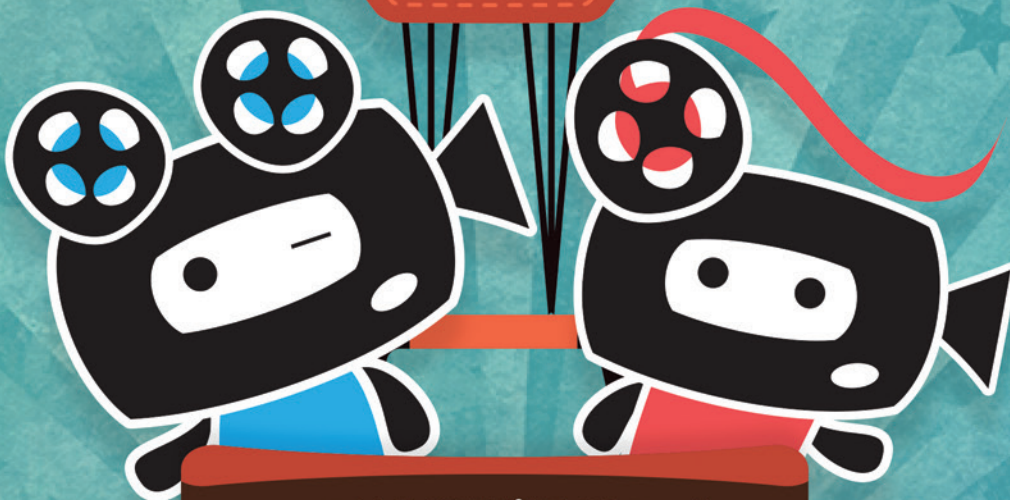
**VOTRE FESTIVAL DEPUIS 1998 !**

**FESTIVAL INTERNATIONAL**

**DU FILM POUR ENFANTS**

**DE MONTRÉAL**

**No. 21**



**PENDANT LA SEMAINE DE RELÂCHE**

**DU 3 AU 11 MARS 2018**

**INFO+BILLETTS  
FIFEM.COM**

# Pour vivre ici

## La transmission comme valeur morale ÉLIE CASTIEL

Plus que religieux, les films de Bernard Émond reposent sur la notion de *fatum*, mais non considérée comme inéluctable ou pessimiste. Car les façons, semble-t-il dire, sont nombreuses pour pouvoir se tirer d'affaire et empêcher que les obstacles qui se présentent s'enlisent dans un marasme sans issue.

**Cinéaste à part** dans le milieu du cinéma québécois, sans aucun doute le plus philosophe et le plus animé d'une spiritualité plus proche de la morale et de l'éthique que du religieux, Bernard Émond a construit une œuvre viscérale où l'individu se bat perpétuellement (comme dans la vie) contre les convenances de l'échec et de la souffrance. Son tout récent opus, *Pour vivre ici*, ne déroge pas de sa démarche narrative; un film baigné d'un humanisme aussi classique qu'annonciateur, sans doute d'un temps nouveau. Car pour Bernard Émond, l'espoir existe. Sans quoi, on s'arrêterait de faire des films.

Depuis *La femme qui boit* (2001), le metteur en scène ne cesse de questionner notre comportement, dans ce cas-là, par rapport à l'alcoolisme, entre autres. Mais ce qui frappe d'emblée dans ce choix narratif, c'est la nette revendication d'Émond à construire une étude psychologique des personnages sous la forme d'une descente aux enfers qui, par le truchement d'une recherche de spiritualité et de rapport à l'autre et à l'environnement social, se dissipe, alors que le ou les personnages trouvent finalement une solution à leurs revendications existentielles.

À propos de *La femme qui boit*, Émond n'avait-il pas déclaré que «La solitude, le vieillissement sont des thèmes qui s'imposent à moi, sous une forme ou l'autre. Quant à l'alcoolisme, il me fascine à cause de la révolte qu'il sous-tend, et me révolte par le malheur qu'il crée autour de lui»<sup>1</sup>? *Pour vivre ici*, le titre du film est lui-même une interrogation autant qu'une condition inexorable.

Ici, Émond se fait penseur et impose un dialogue déontologique entre lui-même et le spectateur, conscient que de ce dernier a vu toute son œuvre ou presque, et qu'il partage sa vision intellectuelle et surtout morale de la vie. Car il faut souligner qu'atteindre le succès public n'est pas la moindre préoccupation de ce cinéaste parvenu depuis ses débuts à une vision du cinéma qui a uniquement rapport avec les images et ce qu'on peut en tirer d'édifiant. Simple constatation qui se perpétue de film en film par le biais d'un récit où le protagoniste principal fait toujours face à un problème moral et qui, par la

force des choses, part en guerre contre le destin. Plus que religieux, les films de Bernard Émond reposent sur la notion de *fatum*, mais non considérée comme inéluctable ou pessimiste. Car les façons, semble-t-il dire, sont nombreuses pour pouvoir se tirer d'affaire et empêcher que les obstacles qui se présentent s'enlisent dans un marasme sans issue. L'Être, ne doit-il pas être responsable de son sort? Car même dans la maladie et l'approche de la mort, on atteint une sorte de résignation et de libération. Cette réalisation du thanatos inexorable vient avec l'âge et l'expérience.

Sur ce point, *Pour vivre ici* rejoint les préoccupations morales de *La neuvaïne* (2005) et de *La donation* (2009). Nous sommes persuadés que le nouveau long métrage se présente en continuité avec les deux autres. Le retour d'Élise Guilbault (les deux Jeanne précédentes), maintenant Monique, peut se voir comme une intervention essentielle de la part de l'auteur. Guilbault est ici perçue non pas comme une muse ou égérie, mais comme une nécessité fondamentale à jouer le rôle.

Le spectateur constatera la puissance dramatique de cette grande comédienne qui, à chaque présence, se donne corps et surtout âme pour parfaire son personnage. L'osmose entre l'actrice, le réalisateur et la caméra devient ici une préoccupation fondamentale de l'art de la création. La séquence à l'intérieur de l'église – lieu, par ailleurs, d'une sublime beauté éclairée sous un angle proche du suprême, n'a point une connotation religieuse, mais au contraire, dignement profane – perfectionne le moment et donne au film une auréole inégalée et lumineuse. Les films d'Émond exigent cette fidélité.

Il y a Monique, devenue veuve, ses enfants, dont l'un est marié à une étrangère, qui comprend, mais ne parle pas français, et établit un dialogue *bilingue* entre elle et sa belle-mère. Constat sans doute politique d'une problématique propre au Québec qui n'a pas encore trouvé sa véritable voie. Mais le tout est indiqué sous forme de parabole, de symbole presque détaché de la réalité. La question subsiste néanmoins.

La réponse se trouve en quelque sorte dans le lieu de tournage, Baie-Comeau, sur la Côte-Nord, un endroit magnifique, respectueux, quasi hors du

1-3. *Pour vivre ici*

temps qui passe, où la vie et la mort ressemblent finalement à la nature, comme il se doit. Mais filmer en région, c'est aussi participer à raconter le Québec, à le situer dans un parcours historique qui, souvent, lui fait défaut. Se définir comme peuple, comme pays à part dans un continent nord-américain, par défaut, anglophone. Situer sa solitude linguistique, existentielle et culturelle dans une réalité autre, c'est aussi cela *Pour vivre ici*. Se raconter à travers des récits qui rassemblent et nous ressemblent; dans des lieux particuliers, hors des grandes villes, là où la québécoïté est restée pure, sans défauts.

Car le deuil que traverse Monique, c'est aussi la perte d'une identité; en réfléchir, c'est retrouver ce que l'on cherche depuis toujours, soi-même, les autres, un

pays; retrouver ainsi le goût de vivre dans un monde où, malgré tout, il fait bon vivre.

À côté des Denis Côté, Catherine Martin, Yves Christian Fournier, Rafaël Ouellet... et quelques autres, Bernard Émond fait partie de ces dignes représentants d'un cinéma québécois tout à fait personnel, lesquels persistent et signent leurs œuvres comme s'il s'agissait d'un rituel. Intransigeants, retenant un rapport au monde et aux images en mouvement à la fois pudique et ardent, ils optent pour un processus de création totalement libéré de contraintes administratives et commerciales, professant rigoureusement leur foi en un métier qui les passionne. *Pour vivre ici*, c'est aussi la réponse à leurs légitimes interrogations. Une sorte de transmission éthique aussi personnelle que collective. ▲

Origine : Québec [Canada] – Année : 2017 – Durée : 1 h 30 – Réal. : Bernard Émond – Scén. : Bernard Émond – Images : Jean-Pierre St-Louis – Mont. : Annie Jean – Son : Marcel Chouinard, Martin Allard, Simon Gervais, Stéphane Bergeron – Mus. : Robert Marcel Lepage, ainsi que des extraits de musiques d'Edvard Grieg et de Gabriel Fauré – Dir. art. : Caroline Alder – Cost. : Sophie Lefebvre – Narration : Angèle Coutu – Int. : Élise Guilbault (Monique), Sophie Desmarais (Sylvie), Amena Ahmad (Adhita), Danny Gilmore (Stéphane Langevin), Marie Bernier (Denyse Langevin), Claude Lemieux (Pierre Dumais) – Prod. : Bernadette Payeur (ACPAV inc.) – Dist. : Les Films Séville.

« ...ce qui m'intéresse le plus dans ma façon de faire, c'est le comédien-protagoniste devant la caméra. Dans un sens, essayer d'aller chercher une certaine vérité humaine dans son for intérieur. »

# BERNARD ÉMOND

## Le cinéma, art de la révélation

ÉLIE CASTIEL



*Comment expliquez-vous cette démarche conceptuelle ?*

Il y a deux choses, les côtés moral et politique, certainement, mais aussi la continuation de mon propre travail, ma propre façon de faire, demeurer honnête à moi-même, sans intrusion extérieure. Mais je n'ai jamais eu envie de vendre, plutôt d'offrir : ça explique fort probablement ma démarche

*Et pourtant, de nos jours, plus que jamais auparavant, il y a la question de la rentabilité, qui, par défaut, oppose film d'auteur et produit grand public. Comment se situer alors en tant que véritable créateur aujourd'hui ?*

Je voudrais clarifier une chose : en quelque sorte, au Québec, il n'y a pas un seul film qui est rentable. Ils sont tous déficitaires. Bien sûr, certains moins que d'autres, mais tous sont toujours « dans le rouge ». J'ajouterais qu'il n'y pas un seul film qui va se financer avec les recettes aux guichets.

*Ce qui explique que, par défaut, au Québec, le cinéma est une fenêtre (pour ne pas dire un produit) culturelle plus que toute autre chose. Si tel est le cas, ça nous valorise aux yeux des autres cinématographies nationales.*

Effectivement, dans la mesure où les organismes d'aide à la production posent toujours des actes politiques, des choix de société. En quelque sorte, ils définissent ce qu'ils veulent que la culture soit à un certain moment donné de l'époque dont il est question. Ce n'est pas toujours pareil, mais au Québec, le but principal des investisseurs culturels, c'est de donner un certain visage à la culture québécoise. Or, on me permettra de penser que ce visage tend le plus souvent vers le divertissement.

*À l'instar, par exemple, de Denis Côté, qui n'a « jamais cédé à la tentation du mal » (N.D.L.R.) en ce qui a trait aux choix esthétiques et narratifs, les plans dans vos films semblent conduire la mise en scène.*

C'est intéressant comme constat ; mais je suis plutôt d'accord que c'est la comédienne (ou, selon le cas, le comédien) qui dirige la mise en scène. C'est ce qu'elle a à dire à un certain moment qui détermine la continuité du récit. Je ne peux pas avancer que j'ai des partis pris

*Prendre un verre en compagnie de Bernard Émond au café de la Cinémathèque québécoise et parler de sa dernière aventure filmique, c'est poser un geste politique face aux institutions d'aide à la production en ce qui a trait au cinéma d'auteur. L'endroit exige le respect. Mais c'est surtout la rencontre entre deux paroles intellectuelles qui s'interrogent sur les images en mouvement : celles du cinéaste, bien sûr, puisqu'il s'agit du créateur ; mais aussi, et on le dit rarement, pour ne pas dire jamais, celles du critique, le travailleur de l'ombre qui, lui aussi, s'investit dans les mots pour comprendre une œuvre, quelle que soit la discipline. C'est bizarre, mais on s'aperçoit qu'en se désaltérant tout en discutant, l'osmose, la bonne humeur et le respect dictent leur conduite.*

*Le constat est clair depuis votre deuxième film et les suivants, ce qui implique aussi Pour vivre ici : loin des modes du moment, vous établissez un cinéma de la continuité, qu'il s'agisse de l'esthétique ou de la forme narrative, attribut important de votre œuvre.*

extrêmement rigoureux en ce qui concerne les plans, les cadrages, car on peut retrouver des similitudes d'un film à l'autre. Mais ce qui m'intéresse le plus dans ma façon de faire, c'est le comédien-protagoniste devant la caméra. Dans un sens, essayer d'aller chercher une certaine vérité humaine dans son for intérieur.

*Justement, votre réponse me mène à m'interroger sur la notion du sacré dans vos films, ce rituel quasi religieux qui existe dans le rapport entre les protagonistes et la caméra, donc entre eux et le cinéaste. D'où cette morale du plan qu'on a toujours privilégiée dans le cinéma d'auteur.*

Oui, bien entendu, mais le plan dans un film, c'est ce de quoi il est formé, son contenu. En ce qui a trait au sacré, il me fait plaisir que vous en parliez. Car je dois avouer que je ne ferais pas de films si je ne croyais pas qu'il y ait quelque chose qui nous est supérieur, quelque chose d'indicible, difficile à imaginer, mais tout autant perméable. J'en conclus qu'on ne raconte pas des histoires que pour raconter des histoires, mais parce qu'il y a quelque chose de plus grand que nous. Dans un sens, il n'existe pas d'art sans transcendance. Ce que je recherche aussi dans mes comédiens. Dans le cas de *Pour vivre ici*, c'est ce qui existe dans le personnage de Monique en particulier. Et comme, dans un sens, je suis mécréant et je pense qu'il n'y a pas de vie après la mort, je crois qu'en même temps, il y a quelque chose de tangible qui se perpétue, qui subsiste d'une manière ou d'une autre, après notre départ. Je crois que les êtres disparus vivent à travers nous.

*N'est-ce pas là un refus de la mort ou, du moins, une tentative de la dompter quant à son emprise inéluctable ?*

Pas du tout. Je pense que le but ultime est d'accepter inconditionnellement cette finitude. On va finir par mourir à la fin de toutes nos histoires. Mais en fin de compte, on laisse toujours quelque chose derrière nous. L'œuvre qu'on laisse, c'est probablement sans intérêt pour l'artiste puisqu'il n'est plus là. L'important, c'est ce qu'il a laissé aux survivants.

*Dans un monde aussi défiguré que le nôtre, notamment en ce qui concerne la civilisation occidentale, un film comme *Pour vivre ici* se permet de parler de concepts qui se perdent de plus en plus dans la mouvance sociale : la bonté, la générosité, le partage, l'entraide.*

Dans le roman *Vie et destin* du Soviétique Vassili Grossman, une sorte de *Guerre et paix* du 20<sup>e</sup> siècle, un des personnages dit que la bonté peut être vaincue, mais qu'elle ressurgit toujours, contre vents et marées. Mes films traitent, entre autres, de cette notion humaniste qui a toujours survécu aux siècles de l'histoire des individus. Concept sans lequel il ne peut y avoir de société. C'est dans son absence que certains peuples

finissent par disparaître. Mais je comprends tout à fait votre inquiétude. Bien entendu, la doxa ne véhicule pas cette pensée du bien, mais encore aujourd'hui, la charité existe d'une manière ou d'une autre.

*Et pourtant, dans vos films, cette transmission de la charité, de la bonté, est révélée selon une morale chrétienne, nonobstant les autres confessions.*

Oui, c'est vrai. Je dois l'avouer. Mais, tout en reconnaissant les diverses croyances, je parle de ce que je connais le mieux. C'est à chacun des spectateurs de faire le lien de mon message avec leur propre foi.

*La présence d'Élise Guilbault n'est pas fortuite. Elle représente, à notre avis, une sorte de mise en abyme de certains de vos films. Par quelle profession de foi expliquez-vous le retour de la comédienne dans votre univers cinématographique ?*

Tout à fait d'accord, il s'agit en fait d'une histoire d'amour professionnelle. Je ne pense pas que dans le cinéma québécois, il y ait quelqu'un qui connaisse mieux que moi son visage. Élise est une excellente comédienne, à la fois puissante et humble : ce n'était qu'elle que je pouvais imaginer dans le rôle de Monique. D'autre part, à travers mes films, je reprends parfois les mêmes comédiens, une façon comme une autre de matérialiser la proposition avec plus d'aplomb. Guilbault, d'une certaine manière, je ne la dirige plus. Elle connaît parfaitement bien mon univers. Elle me voit la voir. En toute honnêteté, *Pour vivre ici*, c'est un de mes films que j'ai fait le plus dans la joie. Et cela s'applique à toute l'équipe. C'est un sentiment que je vis encore.

*Il y a, dans vos films, mis à part la particularité de la foi, une sorte de révélation (séquence que je ne dévoilerai pas) qui se transmet, de façon illustrative, par un tour de magie de la mise en scène. Comment expliquez-vous cette fusion entre un travail purement technique et le rapport qu'il entretient avec l'esprit ?*

C'est très beau comme image. C'est également formidable car je voulais au début faire un film sur la perte, mais j'ai fini en fin de compte par faire un film sur la révélation, une sorte d'épiphanie. C'est quand même quelque chose. À travers le cinéma, moi, qui suis un pessimiste pur mais en même temps amoureux de la nature, plus je vieillis, plus je trouve le monde beau. Ce qui est formidable, c'est qu'avec le cinéma, qui, dans sa production a quelque chose de militaire, on arrive, à toutes fins utiles, à trouver la beauté du monde.

*Entre Adhita, la belle-fille, et Monique, s'établit un dialogue bilingue. Le message politique est évident. Quelle est votre position sur cette question ? Est-ce une déclaration de votre part ?*



—  
Pour vivre ici

Non. Ce n'était pas mon but. C'est une évidence actuelle tout simplement. Il y a, dans cet aspect du film, un rejet du passé, un rejet du père mythique. C'est une histoire du Québec qui vit, en quelque sorte, à travers le comportement de Monique. Mais ce n'est pas très évident : ça se manifeste par petites touches, sans doute inconsciemment. En fin de compte, Monique a choisi de devenir Québécoise.

*Un dialogue de sourds, peut-être ?*

Non, pas du tout. Il s'agit d'un dialogue *bilingue* (sourire). Dans un sens, l'*autre*, l'étrangère, est la plus proche du personnage de Monique, et pas nécessairement ses enfants.

*En fait, les enfants de Monique ont décidé de s'exiler pour mieux réussir. N'est-ce pas là une renonciation à leur patrie ?*

Oui, je le pense vraiment. D'ailleurs, je ressens une profonde tristesse à voir l'attitude québécoise reculer, comme si l'ailleurs était plus fécond et donnait plus de possibilités de réaliser ses rêves. Cela a à voir avec le rapport au passé, la culture, la langue, l'histoire souvent méconnue, le patrimoine : tous ces ingrédients socio-politico-économiques qui font qu'une nation se définit comme telle. Dans mon constat, Montréal devient progressivement une ville canadienne, et non québécoise. L'avancée de l'anglais comme langue d'usage... autant d'effets pervers.

*Dans un autre ordre d'idées, la relève s'installe à un rythme où il devient de plus en plus difficile pour certains cinéastes vétérans de tourner. Est-ce une situation qui vous préoccupe ?*

Il est vrai que tourner au Québec, c'est déjà une aventure. Lorsqu'on arrive à réaliser un film, on se trouve chanceux d'avoir réussi à convaincre les institutions. D'autre part, c'est préoccupant de voir

que les écoles de cinéma font sortir des centaines de finissants chaque année. Que vont-ils faire, pour la plupart ? Ces maisons d'éducation ne forment pas de futurs spectateurs, mais des réalisateurs, dont la majorité aura sans doute du mal à se trouver du boulot. Ils vont finir par accepter du travail à la télévision, dans des clips, des publicités (qui, par ailleurs, paient mieux). C'est une problématique sans véritable issue. Et je suis persuadé que c'est ainsi partout dans le monde. Sauf, bien sûr, dans le cas de quelques-uns. Mais il y a aussi une tâche qui consiste à former les spectateurs en leur apprenant l'histoire du cinéma, celle d'hier et d'aujourd'hui, et à ne pas s'arrêter uniquement au temps présent. La fin des années 60 et surtout les années 70 ont connu des spectateurs plus proches du cinéma en tant qu'art que ceux d'aujourd'hui. De nos jours, quand le désir de tourner est assez fort, il y a plusieurs façons de faire du *cinéma économique*. Les diverses plateformes techniques nous y convient. Nous avons, aujourd'hui, assez de *faiseux* d'images : ce dont nous avons besoin, ce sont des gens qui connaissent la vraie nature du cinéma et qui, un jour, auront peut-être l'envie de tourner. Le problème, dans la sociologie à l'écran, c'est que ça peut réduire le monde à des intérêts politiques ou économiques, à des idéologies. Je crois qu'on attend d'un film, d'un roman ou d'une autre forme de discipline artistique, plus que ça.

*Dans un sens, comme c'est le cas dans votre œuvre, le cinéma doit servir, entre autres, à illustrer la complexité de l'être humain. Et aujourd'hui, plus que jamais, il y a un refus de ne pas reconnaître cette intricication. Tout semble beau dans le meilleur des mondes possibles.*

Absolument, c'est aussi un refus de la réalité qui consiste à donner raison à tout le monde. Car on ramène tout à nos besoins personnels, à nos droits. Et pourtant, force est de souligner que toute vie est un échec. Il y a des projets qu'on laisse tomber, des êtres qu'on cesse de voir, des rêves qu'on oublie. C'est un éternel recommencement fait de contradictions, de rejets, d'absurdités, de désirs, de loyautés et de trahisons. Mais en même temps, nous sommes toujours heureux de vivre.

*Finalement, la fiction (cinématographique et littéraire) n'était-elle pas la seule façon de communiquer cette défaite ?*

Dans un sens, oui. Mais je crois que certains documentaristes ont réussi à soulever la question à travers une narration du réel conforme à leur approche esthétique des sujets abordés. Parfois même, leurs documentaires se formalisent en quelque chose qui a à voir avec l'oralité illustrée, l'empêchant de gommer la réalité. ▲

**21 FÉVRIER  
AU  
3 MARS  
2018**



**RENDEZ-  
VOUS**

**QUÉBEC CINÉMA**



**#RDVQCC  
QUEBECCINEMA.CA**

# Barbara

## Jeux de miroirs

JEAN BEAULIEU



**Mathieu Amalric** (*Tournée, La Chambre bleue*) ne craint pas le risque. Non content de s'attaquer au difficile projet de réaliser un « biopic », nommé sur un monument quasi insaisissable de la chanson française, il double le coefficient de difficulté en transformant son film en une mise en abyme de son sujet, révélant un jeu de miroirs impressionnant, sinon déroutant. Car non seulement *Barbara* rend hommage à l'artiste du même nom, décédée il y a 20 ans, mais également à l'actrice et chanteuse Jeanne Balibar, qui (ré)incarne dans tous les sens du mot l'inoubliable interprète de L'Aigle noir. Mais, au bout du compte, Amalric a-t-il fait un film sur lui-même (comme le suggère une réplique du film), sur Balibar ou sur Barbara ?

Le drame biographique est un genre en soi qui comporte suffisamment d'écueils pour reléguer la plupart des films relatant la vie d'un artiste, d'un politicien ou d'une célébrité au rang des déceptions. Soit on s'accroche de trop près aux événements marquants – de l'enfance, souvent malheureuse, de l'apprentissage de la vie, des étapes vers la gloire et, s'il y a lieu, de la chute et de la déchéance, jusqu'à la mort (par exemple, l'histoire de la même Piaf dans *La vie en rose* d'Olivier Dahan) – avec tout ce que cela contient de « scènes à faire », soit on prend ses distances avec le sujet en le réinventant ou en le réinterprétant (*Im Not There* de Todd Haynes, portrait cubique de Bob Dylan) tout en saisissant l'esprit et la substance de l'icône traitée.

Reprenant un projet abandonné par Pierre Léon (*Deux Rémi, deux*, inédit au Québec), qui avait déjà désigné Jeanne Balibar pour le rôle-titre, Mathieu Amalric (n'étant soi-disant pas réellement un fan de Barbara selon l'acception habituelle du terme) a clairement choisi la seconde voie, réécrivant le scénario pour l'adapter à sa vision.

Dans *Barbara*, il y a en fait trois niveaux de lecture : celui du documentaire ou de l'essai biographique (reconstitutions, extraits de récitals, d'émissions télé, d'interviews et arrêt devant la maison où a vécu Barbara); celui du long métrage que tourne Yves Zand (cinéaste interprété par Mathieu Amalric – premier jeu de miroirs), « biopic » fictif sur la chanteuse mythique qui emprunte parfois des airs de *making of* (p. ex. la scène de et dans la Mercedes bleue/grise, la position exacte d'un tableau dans la

pièce où travaillait/vivait Barbara); et, enfin, le film d'Amalric offert aux spectateurs comme une vision impressionniste de la « Dame en noir », dans lequel Jeanne Balibar, campant l'actrice Brigitte qui arrive des États-Unis pour incarner l'auteure-interprète de *Göttingen* (second jeu de miroirs), s'éclate dans un rôle taillé sur mesure pour ses talents de comédienne et de chanteuse. Ce dernier niveau englobe évidemment tous les autres.

Autres jeux de miroir : Yves Zand (Zand étant le nom de famille de la mère de Mathieu Amalric) est un admirateur inconditionnel de Barbara, tandis que Amalric, qui a été en couple avec Balibar (deux enfants sont nés de cette union, avant divorce), voue visiblement encore une grande admiration et tendresse pour l'actrice. De plus, Pierre Michon, qui campe Jacques Tournier jeune, biographe de Barbara, exerce aussi le métier d'écrivain, tandis que celui qui l'incarne plus âgé est... Pierre Léon.

Par contre, grâce aux efforts conjugués d'Amalric et de son scénariste, du jeu hallucinant de Balibar (qui, au moment du tournage, a l'âge parfait pour jouer le « personnage » Barbara), du montage de Gédigier et de l'adroite direction artistique de Laurent Baude, ainsi qu'au travail sur les éclairages et les effets visuels, il n'existe pas de frontières très franches entre les trois niveaux de lecture précités. Ainsi, l'une des premières séquences après le générique d'ouverture reconstitue une scène (complètement montée) entre Barbara (Brigitte/Balibar) et sa mère (jouée par Aurore Clément) qui pourrait laisser croire que nous sommes dans la dimension du « Barbara » d'Yves Zand, jusqu'à ce qu'on aperçoive ce dernier dans le cadre avec son équipe technique à la fin de la scène, ce qui nous transporte donc au niveau de l'œuvre d'Amalric. Plus loin, on voit Yves Zand avec le découpage du film (son film ?) et des dizaines de petits autocollants avec indications de lieux de tournage ou de séquences que nous verrons réellement dans *Barbara*. Les deux œuvres se confondent alors en une seule.

S'il se montre discret à l'écran, Mathieu Amalric fait toutefois œuvre d'alchimiste car dans plusieurs plans ou séquences, on ne sait plus si l'on voit Brigitte jouer Barbara ou Jeanne Balibar jouer Brigitte. En fait, il tire un portrait mixte où les deux chanteuses en viennent à s'enrichir l'une l'autre. À preuve cette

1. On ne sait plus si l'on voit  
Brigitte jouer Barbara  
ou Jeanne Balibar jouer Brigitte

2. Mathieu Amalric  
fait œuvre d'alchimiste



2

magnifique scène où le personnage de Balibar vit une échappée sentimentale avec le chauffeur de camion de la production. En pleine nuit, ils s'arrêtent dans un relais routier et Jeanne (ou Brigitte) s'assied au piano pour répéter, magnifiquement, la chanson *Nantes*. Derrière, en flou, patron du bistro et clients la regardent, figés dans le temps, un temps où tout s'est arrêté par la magie du cinéma. Peut-être que Barbara n'a jamais vécu ce moment, mais on y croit. Le faux a souvent un accent de vérité insoupçonné.

L'exploit du duo Amalric-Balibar réside dans sa faculté de faire revivre par différents procédés l'icône interprète (l'un et l'autre n'ont jamais rencontré la chanteuse en personne): elle, en se réappropriant le nez, la gestuelle, les costumes, les coiffures, le débit précipité, les éclats caractériels, voire la respiration de son modèle; lui, en mixant les scènes d'archives sonores et visuelles avec des images parfois tournées en 16 mm avec la comédienne, dans un montage très serré, et en exploitant à fond la latitude et la distanciation du « film dans le film ». Ce dispositif

permet de justifier le léger décalage entre les voix (le timbre de voix de Barbara est un ton légèrement plus aigu que celui de Jeanne Balibar) par la diffraction des personnages (Brigitte-Jeanne-Barbara). À un point tel que le spectateur peut se demander s'il voit, s'il entend la vraie Barbara ou son avatar Balibar (qui chante « à la manière de » sans l'imiter).

Aux non-initiés, ce « biopic » éclaté n'apprendra pas grand-chose sur Barbara car, faisant fi des repères chronologiques, le film distille subtilement les éléments biographiques ou documentaires par le biais d'une chanson, d'une allusion dans un dialogue ou d'éléments de mise en scène. Le fil de l'intrigue est si ténu, et l'ensemble si déconstruit, qu'il semble ne rien raconter de la vie de la chanteuse. Et pourtant si.

Quoi qu'il en soit, pour rendre un hommage bien senti à Barbara, il fallait que le portrait soit à la mesure de la démesure de cette grande artiste. Mission accomplie: *Barbara* foisonne de poésie – celle des chansons, paroles et musiques, bien sûr, mais aussi la poésie des images en mouvement et de la vie. ▲

« L'exploit du duo Amalric-Balibar réside dans sa faculté de faire revivre par différents procédés l'icône interprète »

**Origine :** France – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 38 – **Réal. :** Mathieu Amalric – **Scén. :** Mathieu Amalric, Philippe di Folco – **Images :** Christophe Beaucarne – **Mont. :** François Gédigier – **Son :** Olivier Mauvezin, Nicolas Moreau, Stéphane Thiébault – **Dir. art. :** Laurent Baude – **Cost. :** Elsa Capus – **Int. :** Jeanne Balibar (Brigitte/Barbara), Mathieu Amalric (Yves Zand), Vincent Peirani (Roland, l'accordéoniste), Aurore Clément (Esther, la mère de Barbara), Grégoire Colin (Charley Marouani), Fanny Imber (Marie Chaix, l'assistante), Marc Bodnar (Peter, le chauffeur) – **Prod. :** Patrick Godeau (Waiting for cinéma / Alicéleo) – **Dist. :** MK 2 | Mile End.

# Happy End

## Des gens très bien

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Les films de Haneke étant, sauf exception, dénués de musique, le spectateur doit faire travailler son empathie et son imagination pour comprendre ce qu'on lui laisse voir.

Après ses deux **Palmes d'or**, on pouvait s'attendre à ce que Michael Haneke soit en mesure de prendre des risques et de révéler le fond de sa pensée. C'est chose faite, socialement, politiquement et même psychologiquement avec **Happy End**, drame social sur une famille de monstres.

En octobre 2016, quelque 6400 migrants espérant gagner l'Angleterre par le ferry ou par l'Eurotunnel furent évacués de la « jungle de tentes » située à la périphérie de Calais, en France. Human Rights Watch a depuis publié un rapport intitulé *Like Living Hell* documentant les exactions commises par la police sur les migrants adultes et enfants encore présents dans la région ainsi que leurs conditions abominables d'existence. C'est dans ce contexte à haut indice d'octane que se situe **Happy End** (2017), dernier-né de Michael Haneke. Le cinéaste autrichien y revient à ses thèmes les plus chers, soit la violence des sociétés européennes, la bourgeoisie, la famille et la mort.

Il n'y a que des gens très bien dans la famille Laurent, riches propriétaires d'une entreprise de construction autrefois florissante, désormais vacillante. Ils disent ce qu'il faut dire et agissent comme il se doit, ou à peu près. S'ils sont impitoyables, leur sociopathie est discrète, diffuse et dissimulée dans des milliers de petits gestes dont l'émotion est excisée. Les films de Haneke étant, sauf exception, dénués de musique, le spectateur doit faire travailler son empathie et son imagination pour comprendre ce qu'on lui laisse voir. Dans **Happy End**, encore plus que dans **Le ruban blanc** (2009) ou **Amour** (2012), cela atteint des sommets de subtilité. Le spectateur ne se demande pas tout de suite comment il se fait qu'Ève (Fantine Harduin), la frêle adolescente de 13 ans, a le dos tourné à sa mère gisant dans un lit d'hôpital après ce qui semble être une tentative de suicide, observant à travers les baies vitrées ce qui se passe dans une autre chambre, comme si tout cela ne la regardait pas. Il ne se demande pas non plus pourquoi Georges (Jean-Louis

1. À l'intérieur du corps de la bête

2. Le sens du jeu d'un acteur est donné par sa colonne vertébrale



Trintignant), le grand-père, essaie depuis des années de se suicider malgré sa bonne santé. Ni pourquoi Pierre (Franz Rogowski), le fils d'Anne (Isabelle Huppert) et chef de chantier sous les ordres de sa mère, est alcoolique. Ni comment il se fait que Thomas (Mathieu Kassovitz), le père d'Ève, ne provoque aucune conversation avec sa fille à propos de la tentative de suicide de son ex-femme. On ne remarque pas immédiatement qu'Anaïs (Laura Verlinden), la nouvelle épouse de Thomas, a la posture rigide d'une personne terrifiée. Ni que dans le Calais des Laurent, où un éboulement dans leur chantier de construction a coûté la vie à un travailleur immigré, la situation de la « jungle de tentes » des migrants n'est évoquée dans aucune conversation. À peine donnent-ils des ordres teintés de condescendance aux domestiques Rachid (Hassam Ghancy) et Djamila (Nabiha Akkari), en ne s'en faisant pas trop quand leur fille de quatre ans se fait mordre par le chien de la maison. Mais ils sont corrects, ils offrent une boîte de chocolat à la petite pour sécher ses larmes. Et s'ils achètent le silence de la famille du travailleur décédé sur le chantier, c'est avec une offre présentée fort légalement devant notaire, dans un beau bureau clair. Rien que des situations très normales et civilisées, non? Peut-être le public est-il troublé devant ces élégants dîners dans la salle à manger des Laurent, où personne ne dit mot... L'art de Haneke est celui du bas-relief: le spectateur découvre peu à peu, presque à l'aveugle, par des jeux de creux et de vides, le corps de la bête. C'est Georges qui nous donnera la clé durant un dîner où Ève, débarquée chez son père en raison de « l'intoxication de sa mère », est présentée pour la première fois depuis ses 10 ans à la famille. « Quand même, bienvenue dans le club, lui dit-il. Bienvenue dans le club des monstres. »

Émile Decroux, le maître français du mime, affirmait que le sens du jeu d'un acteur est donné par sa colonne vertébrale, qui bouge pour exprimer les émotions. En partant de ce principe, analysons le plan où Thomas amène Ève visiter sa mère qui est en train de mourir, tournée « à la Haneke » en plan très large avec des personnages visibles seulement de profil. La caméra est placée dans une chambre d'hôpital si vaste que les trois lits sont visibles. Celui de la mère d'Ève occupe le secteur le plus éloigné de la caméra. On la distingue à peine, forme immobile dans un lit noyé d'ombre. Quand Thomas et sa fille pénètrent dans la chambre, Ève s'avance à un mètre du lit, silencieuse et droite comme un piquet alors que son père reste planté près de la porte, les bras croisés, petits rectangles parallèles contre le mur blanc. Ces deux-là n'expriment rien. Ils ne *ressentent* rien. Tandis que le cinéma actuel multiplie les gros et super gros plans pour nous faire « rentrer dans l'émotion du personnage », voilà une prise qui révèle tout, justement parce qu'elle ne montre rien.

Si ce n'était de Calais, le film de Haneke resterait un drame familial presque banal. Les critiques de la bourgeoisie n'ont pas manqué depuis *Le journal d'une femme de chambre* de Jean Renoir (1946) et de Buñuel (1964). Même les perversions sado-masos de Thomas avec sa maîtresse, dont on ne connaîtra les détails que par l'intermédiaire de clavardages, pourraient nous laisser froids. Et froids, nous le restons, à vrai dire, pendant une grande partie du film. Jusqu'au moment où une subtile escalade de la violence nous révèle l'architecture sociopathique des Laurent, laquelle culminera dans un échange choc entre Anne et son fils. Cette architecture, nous dit Haneke, cette violence des relations sociales construites en fonction des privilèges et des castes, s'étend à toute la France, à toute l'Europe. Jusqu'au moment où le chantier s'écroule... À la fin du film, Anne cédera les parts de son fils à un groupe étranger et consolidera l'assise financière de sa famille en se fiançant avec un banquier britannique. Belle métaphore.

Après avoir annoncé sa retraite du cinéma, Jean-Louis Trintignant a accepté de tourner une dernière fois avec Michael Haneke. Malgré les rôles joués avec une subtilité admirable par Isabelle Huppert et Fantine Harduin, c'est son personnage qui, tel un cerbère allant et venant dans son fauteuil roulant devant les portes de l'Enfer, nous laisse deviner les abîmes qui se cachent derrière. Il nous manquera. ▲

Origine : France / Allemagne / Autriche  
 - Année : 2017 - Durée : 1 h 47 - Réal. : Michael Haneke - Scén. : Michael Haneke  
 - Images : Christian Berger - Mont. : Monika Willi - Son : Guillaume Sciamia - Dir. art. : Olivier Radot - Cost. : Catherine Leterrier - Int. : Isabelle Huppert (Anne Laurent), Jean-Louis Trintignant (Georges Laurent), Mathieu Kassovitz (Thomas Laurent), Fantine Harduin (Ève Laurent), Franz Rogowski (Pierre Laurent), Laura Verlinden (Anaïs), Aurélie Petit (Nathalie), Toby Jones (Lawrence Bradshaw), Hassam Ghancy (Rachid), Nabiha Akkari (Jamila), Joud Geistlich (Selin), Dominique Besnehard (Marcel le coiffeur), Bruno Tuschzer (Inspecteur du chantier 1), Alexandre Carrière (Inspecteur du chantier 2), Nathalie Richard (L'agent immobilier), Hille Perl (Claire, la gambiste) - Prod. : Margaret Ménégoz (Les Films du losange) - Dist. : Métropole Films.

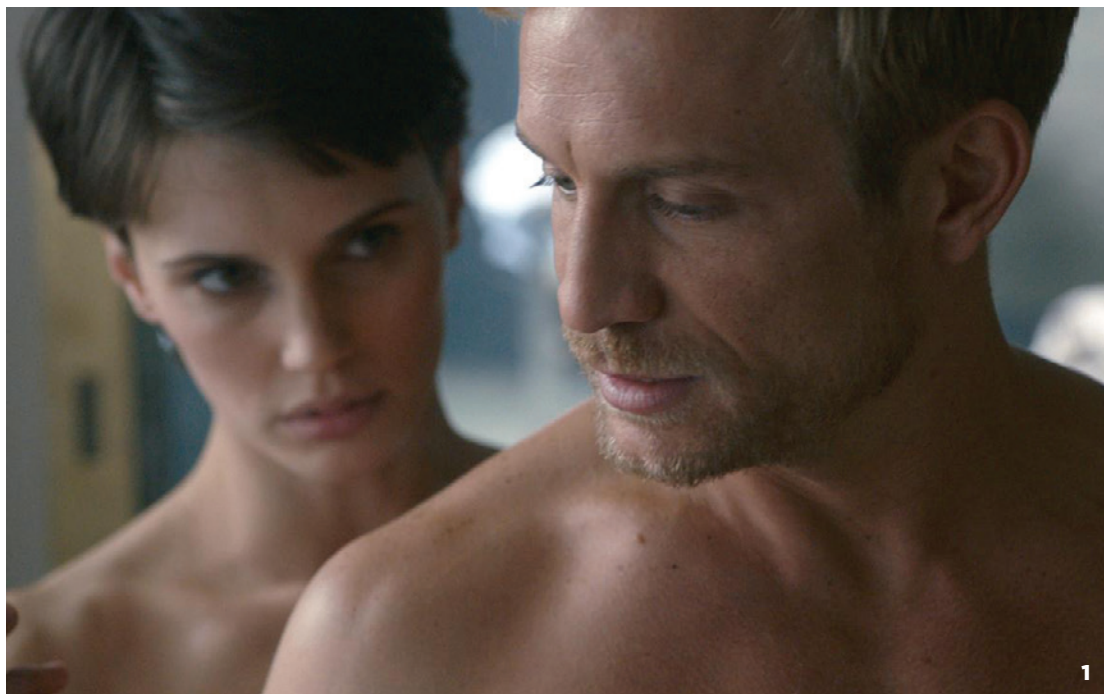


# L'amant double

## Trop gros pour être vrai, trop vrai pour être gros

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

« On comprend ainsi que les deux jumeaux sont diamétralement opposés l'un à l'autre; que dans le ventre d'une mère, le dominant peut englober le dominé; et que Chloé, à l'instar de ses amants, a une jumelle qui la hante comme un *alien*. »



Arrivé à Cannes par la grande porte, reparti bredouille par la petite, *L'amant double* fait partie de ces films qui, dès que nous quittons des salles obscures, sortent de nous en même temps. Là où l'œuvre aspirait à nous habiter de fond en comble et de façon durable, elle échoue. Et pourtant, la tentative était belle, avec son leitmotiv accrocheur et sa réalisation clinquante.

1. *L'ardeur est-elle  
rattachée au cœur ?*

2. *Entre la sphère onirique  
et la sphère explicative*

Un leitmotiv: la jémellité. Un réalisateur: François Ozon. Plus qu'à l'accoutumée, ce cinéaste enchaîne les effets: gros plan sur un vagin; recours au gore et au grotesque; jeux de miroir; contre-plongée sur une œuvre immense, qui évoque à la fois la monstrosité et la nature; labyrinthes scénaristiques; vitre qui se casse avec fracas... On sent quelquefois que l'on n'est pas loin d'un chef-d'œuvre. Mais on demeure au final si près de Lynch, Hitchcock, De Palma et Cronenberg – géants remâchés ici dans une mosaïque sans substance – que ces citations ont pour effet de lasser. Une femme dans la vingtaine, Chloé, est

victime de maux de ventre. Incapable d'en identifier la cause, elle s'engage dans une thérapie pilotée par un homme, Paul Meyer, dont elle tombera amoureuse. Autant elle s'ouvrira à lui dans leur relation, autant il demeurera fermé comme une huître au sujet de son passé. Qui est ce Paul? Pourquoi son patronyme était-il autrefois Delord? Chloé mènera une enquête qui la conduira à découvrir l'existence d'un frère jumeau, Louis Delord, dont la personnalité est aux antipodes de celle de Paul, quand bien même leurs corps sont génétiquement identiques.

Chez l'immortel Platon, on a affaire à une tripartition de l'âme qui correspond à la fois aux trois classes de la cité idéale, selon lui, et à trois parties du corps. Tout en haut, la raison (*logos*) se trouve associée à la tête: c'est grâce à elle que l'on peut mettre de côté l'illusion et connaître la vérité. Cette partie de l'âme, en raison de son caractère éminent, doit commander aux autres par respect pour le Bien. Comprise comme partie intermédiaire, l'ardeur est rattachée quant à

elle au cœur. Elle est liée à l'ambition et à l'honneur : bien qu'inférieure à la raison, elle est censée seconder celle-ci en contenant la partie inférieure de l'âme dans des limites acceptables. Cette troisième et dernière partie n'est autre chose que le désir et s'avère associée au ventre, voire au bas-ventre. Il s'agit de la moins noble des trois, parce qu'elle tend à nous éloigner de la vérité intelligible et qu'elle nous guide vers les passions corporelles.

Plus personne n'ignore qu'une légion de philosophes et d'artistes ont pris à partie Platon sur cette hiérarchie, lui reprochant de négliger le rôle essentiel du ventre (ou des passions en général). En effet, n'est-ce pas à condition de s'ouvrir à ses propres passions qu'il devient possible de s'ancrer physiquement dans le monde, de renforcer sa motivation d'agir, de s'engager auprès d'autrui ? À l'encontre de Platon, Cronenberg – parmi les exemples qui s'imposent le plus – a privilégié le corps à la raison et a mis en lumière la plasticité de l'enveloppe corporelle. Qu'il soit parvenu à ouvrir une fenêtre sur l'inconnu est manifeste pour quiconque a fréquenté ses œuvres, dont le très potable *Dead Ringers* auquel nous avons consacré une analyse dans ces pages<sup>1</sup>. Or, dans *L'amant double*, Ozon se contente pour sa part d'ouvrir une boîte qui ne contient que des vieilleries. Ici, il opère un petit brouillage entre le vrai et le faux, brouillage qui ne laisse personne pantois et qui n'a d'autre utilité que de rappeler la difficulté à séparer le réel et l'illusion. Là, il joue sur quelques fantasmes ou met dans la bouche de ses personnages des paroles didactiques. On comprend ainsi que les deux jumeaux sont diamétralement opposés l'un à l'autre ; que dans le ventre d'une mère, le dominant peut englober le dominé ; et que Chloé, à l'instar de ses amants, a une jumelle qui la hante comme un *alien*.

On objectera peut-être que cette interpénétration entre la sphère onirique et la sphère explicative était censée distiller une singulière impression de confusion. Après tout, le plus complet des troubles psychiques, le véritable inconfort mental est peut-être éprouvé de nos jours lorsque nous assistons, non pas à une succession de fantasmes ou de motifs traditionnellement considérés comme bizarres (laideur, sang, *trash*, etc.), mais à la rencontre entre deux domaines radicalement opposés : l'incompréhensibilité onirique et la compréhensibilité didactique. Cette possibilité de rencontre a de quoi inspirer l'art. Cependant, elle est maladroitement exploitée ici par François Ozon. Lorsqu'il flirte avec le grotesque, il n'atteint pas ce qu'il vise. Lorsqu'il formule des explications, il ne va pas jusqu'au bout de sa pensée. Et le cinéaste ne peut guère davantage se targuer d'atteindre un juste milieu. En effet, s'il est vrai, comme le pensait Aristote, que la vertu représente un équilibre

entre deux extrêmes, l'œuvre d'Ozon ne gagne en aucun cas cet équilibre vertueux, puisqu'elle ne réussit jamais, à travers un scénario surécrit, à faire s'imbriquer la forme et le contenu de manière efficace et à mettre la pensée du spectateur en marche. Tout au plus, ce dernier sortira du cinéma divertit et se désolera peu à peu d'avoir goûté à une vibrante banalité.

En revenant avec simplisme sur le thème de la jumeauté et en proposant une vision manichéenne des jumeaux, Ozon fait par ailleurs plutôt mal paraître ses acteurs, qui semblent embourbés dans un scénario trop gros pour être vrai, et trop vrai pour être gros. Il l'a montré par le passé : le réalisateur est capable de bien mieux. Mais son amour de la productivité ne lui sied pas vraiment, comme en fait foi, outre le présent film, l'assez récent *Une nouvelle amie*. Si l'objectif est d'apprécier une œuvre autodestructrice, il vaut dès lors mieux revisiter les films de Denis Côté ou de John Cassavetes ; et, si le but est d'approfondir la jumeauté, revoir Cronenberg ou relire Gaétan Soucy. ▲

THE DOUBLE LOVER | Origine : France / Belgique – Année : 2017 – Durée : 1 h 47 – Réal. : François Ozon – Scén. : François Ozon (scénario librement adapté du roman « *Lives of the Twins* » de Joyce Carol Oates) – Images : Manuel Dacosse – Mont. : Laure Gardette – Dir art. : Sylvie Olivé, Lilith Bekmezian – Son : Brigitte Taillandier, Caroline Reynaud – Int. : Marine Vacth (Chloé Fortin), Jérémie Renier (Paul Meyer et Louis Delord), Jacqueline Bisset (mère de Chloé), Myriam Boyer (Rose), Dominique Reymond (La gynécologue) – Prod. : Éric Altmayer, Nicolas Altmayer (Mandarin Films) – Dist. : MK2 | Mile End.

<sup>1</sup>Pierre-Alexandre Fradet. « *Dead Ringers*. Tout a été dit, redisons-le mieux : l'exigence de répétition chez Cronenberg », *Séquences*, n° 277, mars-avril 2012, p. 29.



# The Shape of Water

Les unes, les uns et l'Autre ANNE-CHRISTINE LORANGER



« ... *The Shape of Water* est, au sein de l'Amérique trumpiste, un vibrant plaidoyer pour le respect de l'Autre, qu'il soit artiste, scientifique, homosexuel, handicapé ou Noir. »

*Avec **The Shape of Water**, le réalisateur mexicain Guillermo del Toro revient à ce qui avait fait la force de **Pan's Labyrinth**, soit un conte fantastique saupoudré de politique dans lequel, en vue de sauver la vie d'une créature fantastique, un petit bout de femme sans défense affronte le plus affreux des vilains. Un Taurus de sensualité visuelle et un plaidoyer passionné pour la découverte de l'Autre.*

—  
S'il y a de la cruauté dans tous les films de Guillermo del Toro, il y a aussi toujours de la poésie. Normal, puisque ses films s'inspirent largement des contes. On retrouve ainsi dans *The Shape of Water* (2017) les archétypes chers aux histoires de notre enfance : l'Orpheline ingénue, le beau Prince, la bonne Fée, le Roi gentil (mais un peu bête) et surtout l'Ogre, la crapule sans scrupules. La finesse des histoires de del Toro réside cependant dans l'art de tordre les archétypes et d'enchevêtrer les genres. L'Ingénue se masturbe ici allégrement dans sa baignoire, le Prince

est une créature aquatique amphibie, la bonne Fée est Noire, le Roi benêt est homosexuel et l'Ogre, non content d'être un prédateur sexuel, est chef d'un laboratoire gouvernemental ultra-secret.

Dans le Baltimore homophobe et profondément raciste de 1962, Élixa Desposito (Sally Hawkins), orpheline muette, fait le ménage de nuit dans un laboratoire gouvernemental secret dans lequel les scientifiques cherchent à combattre l'Union Soviétique, au plus froid de la guerre froide. Elle regarde des comédies musicales à la télévision avec son vieux voisin Giles (Richard Jenkins), un artiste homosexuel découragé, et nettoie les laboratoires aux côtés de Zelda (Octavia Spencer), une femme noire également orpheline, qui endure avec courage une vie d'insatisfaction avec son mari. Mais quand le cruel colonel Strickland (Michael Shannon) amène un nouvel « atout » dans le combat contre les Rouges, découvert dans les rivières d'Amérique du Sud, Élixa s'aperçoit qu'il s'agit d'une créature marine

humanoïde (Doug Jones) que Strickland prend plaisir à torturer. Fascinée par cet être enchaîné et muet, plus solitaire encore qu'elle-même, Élixa se met à passer du temps avec lui, le nourrit d'œufs à la coque et lui fait écouter de la musique. Entre l'orpheline sans défense et la créature marine, une relation d'amour émerge qui pousse Élixa à tout faire pour la délivrer, jusqu'à affronter le terrible Strickland.

Guillermo del Toro annonce ses couleurs dès les premières images : on avance dans un appartement submergé où flottent des objets épars. Une femme y dort entre deux eaux, tandis qu'une voix hors-champ nous parle des « derniers jours du règne d'un beau prince », d'une « princesse sans voix » et du « monstre qui voulut les détruire ». Pas de doute, nous sommes à l'heure du conte. Cet élément fantastique est essentiel pour appréhender la suite, puisque del Toro nous promène entre la série B, les savants fous, le film d'espionnage, la comédie musicale et la romance, dans une valse sensuelle et diablement jouissive. Prenez *Dr. Strangelove* (Kubrick, 1964), ajoutez-y le charme et l'ironie de *Harold and Maude* (Ashby, 1971), l'érotisme romanesque de *The Piano* (Campion, 1993), la rutilance et la cruauté de *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover* (Greenaway, 1989). Arrosez de documentaires de Jacques Cousteau, pour l'humidité. Vous y êtes ?

Si cet amalgame de genres fonctionne, c'est entre autres dû au talent de ses interprètes. La minuscule Sally Hawkins (*Maudie*, *Blue Jasmine*) joue son rôle d'orpheline humble et solitaire avec une grâce foudroyante. L'humour d'Élixa, sa joie de vivre, sa générosité et son aplomb gagnent le cœur du spectateur dès les premières images. Malgré son corps de poupée et ses grands yeux de petite fille, elle se révèle sous l'intelligente caméra de Dan Laustsen une femme sensuelle et vibrante, qui se masturbe quotidiennement et sans complexe dans sa baignoire. Les cadrages serrés de Laustsen, souvent pris de côté ou de trois quarts face, mettent en valeur la peau claire de Hawkins, sa gestuelle subtile et son petit œil en coin, surtout lors de ses échanges (jubilaires !) sur les hommes avec la bavarde Zelda. Ce personnage, interprété avec une dignité féroce par Octavia Spencer (*The Help*), montrera lui aussi son courage face à Strickland dans un face-à-face cadré extrêmement serré où il la coince contre un mur pour la menacer en citant un passage biblique. Michael Shannon (*Nocturnal Animals*) est brillant dans ce rôle de vilain absolu, militaire imbu de sa masculinité, raciste et sadique.

Paul Denham Austerberry a créé autour de cette histoire unique des décors dont on a l'impression qu'ils viennent de sortir de l'eau. Les surfaces de l'appartement d'Élixa, détaillées dans des teintes

cramoisiées, vertes et brunes, semblent couvertes d'une fine couche d'algues tandis que la lumière verdâtre des laboratoires leur donne un aspect glauque, telles des grottes sous-marines. Même les néons des rues rappellent la couleur des coraux. L'aspect à la fois beau et étonnant de la créature aquatique jouée avec brio par Doug Jones est bluffant, surtout les yeux, remarquables dans leur étrangeté.



## LA COALITION DES LOSERS

Le personnage d'orpheline est intrinsèque à la filmographie de Guillermo del Toro. Tant dans *Pan's Labyrinth* (2006), *Pacific Rim* (2013) et *Crimson Peak* (2015) que dans le présent film, toutes ses héroïnes sont orphelines. C'est l'archétype le plus vulnérable de la littérature mondiale, la condition humaine la plus misérable, celle qui n'a pas voix au chapitre. En créant ce personnage d'orpheline dont on a coupé les cordes vocales quand elle était enfant, et en le couplant à celui presque aussi vulnérable de Zelda, del Toro crée un front féminin particulièrement efficace. Ces deux exceptionnels personnages sont soutenus par Giles (Richard Jenkins), le voisin homosexuel et artiste raté et par celui de Dimitri, le savant-espion qui choisit de tromper les gouvernements des États-Unis et de l'Union Soviétique pour sauver la créature marine qui le fascine. Ces deux hommes, grands perdants de leur communauté respective (scientifique et artistique), tempèrent l'horreur représentée par Strickland, emblématique d'une certaine Amérique encore bien vivante.

Bien plus qu'un divertissement sensuel et touchant, *The Shape of Water* est, au sein de l'Amérique trumpiste, un vibrant plaidoyer pour le respect de l'Autre, qu'il soit artiste, scientifique, homosexuel, handicapé ou Noir. C'est aussi un hommage aux merveilleuses créatures qu'abrite notre planète. Une planète où l'eau monte un peu plus chaque jour...▲

- 
1. *L'art de tordre les archétypes*

---

  2. *Perdants de leur communauté*

LA FORME DE L'EAU | Origine : États-Unis – Année : 2017 – Durée : 2 h 03 – Réal. : Guillermo del Toro – Scén. : Guillermo del Toro, Vanessa Taylor – Images : Dan Laustsen – Mont. : Sidney Wolinsky – Mus. : Alexandre Desplat – Son : Christian Cooke – Dir. art. : Paul Denham Austerberry – Cost. : Luis Sequeira – Int. : Sally Hawkins (Elisa Desposita), Doug Jones (l'homme amphibie), Michael Shannon (Strickland), Octavia Spencer (Zelda), Richard Jenkins (Giles), Michael Stuhlbarg (M. Robert Hoffstetler), David Hewlet (Fleming), Nick Searcy (le général Hoyt), Stewart Arnott (Bernard), Nigel Bennett (Mikalkov), Morgan Kelly (Pie Guy), Lauren Lee Smith (Elaine Strickland) John Kapelos (Mr. Arzoumanian) – Prod. : J. Miles Dale, Guillermo del Toro (Bull Productions / DDY / Fox Searchlight Pictures) – Dist. : Fox Searchlight.

# Wonderstruck

## L'expérience du silence

JULIE VAILLANCOURT



—  
1. Le noir et blanc comme un hommage au cinéma muet

—  
2. La découverte d'un cabinet de curiosités

—  
Pour son septième long métrage en carrière, Todd Haynes met en scène l'adaptation du roman à succès de Brian Selznick, s'intéressant ainsi à l'expérience de deux enfants sourds à des époques différentes. Si au fil de sa filmographie, le réalisateur de *Carol* explore largement la thématique musicale avec *Velvet Goldmine* et *I'm Not There*, son plus récent opus illustre à merveille le silence. En conjuguant images et sons, *Wonderstruck* fait parler le silence, pour en traduire l'expérience.

—  
Par une trame narrative croisée, accentuée de surprenantes symétries, *Wonderstruck* explore le parcours de deux jeunes enfants. En 1927, Rose quitte son New Jersey natal pour Manhattan, alors que Ben, 50 ans plus tard, fuit de Gunflint, au Minnesota, pour se rendre à New York. Tous deux atteints de surdité, les jeunes héros partagent une quête similaire que la temporalité narrative ne peut effacer. Dès les premières images, Ben relit cette citation d'Oscar Wilde, écrite

près de son lit : « Nous sommes tous dans le caniveau, mais certains d'entre nous regardent les étoiles ». Si, au moment de la lecture, la compréhension de cette phrase sur la condition humaine échappe à Ben, les événements futurs lui permettront de comprendre, ou du moins d'expérimenter jusqu'à un certain point, sa signification; lorsqu'il sera frappé par la foudre, puis atteint de surdité, les événements se mettront en place.

L'inhabilité des deux enfants à entendre, mais aussi à communiquer dans le langage qui traduit leur handicap (Ben peut parler, mais aucun des deux ne connaît le langage des signes), permet au cinéaste de proposer un langage cinématographique commun afin de traduire la similarité de leurs expériences. Si avec son précédent opus *Carol*, Todd Haynes tournait sa caméra vers une relation saphique dans les années 50, où les non-dits et les silences devenaient plus éloquents que les dialogues, il adopte une signature cinématographique semblable pour *Wonderstruck*, une stratégie des plus pertinentes pour traduire la perception des protagonistes sourds. Ainsi, lorsque Ben arrive dans les années 70 à New York, le spectateur est confronté à sa perception : la frénésie, l'excitation et le danger de l'inconnu des rues new-yorkaises sont traduits, à priori, non pas par les traditionnels sons et bruits de la grande ville, mais par l'achalandage des gens marchant dans les rues, par la vision subjective du jeune garçon. Il en est de même lorsque Rose arrive dans la Grosse Pomme vers la fin des années 20. Le montage parallèle traduit la similarité des expériences vécues par les deux jeunes enfants, malgré les décennies qui les séparent. Suite à ces séquences faites de plans subjectifs, où le silence prime, seront juxtaposés des plans larges où le son est à l'honneur. Par ce contraste, le spectateur prend pleinement conscience de l'expérience vécue par les protagonistes sourds. Malgré un film axé, en partie, sur l'expérience de la surdité, le réalisateur de *Velvet Goldmine* et de *I'm Not There* utilise judicieusement la musique comme élément métaphorique et narratif. La récurrence de la chanson *Space Oddity* de David Bowie, sortie en 1969, vient non seulement contextualiser la diégèse des années 70, mais accentue les bizarreries de l'espace-

temps et de sa trame narrative. À l'image du Major Tom de Bowie, Ben erre dans les rues de New York, dans sa dimension silencieuse coupée du reste du monde, à la recherche de son père, alors que Rose en fait autant dans sa propre dimension. Puis, le spectateur qui erre au sein de cette histoire très bien ficelée, à la manière d'un agréable casse-tête, entre rêve et réalité, découvre avec stupéfaction les pièces qui, une à une, s'imbriquent d'elles-mêmes. Si la surdité rend le parcours des deux enfants complexe dans la grande ville, elle ne constitue pas une fatalité en soi pour les protagonistes, mais plutôt un univers propice à la découverte.

La direction photo signée Ed Lachman est judicieusement travaillée (gros plans, profondeur de champ, plans hors foyers), accentuant le sens de la vision. L'utilisation du noir et blanc pour illustrer la diégèse des années 20 propose davantage qu'une simple référence narrative au passé, avec un hommage au cinéma muet. La fascination de Rose pour l'actrice Lillian Mayhew traduit en filigrane une réflexion sur l'expérience cinématographique (pour un sourd) et le passage du muet au sonore (l'histoire se situe en 1927, période charnière). Le noir et blanc, juxtaposé à la couleur des années 70 (une décennie flamboyante au point de vue vestimentaire), vient rehausser l'expérience visuelle, avec un minutieux souci du détail apporté à la direction artistique, sans oublier les costumes signés Sandy Powell (maintes fois oscarisée pour son travail). De plus, la mixité des figurants (Caucasiens, Latins, Afro-Américains) contribue à traduire l'atmosphère de la faune qui régnait dans les rues new-yorkaises des années 70.

Si tourner avec de jeunes acteurs ne s'avère guère être un jeu d'enfant — du fait de leurs expériences de vie (et de jeu) souvent limitées — Todd Haynes les

dirige de main de maître. Il en résulte un jeu alliant à la fois la candeur de l'enfance et la maturité nécessaire pour porter la différence (être/devenir sourd), conférant ainsi toute la crédibilité nécessaire aux personnages. Si Jamie (Jaden Michael), l'ami de Ben, est caucasien dans le livre de Brian Selznick, il est d'origine latine dans le film. Né de parents mixtes (blanc/latino) et divorcés, Jamie devient le reflet de la diversité culturelle et des changements sociaux ayant cours dans l'Amérique des années 70. Qui plus est, du fait d'être exclus et marginalisés, Ben (en raison de son handicap) et Jamie (minorité visible) vont se lier d'amitié, puis s'entraider pour mieux vivre leurs différences. Avec *Wonderstruck*, Todd Haynes renoue avec son actrice fétiche de *Far From Heaven* (2002) et *Safe* (1995). Ce double rôle est l'occasion pour Julianne Moore d'incarner une actrice du cinéma muet; elle démontre une fois de plus la polyvalence de son talent et le caractère intemporel de son faciès, dans le rôle titre d'un film muet : *Daughter of the Storm*. Cette mise en abîme faisant l'éloge du muet est d'ailleurs bien appuyée par la superbe trame sonore du prolifique compositeur Carter Burwell (*Carol*, *Fargo* (1996) et *Oh Brother, Where Art Thou?* (2000) des frères Cohen et le récent *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (2017) de Martin McDonagh).

Par une signature qui diffère de *Hugo* (Martin Scorsese, 2011) — adaptation du roman *The Invention of Hugo Cabret* de Brian Selznick — *Wonderstruck* infuse néanmoins un monde de magie et de possibilités à cette histoire aux thématiques adultes (deuil, absence, solitude, handicap). Vu à travers des yeux d'enfants, ce cabinet de curiosités laisse place à l'imagination et au suspense; *Wonderstruck* propose un fascinant puzzle, invitant les spectateurs à le reconstruire. ▲



APRÈS LA FOUDRE | Origine : États-Unis –  
Année : 2017 – Durée : 1 h 57 – Réal. :  
Todd Haynes – Scén. : Brian Selznick,  
d'après son roman *Wonderstruck* – Images :  
Ed Lachman – Mont. : Affonso Goncalves –  
Dir. Art. : Ryan Heck – Cost. : Sandy  
Powell – Mus. : Carter Burwell – Son : Drew  
Kunin, Daniel Ward – Int. : Oakes Fegley (Ben),  
Millicent Simmonds (Rose), Julianne Moore  
(Lillian Mayhew, Rose âgée), Jaden Michael  
(Jamie), Michelle Williams (Elaine, la mère de  
Ben), Cory Michael Smith (Walter, le frère aîné  
de Rose), Tom Noonan (Walter âgé) – Prod. :  
Christine Vachon, Pam Koffler, John Sloss  
(Killer Films, FilmNation Entertainment,  
Cinetic Media Picrow) – Dist. : Entract Films.

# 24 Davids

## De l'or à pleines mains ANNE-CHRISTINE LORANGER

*Écosystème humain ludique et généreux, proposition philosophique et scientifique filmée sur trois continents, le documentaire 24 Davids de Céline Baril est un bain de fraîcheur, de poésie et d'intelligence. Au-delà du documentaire, un film qui fait du bien. À voir et à revoir, pour se remettre les pendules à l'heure de l'espoir.*

**Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2017 – **Durée :** 2 h 13 – **Réal. :** Céline Baril – **Scén. :** Céline Baril – **Images :** Julien Fontaine, Katerine Giguère – **Mont. :** Michel Giroux – **Mus. :** Marie-Hélène L. Delorme – **Son :** Marie-Pierre Grenier, Lynne Trépanier – **Rech. :** Pascale Bilodeau – **Avec :** David Bollier, David Marsh, David Poulin, David Morrissey, David Sénéchal, David Lida, David Hernandez Torres, David Vargas, David Escobar, Juan David Serra, David Aristizabal Ospina, David DJ Fresh Pedroza Diaz, David Lindo, David Dewhurst, David et Sanna Johnson Buttery, David Swen, David Blackwell, David Kitchen, David Obeng, David Asboto, Tété, Dawouda Kwame, David E. Ashong, David Hianabé, Aimée Abra Ténou, David H. Ténou, David le migrant – **Prod. :** Colette Loumède (Office national du film du Canada) – **Dist. :** ONF.

À l'heure de la standardisation, une idée audacieuse, généreuse et ludique : interviewer 24 types prénommés David qui vivent sur trois continents différents. Critères de sélection : l'empathie et la foi dans sa propre existence. De cosmologue à migrant, ces 24 Davids composent un écosystème humain qui embrasse une vaste étendue poétique et politique, laquelle interroge notre rapport au vivre-ensemble sur la Terre.

L'expression « C'est David contre Goliath » est utilisée pour désigner un combat entre des adversaires de forces inégales. Elle nous vient de l'histoire du combat victorieux du jeune David contre le géant philistin Goliath, récit que l'on retrouve à la fois dans la Bible et dans le Coran, ce qui explique l'existence de ce prénom sous différentes formes à travers le monde. À l'heure de la mondialisation, de l'exploration spatiale, des changements climatiques, de la surpopulation et de la mainmise corporatiste sur les biens collectifs tels que l'eau, l'air et la terre, ces Davids expriment en toute simplicité leur foi dans la vie et l'avenir.



—  
*Prendre le pouls  
du monde*

Il y a David, le petit garçon des bidonvilles de Colombie qui, content des soins de sa maman, attend que son papa sorte de prison. Il y a le David amoureux qui habite avec sa femme sur une péniche alors que le prix des maisons à Londres rend la propriété foncière inaccessible. Il y a le David recycleur et créateur des *fabs labs* du Ghana, qui veut que l'Afrique devienne une terre productrice de concepts. Il y a les quatre Davids

physiciens du Québec et du Canada qui relatent les mystères du monde des particules et de la gravité. Il y a le David londonien qui donne des accolades gratuites dans les rues. Le David ornithologue encyclopédiste du Royaume-Uni, le David entrepreneur qui ramasse l'eau de pluie au Mexique et celui qui a transformé le dépotier de Medellín en Colombie en lieu d'habitation. Il y a le David de Lomé au Togo qui, avec sa compagne Aimée, a créé des groupes de femmes qui parcourent les rues de la ville pour recueillir les sachets de plastique et en faire des sacs à dos. Il y a David, le père de cette dernière, qui bien que partiellement paralysé par un accident, reste optimiste quant à l'avenir.

Outre la luminosité de ses intervenants, la grande force du film de Baril réside dans l'intelligence de son montage. Ouvrant sur l'image d'un escargot qui tend ses antennes sur lequel passe des formules mathématiques, s'ensuit immédiatement une entrevue avec le cosmologue canadien David Marsh expliquant le mouvement des étoiles dans les galaxies. Collage brillant, puisque les proportions de la coquille de l'escargot et celles de notre galaxie suivent le même rapport, soit celui du nombre d'or ( $a+b/a=a/b$ ), souvent désigné par la lettre ( $\phi$ ). Les propriétés algébriques du nombre d'or le lient à la suite de Fibonacci, et Léonard de Vinci utilisa les proportions du nombre d'or pour créer son célèbre *Homme de Vitruve*. C'est donc à une exploration philosophique et scientifique de l'être humain évoluant entre l'infiniment grand et l'infiniment petit à laquelle nous invite la cinéaste; une série de petits Davids courageux et optimistes face aux machines économiques et aux impérities écologiques de notre ère. L'enchaînement se déroule tel un kaléidoscope poétique d'images et d'émotions qui permet au spectateur de prendre le pouls d'un monde où le partage et le vivre-ensemble sont évalués selon des normes différentes. « Le XXI<sup>e</sup> siècle sera philosophique et scientifique », pense l'activiste américain David Bollier, point de départ du documentaire, pour qui nous devons redéfinir l'appartenance des biens collectifs.

Si la plupart des intervenants sont des hommes, Céline Baril et son équipe (en grande majorité féminine) constituent la colonne vertébrale du film. L'un de ses éléments consiste d'ailleurs à montrer les accrocs dans les prises, pour que l'équipe de tournage fasse partie de ce laboratoire du vivant.

Une belle réussite, en somme, que cette exploration ludique. *Tintin au pays de l'or humain.* ▲

# Certains de mes amis

## La juste architecture du plan ÉLIE CASTIEL

**Son précédent long métrage, *Une jeune fille*, date de 2013. Il aura fallu à Catherine Martin, du très esthétiquement minimaliste *Mariages* (2001), presque quatre années pour proposer un nouveau film. Situation d'autant plus étrange qu'elle ne permet pas aux véritables talents de poursuivre une carrière en continu, victimes sans doute du syndrome de la relève standardisée, paradoxalement elle aussi souffrant de la trop forte offre et du peu de demande. Quoi qu'il en soit, le nouvel essai de la cinéaste est une excitante incursion dans la mise en scène en gestation. Inventif jusqu'à en devenir bouleversant.**

Sept portraits, par ordre alphabétique puisqu'un dénominateur commun démocratise leur présence dans cet essai choral sur la notion de l'instantané : la liberté, pour chacun, de libérer la parole jusqu'à la rendre muette. Ils ont pour nom Hugo Brochu, Marie Dumont, Matthew Jennejohn, Louise Laplante, Ginette Lavigne, Gabor Szilasi et François Vincent. Catherine Martin assume son approche avec un sens éthique du plan, cette morale dont on a tant écrit au cours des années de gloire de la Nouvelle Vague et des quelques décennies qui l'ont suivie. Fidèle à son engagement de cinéaste, elle ne plonge pas directement dans le vif du sujet; au contraire, elle le désamorce au profit d'un dialogue entre les sujets et l'objectif de la caméra. En quelque sorte, une mise en abyme entretenue qui a pour fonction de situer ces hommes et ces femmes dans un contexte purement cinématographique. Qu'importe leur métier ou profession, car il ne s'agit pas d'un catalogue de simples confessions devant la caméra, mais d'un rapport intellectuellement imagé entre la faiseuse d'images et leur présence.

D'où la frontalité du plan, ici hors du commun dû à son esthétisme triomphant, comme s'il s'agissait de tableaux vivants, quelque chose qui a à voir avec l'art pictural. Et comme toute œuvre qu'on prépare, la continuité n'est pas de mise; d'une part parce qu'il ne s'agit pas de fiction, d'autre part, attendu que l'œuvre elle-même est en perpétuel état de recommencement.

Le titre du film est déjà une prise de position aussi personnelle que socialement politique. Il s'agit, pour la cinéaste, de capter des moments dans la vie de ces personnes qui comptent et qui, d'une manière ou d'une autre, ont influencé sa vie.

Parmi ce groupe d'individus extraordinaires, le célèbre photographe Gabor Szilasi propose un véritable

moment de cinéma (on ne vous dira rien d'autre), du coup pris par le naturel subliminal de la caméra et son argumentation – mise en abyme, pour la circonstance, mise en abyme. Un des plus beaux moments d'un film qui caresse les codes cinématographiques à bien des égards.

Il situe Catherine Martin dans une position de force, mais dans le même temps, dans ce dialogue avec l'artiste, se faufile, à l'insu de l'une et de l'autre, un début de fiction que la cinéaste ne tarde pas à interrompre poliment. Et puis, la caméra se tourne vers un autre sujet.

Si les mots de Lamartine « objets inanimés, avez-vous donc une âme... » veulent dire quelque chose, pour Catherine Martin, capter leurs moments par-ci par-là est une façon d'immortaliser le geste et rendre compte que les êtres et les choses partagent la même quotidienneté.



—  
*Le geste filmique, une sorte de rituel sacré*

Mais il y a, dans *Certains de mes amis*, un discours sur la durée, ses limites, sa circonférence à l'intérieur du plan. Le film est d'une durée de 115 minutes au cours desquelles aucun plan n'est gratuit. C'est une question morale, bouleversement de l'âme selon lequel ce profond désir de tourner peut faire partie de l'existence. Pour Martin, rien ne vaut ces moments de pur bonheur et de simplicité lorsque la caméra enregistre la vie.

Et, comme dans ses fictions précédentes, on constate que le geste filmique est une sorte de rituel sacré qui s'appuie sur les rapports qui existent entre le réel et l'imaginaire, entre la vérité et le mensonge. Filmer les autres, même s'il s'agit d'amis, c'est aussi prendre le risque de les décevoir. Particulièrement lorsque, comme c'est le cas ici, le média cinéma prend le dessus sur toute autre chose.

Rien de pareil; *Certains de mes amis* est un pur moment de grâce, émouvant; chaque plan est une invitation à la redécouverte du cinéma et à sa véritable fonction : reproduire, par le biais d'une juste architecture du plan, l'ampleur noble du temps. ▲

**Origine :** Québec [Canada] – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 55 – **Réal. :** Catherine Martin – **Scén. :** Catherine Martin – **Images :** Catherine Martin – **Mont. :** Catherine Martin – **Son :** Martin Allard, Simon Gervais – **Mixage sonore :** Bruno Bélanger – **Avec :** François Vincent, Marie Dumont, Gabor Szilasi, Louise Lapointe, Matthew Jennejohn, Ginette Lavigne, Hugo Brochu – **Prod. :** Catherine Martin (Les Films de l'Autre) – **Dist. :** Les Films du 3 mars.



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

# LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES  
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
 SODEP.QC.CA

sodep  
 Société de développement  
 des périodiques  
 culturels québécois

# Petit Paysan

## Étable rase JEAN BEAULIEU

*Fils et petit-fils de propriétaires de ferme laitière de la Haute-Marne, Hubert Charuel filme un univers qui lui est donc familier. Il a d'ailleurs tourné ce premier long métrage dans les bâtiments laissés vacants par ses parents, maintenant à la retraite, où il a dû recourir à la location d'une trentaine de bêtes pour les besoins de la production. À travers une fiction astucieuse aux détours multiples, ce fils unique ayant fait le choix de devenir cinéaste trouve le moyen, à sa manière, d'immortaliser la ferme de ses parents à défaut de prendre leur relève dans la vraie vie.*

La séquence onirique ouvrant *Petit Paysan* revêt un caractère symbolique : un jeune homme se réveille où s'est entassé dans sa chambre un troupeau de vaches, qui le suit jusque dans la cuisine. Hubert Charuel n'aurait pu trouver meilleure façon d'illustrer à quel point le bétail prend toute la place dans la vie de son héros, Pierre Chavanges (magnifique Swann Arlaud). Et pour cause : trentenaire toujours célibataire vivant avec ses parents, ce fier producteur solitaire, primé dans sa région, consacre tout son temps et toute son énergie à son exploitation laitière. Dans les scènes où il échange avec ses parents, sa sœur vétérinaire (incarnée avec aplomb par Sara Giraudeau) et son entourage, on ne peut faire autrement que de penser à la série des *Profilis paysans* de Raymond Depardon.

La première partie du film, qui rend hommage au monde rural traditionnel, s'attarde d'ailleurs aux aspects documentaires, captant les gestes ritualisés des divers travaux de la ferme et de la traite des vaches (Arlaud a suivi un stage dans une exploitation laitière pour préparer ce rôle, son premier comme tête d'affiche), de même que les soins prodigués par la vétérinaire, les contrôles et les inspections des agents du ministère de l'Agriculture. On a même droit à une scène réelle de vêlage. Tout en faisant progresser leur récit sans l'alourdir, les auteurs réussissent à livrer un constat précis des difficultés économiques et des contraintes réglementaires auxquelles font face ces petits fermiers, ainsi que du dilemme entre l'approche plus « humaine » de la traite et le processus de robotisation et d'industrialisation privilégié par l'agro-industrie mondiale.

Puis la fiction investit totalement le film. Craignant que l'une de ses ruminantes ait contracté la FHD (fièvre hémorragique dorsale), terrible maladie

contagieuse affectant les vaches, Pierre commence à sombrer dans la paranoïa. Quand un cas se confirme, son esprit se trouve à son tour contaminé car, alerté par un youtubeur belge (Bouli Lanners) qui exprime sa colère face au manque de compensation obtenue suivant l'éradication complète de son troupeau par le gouvernement, même si une seule de ses bêtes avait été infectée, il s'enfoncé alors irrémédiablement dans une série de mensonges et de subterfuges frauduleux pour tenter de sauver son cheptel bovin.



Avec astuce, Charuel détourne graduellement le drame paysan réaliste vers une intrigue s'apparentant au *thriller* psychologique ou même au polar (à preuve ces scènes d'enterrement de cadavres d'animaux, clin d'œil à certains films des frères Coen ou de Scorsese). C'est ici que la mise en scène à la manière des frères Dardenne (distribution mixte d'acteurs professionnels et non professionnels – ses parents, ses amis et son grand-père, irrésistible dans le rôle du vieux voisin Raymond – dirigés en parfaite osmose) cède peu à peu le pas à celle d'un Tarantino *soft*, alors que le cinéaste saupoudre son récit de certains allègements comiques (la déposition bidon de Pierre à la gendarmerie, le rendez-vous au restaurant avec la boulangère, la prise de bec avec sa mère) en alternance avec des morceaux de bravoure nocturnes. Heureusement, le cinéaste manie suffisamment bien les genres pour en faire un tout cohérent malgré le risque d'éparpillement.

On sait que le taux de suicide chez les agriculteurs, tant au Québec qu'en France, surpasse nettement celui de la société en général, et les péripéties racontées dans *Petit Paysan* démontrent très bien pourquoi. En dépit d'une fin ouverte, le dernier plan illustre bien le désarroi qui plane sur ces petits éleveurs en voie d'extinction, pour qui les solutions se font rares. ▲

« On sait que le taux de suicide chez les agriculteurs, tant au Québec qu'en France, surpasse nettement celui de la société en général, et les péripéties racontées dans *Petit Paysan* démontrent très bien pourquoi. »

*Le bétail prend toute la place dans la vie du héros*

Origine : France – Année : 2017 – Durée : 1 h 30 – Réal. : Hubert Charuel – Scénario : Hubert Charuel, Claude Le Pape – Images : Sébastien Goepfert – Mont. : Lilian Corbeille, Julie Lena, Grégoire Pontecaille – Mus. : MYD – Son : Marc-Olivier Brullé, Emmanuel Augeart, Vincent Cosson – Dir. art. : Clémence Pétiniaud – Int. : Swann Arlaud (Pierre Chavanges), Sara Giraudeau (Pascale Chavanges), Isabelle Candelier (mère de Pierre et Sara), Valentin Lespinasse (père de Pierre et Sara), Bouli Lanners (Jamy), Clément Bresson (Fabrice), Marc Barbé (responsable DDPP), India Hair (Angélique), Jean Charuel (Raymond) – Prod. : Stéphanie Bermann, Alexis Dulguerian (Domino Films) – Dist. : FunFilm.

# Tadoussac

## Mère houleuse DENIS DESJARDINS



—  
*Aller le plus loin possible dans son passé*

**Au cinéma et en littérature, les voyages initiatiques ont toujours eu la cote. Parfois, et c'est le cas ici, l'aspect initiatique est lié à un retour aux sources. Cette histoire hivernale s'amorce à Montréal par une très brève fuite et se poursuit presque aussitôt à Tadoussac, où Chloé se rend par auto-stop. Si la quête de cette jeune fille nous est proposée sans explications préalables, on devine tout de même assez rapidement que la mère inconnue en sera l'objet, mais aussi que cet objet ne se limitera pas à de simples retrouvailles.**

—  
 En fait, le récit s'articule autour de deux sujets parallèles : la perte volontaire d'un enfant (l'héroïne provoque une fausse couche) et le tenace désir de Chloé de comprendre pourquoi elle a failli rater sa propre naissance. Dans le premier cas, le cinéaste ne craint pas d'imposer de longues scènes douloureuses au personnage, et qui plus est, au spectateur. Dans le second cas, le scénario ne précipite rien, nous laissant découvrir en même temps que Chloé les détails du drame initial. Le contraste est par ailleurs assez marqué entre la fille, plutôt réservée et liée à son secret, et la mère, dont l'exubérance et le caractère enjoué dissimulent un mal-être qu'elle n'arrivera pas à exprimer tout à fait, comme on le constatera à la fin du film, lors d'une scène cruciale et chargée d'émotion. Cette scène, où mère et fille ont un premier et peut-être dernier échange ponctué de lourds silences, de

pleurs et d'hésitations, se fait au téléphone. Sorte de « rapprochement à distance » qui n'est évidemment pas gratuit en notre époque dite de communication, et qui témoigne crûment de l'impossibilité de faire table rase du passé.

Ce récit, qui traite d'espairs avortés et de remords étouffants, se déroule pourtant en grande partie de manière vivante et rythmée, et fait la part belle aux moments festifs autour de plusieurs bouteilles, que ce soit à l'auberge ou chez la mère. Le film est tourné le plus souvent caméra à l'épaule et sans artifices, ce qui traduit la fébrilité intérieure du personnage principal. Tadoussac comme lieu clos a-t-il été choisi au hasard par Martin Laroche ? Nous l'ignorons, mais le fait que ce soit le plus ancien village du Québec (il fut fondé en 1601, donc avant Québec) et qu'il soit situé au carrefour d'un fleuve et d'une rivière confère au film une plus-value symbolique, comme si Chloé devait aller le plus loin possible dans son passé pour tenter de calmer totalement la source de sa blessure.

**Tadoussac** est un film dur, troublant, mais aussi touchant, voire bouleversant dans son dénouement. Un artiste masculin a conçu et développé des rôles féminins forts, à mille lieues des clichés habituels. Martin Laroche ne semble pas craindre les sujets délicats et peu traités jusqu'ici dans notre cinéma national, comme l'excision dans *Les manèges humains*, ou encore l'arabophobie dans *Modernaire* ou la vengeance dans *La logique du remords*. On pourrait aller jusqu'à dire que Laroche apporte une voix nouvelle à un certain cinéma d'auteur tourné vers l'introspection, un cinéma différent toutefois de ce que nous proposent d'autres réalisateurs de premier plan tels Bernard Émond, Catherine Martin ou Sébastien Pilote.

Si Valérie Blais est terriblement convaincante dans le rôle de la mère, la révélation du film est sans doute la jeune Camille Mongeau, entrevue déjà dans *Les 4 soldats* de Robert Morin et dans la télé-série *Yamaska*. Mais n'étant pas connue à l'étranger, Mongeau doit à son seul et indéniable talent d'avoir remporté pour **Tadoussac**, en octobre dernier, le prix d'interprétation féminine au Festival du film francophone de Namur, en Belgique, le pays des frères Dardenne, dont par ailleurs Martin Laroche ne nie pas l'influence sur son travail de cinéaste. ▲

**Origine :** Québec (Canada) – **Année :** 2017 – **Durée :** 1 h 29 – **Réal. :** Martin Laroche – **Scén. :** Martin Laroche – **Images :** Ariel Méthot – **Mont. :** Amélie Labrèche – **Dir. Art. :** Carolyne de Bellefeuille – **Int. :** Camille Mongeau (Chloé), Valérie Blais (Myriam), Juliette Gosselin (Laurie), Vuk Stojanovic (Julien), Isabelle Boivin (Catherine) – **Prod. :** Martin Laroche (Les Films de L'Autre, Productions Sisyph) – **Dist. :** K-Films Amérique.

# The Square

## L'art et les préjugés PASCAL GRENIER

Lauréat de la Palme d'or du Festival de Cannes 2017, le Suédois Ruben Östlund a gagné son pari avec ce film extrêmement ambitieux qui mêle art et critique sociale. Avec *The Square*, le réalisateur de *Force majeure* s'impose comme l'un des cinéastes européens les plus intéressants et audacieux de l'heure.

Bien qu'il soit encore peu connu au Québec, Ruben Östlund jouit d'une forte réputation sur la scène internationale. N'ayant que cinq longs métrages à son actif, il est parfois comparé par certains à Michael Haneke dans la manière dont il dépeint la société suédoise dans laquelle il vit. Il est vrai que comme le cinéaste autrichien maudit, Östlund offre à travers ses films une critique acerbe et ironique des préjugés de la société contemporaine. En revanche, contrairement à Haneke, il se veut plus métaphorique dans son regard sur l'art et la société. D'une durée de près de deux heures trente, *The Square* nous amène dans un labyrinthe assez déroutant où sont mêlées assez habilement satire sociale et crise existentielle. Une crise profonde que va traverser le personnage central de Christian — le conservateur et directeur réputé d'un musée d'art contemporain de Stockholm — à la suite d'un fâcheux incident (le vol de son portable). Les répercussions prendront des proportions sans précédent pour lui, son entourage et l'avenir du musée. Quand il se frotte aux plus démunis et qu'il doit jongler avec une situation hors de son contrôle, Christian voit sa vie chamboulée à jamais en l'espace de quelques jours. Que ce soit dans ses rapports avec une journaliste étrangère avec qui il a une brève liaison ou dans sa relation avec ses deux filles en garde partagée devant lesquelles il commet des actes imparables, Christian va être confronté à sa propre identité masculine.

Ce qui détonne le plus dans cette délicieuse charge satirique est la maîtrise de la mise en scène et la façon avec laquelle le réalisateur amène le spectateur sur une piste pour l'abandonner ensuite. Le montage sec aux coupures abruptes force le spectateur à se forger une impression sur ce qui vient de se dérouler sous ses yeux et à envisager la suite des choses. Très morcelée, l'intrigue part souvent dans des digressions narratives diverses pour mieux y revenir (ou pas) quelques scènes plus tard. Certains plans sont bluffants (la scène vertigineuse avec l'escalier en spirale) tandis que certaines sont frappantes comme

celle du repas avec les mieux nantis où l'apparition d'un homme-gorille viendra bouleverser la soirée. Une scène épatante et métonymique où se mêlent à merveille humour et inconfort.

Moins épisodique que ses premiers films (l'inédit au Canada *De ofrivilliga* sorti en 2008), le Suédois se questionne toujours sur l'enchaînement et le déroulement de certains actes ou gestes (involontaires ou pas) et des impacts de ceux-ci sur la société en général. Dans *The Square*, c'est parce qu'il était trop préoccupé à retrouver son téléphone et à régler des problèmes personnels que Christian va pêcher par altruisme en négligeant la conception d'une vidéo promotionnelle pour la nouvelle exposition dont le contenu provocant et viral aura des répercussions néfastes sur l'opinion publique et jusque dans sa vie personnelle et professionnelle.

Si le film impressionne par la grandeur de ses ambitions, la dernière partie souffre un peu trop de ses élans métaphoriques ou didactiques comme ce slogan de la nouvelle exposition qui prétend que tous les individus ont des droits égaux et que « The Square » en est le sanctuaire. Les préjugés et les valeurs des uns font le bonheur et le malheur des autres. Mais ces quelques bémols ne boudent en rien notre plaisir pour autant. Reste à savoir ce que nous réserve à l'avenir ce cinéaste aussi culotté que doué. ▲

Origine : Suède / Allemagne / France / Danemark – Année : 2017 – Durée : 2 h 25 minutes — Réal. : Ruben Östlund — Scén. : Ruben Östlund — Images : Fredrik Wenzel — Mont. : Jacob Secher Schulsinger, Ruben Östlund — Décors : Josefin Asberg — Cost. : Sofie Krunegard — Int. : Claes Bang (Christian), Elisabeth Moss (Anne), Christopher Laesso (Michael), Dominic West (Julian), Terry Notary (Oleg, l'homme-gorille), Lucas Dawson (Jonas) — Prod. : Philippe Bober, Erik Hemmendorf (Platform Produktion) – Dist. : Films Eye Steel inc.

—  
*Confronté à sa propre identité masculine*



# Représentations autochtones dans le cinéma québécois de fiction

## Images inuites : entre fables et réel

JULIE DEMERS ET CHARLES-HENRI RAMOND



1. Natar Ungalaaq (g.) et Pakak Innuksuk dans *Atanarjuat, the Fast Runner*

2. Madeline Ivalu et Paul-Dylan Ivalu dans *Before Tomorrow*

Le 13 mai 2001, le réalisateur Zacharias Kunuk entre dans l'histoire en présentant à Cannes *Atanarjuat, the Fast Runner*. C'est la consécration : le tout premier film entièrement écrit, réalisé et joué en inuktitut remporte la Caméra d'or<sup>1</sup>. Depuis, l'œuvre a été projetée dans plus de cinquante pays et est souvent citée parmi les films canadiens incontournables. Inspirées par le succès de Kunuk, une dizaine de fictions québécoises ont été produites par ou sur les Inuits. Regard sur un cinéma d'ici et qui pourtant, semble venir d'ailleurs.

Le Grand Nord québécois est né sur grand écran en 1922 grâce aux images saisies par le documentariste Robert Flaherty. Succès populaire instantané, *Nanook of the North* a contribué à forger pour le public occidental une première représentation du peuple inuit. Mais malgré les intentions ethnographiques de l'Américain, Flaherty n'a pas hésité à manipuler la réalité. Il suffit de regarder avec un Inuk la scène de pêche au phoque pour s'en convaincre : le film est

tellement mis en scène que l'on pourrait considérer *Nanook of the North* comme l'une des premières fictions tournées en sol québécois. La première rencontre entre le public du Sud et les Inuits a donc, en quelque sorte, été trafiquée.

Il aura fallu attendre les années 90 avant que les cinéastes ne proposent une nouvelle rencontre. Avec l'aide de partenaires financiers français, le producteur québécois Claude Léger se lance à grands frais<sup>2</sup> dans l'adaptation d'*Agaguk*, le célèbre roman d'Yves Thériault. Présence intrusive des étrangers, conflits entre clans et nature hostile sont au cœur de cette intrigue destinée principalement à une audience internationale. Même si cette fiction livre un plaidoyer pour la conservation des traditions, le film de Jacques Dorfmann ne s'embarrasse pas de crédibilité. Sa musique occidentale et l'emploi de comédiens internationaux dans des rôles d'Inuits sont de graves lacunes – et malgré de bonnes intentions, on a du mal à lui pardonner ses aspects mercantiles et réducteurs.

Mis au monde dans des conditions très différentes, *Atanarjuat* marque un nouveau départ. Produit et réalisé par et pour des Inuits dans le Grand Nord, ce film jette les nouvelles bases du cinéma inuit et propose enfin une véritable immersion dans cette culture nordique. Puisque ce film est arrivé relativement tôt dans l'histoire, les Inuits ont pu eux-mêmes imposer leurs images et leur langage, comme le fait remarquer le producteur et directeur de la photographie Norman Cohn. « Nous ne sommes pas des réalisateurs, nous sommes des conteurs d'histoires, et grâce à la vidéo, nous pouvons raconter au reste du monde ces histoires qui ne sont pas ethniques mais bien universelles. »<sup>3</sup> Encore à ce jour, les Inuits sont à peu près les seuls à se représenter et restent ainsi en contrôle de leur image. En raison de l'isolement, des conditions de tournage difficiles et des coûts de production élevés, très peu de productions québécoises osent s'aventurer dans ces régions. En dehors de l'année 2016 où quatre films ont été tournés entièrement ou partiellement dans le Grand Nord, on n'en recense que six entre 2002 et 2015. Notre corpus s'attardera donc à ces films, mais également à deux fictions canadiennes produites sans l'apport des institutions québécoises (*Atanarjuat* et *Malighutit*).

## LE RAPPORT AUX LÉGENDES ET AU RÉEL

Ce statut de pionnier et le quasi-monopole ont permis aux Inuits d'imposer tôt leurs propres structures narratives. Leur imaginaire haut en couleur, basé amplement sur les contes et légendes et sur l'histoire du peuple inuit, imprègne grandement les récits. Invocations aux esprits et fables peuplées d'animaux magiques sont monnaie courante. C'est le cas dans *Atanarjuat* bien sûr, mais aussi dans *The Journals of Knud Rasmussen* ou encore dans *Before Tomorrow*. Si cet imaginaire est sans aucun doute fortement évocateur pour un spectateur inuit, qu'en est-il pour un Occidental? Une distance n'a-t-elle pas tendance à se créer? Et si oui, peut-elle expliquer la faible percée de ces productions sur nos écrans? Toujours est-il que le public n'est que très peu nombreux à se déplacer en salle. D'ailleurs, il faut souligner que malgré une proposition originale (reprenre l'histoire de *The Searchers* (la prisonnière du désert) pour l'adapter aux réalités inuites), le dernier film de Zacharias Kunuk, *Malighutit*, n'a jamais été distribué commercialement au Québec.

Dans le cas des films produits par des Blancs, la poésie des traditions orales est moins présente. À l'exception de *La légende de Sarila*, qui transpose en animation des contes et légendes inuits, la plupart des films réalisés par des Blancs déplacent l'étrangeté de l'imaginaire sur un terrain plus palpable, plus physique. Consciemment ou non, les scénarios des auteurs québécois limitent donc le langage à une narration «utilitaire» et laissent le soin à l'image de

véhiculer l'irréel. Les films de Robin Aubert, Benoît Pilon, Marie-Hélène Cousineau se concentrent sur l'immensité du paysage et la rudesse du climat, ainsi que leurs impacts sur le visiteur venu du Sud.

Même s'il demeure empreint d'imaginaire, le cinéma inuit se caractérise paradoxalement par les liens étroits qu'il entretient avec le réel. Que ce soit dans les récits historiques ou modernes, les cinéastes inuits voient dans le 7<sup>e</sup> art un moyen de perpétuer leur culture. Leurs films livrent une image concrète et tangible de la vie dans le Grand Nord. Leurs héros ont des traits réalistes, les lieux sont filmés sans fard et leurs us et coutumes sont décrits minutieusement. Même dans les œuvres réalisées par des Blancs, les scènes de chasse, les gestes traditionnels (confection d'habits, d'igloo ou de statue) et les retrouvailles à l'intérieur de l'igloo sont reproduits dans le plus grand respect des traditions. À travers ces quelques moments de la vie quotidienne, les cinéastes donnent à voir ce que les anciens transmettaient en parole.

## RAPPORTS AVEC LES BLANCS

Contrairement au cinéma autochtone, le contact avec le personnage occidental est moins central dans les fictions inuites. Les premiers contacts entre les peuples sont évoqués dans deux films du corpus. *The Journals of Knud Rasmussen* réalisé en 2006 par Zacharias Kunuk et Norman Cohn relate la cinquième expédition de l'explorateur et anthropologue Knud Rasmussen<sup>4</sup>. Les échanges entre les Européens et les Inuits sont

« Même s'il demeure empreint d'imaginaire, le cinéma inuit se caractérise paradoxalement par les liens étroits qu'il entretient avec le réel. Que ce soit dans les récits historiques ou modernes, les cinéastes inuits voient dans le 7<sup>e</sup> art un moyen de perpétuer leur culture. »



2



3. *Natar Ungalaaq et Paul-André Brasseur dans Ce qu'il faut pour vivre de Benoît Pilon.*

4. *Iqaluit de Benoît Pilon*

directs et francs, facilités par une langue commune (Rasmussen parle l'inuktitut). Le partage des cultures est festif: on se réunit dans des igloos pour faire jouer le gramophone et le bandonéon. À l'inverse des rapports entre colonisateurs et Amérindiens, le Blanc n'est pas un ennemi, mais un être de même valeur, différent certes, mais avec lequel il est possible d'échanger. D'ailleurs, au début de *Before Tomorrow*, un vieil Inuk raconte au reste de son clan sa rencontre avec des Occidentaux. Force détails comiques jaillissent, le ton est presque à la blague. Plus tard, on découvre que la région a été décimée par une étrange épidémie. Sans expliquer outre mesure, les auteures, Madeline Ivalu et Marie-Hélène Cousineau, nous laissent supposer qu'une mystérieuse entité extérieure a apporté au Nord un virus dévastateur. Hormis cette évocation des dangers causés par une éventuelle rencontre, aucune confrontation belliqueuse n'est proposée dans ces deux fictions inuites.

Réalisé en 2007 par le documentariste Benoît Pilon, *Ce qu'il faut pour vivre* relate l'histoire de Tivi, un Inuk atteint de tuberculose qui se retrouve exilé à Québec pour recevoir des soins. Le film sort en salle fin août 2008 et devient l'un des grands succès de l'année. Présenté dans de très nombreux festivals internationaux, il obtient plusieurs récompenses dont le prix du Meilleur film lors de la cérémonie des Jutra de 2009. Le réalisateur précise les origines du projet: «Le scénario de Bernard Émond, écrit au début des années 90 m'a été proposé en 2003 par Bernadette Payeur, productrice à l'ACPAV. J'ai tout de suite été touché par cette histoire d'un homme malade, isolé loin des siens et qui sera sauvé par son désir de filiation, son envie de transmettre sa culture à

un jeune Inuit en voie d'assimilation. Jusqu'à ce point, je ne m'étais jamais particulièrement intéressé aux Inuits et à leur culture. Mais j'avais vu et grandement apprécié *Atanarjuat*, un film magnifique dont le souffle poétique m'avait beaucoup impressionné.<sup>5</sup>»

Mais avant que cette histoire de transmission prenne forme, il aura fallu que Tivi subisse le déracinement et qu'il voie poindre le désespoir de ne jamais revenir auprès des siens. Dans *Ce qu'il faut pour vivre*, l'adaptation en sol étranger est difficile. L'Inuk, par sa dépendance aux remèdes des Blancs, est en situation d'infériorité. Il doit régulièrement faire face aux réprimandes et est obligé de s'adapter à la culture des Blancs. Lors d'une scène très drôle, Tivi propose sans vergogne à la jeune infirmière québécoise de coucher avec lui. Le récit de Bernard Émond est le seul à ce jour à avoir montré l'immersion de l'Inuk en sol blanc.

Trois autres films mettront en scène le chemin inverse<sup>6</sup>. *Uvanga* relate le voyage d'une Montréalaise qui voyage à Igloolik pour présenter son fils à la famille de son père inuit. *Iqaluit* de Benoît Pilon possède une approche très similaire. Cette fois, une jeune femme débarque à Iqaluit dans le but de faire la lumière sur la mort subite de son mari. Enfin, dans *Tuktug*, Robin Aubert incarne un caméraman de télévision en reportage envoyé au Nunavik pour rapporter de belles images du quotidien des habitants. Il découvrira que sa mission commandée par le gouvernement a un but tout autre: celui de déplacer un village pour y implanter un site d'extraction minière.

Si le Sud soigne l'Inuk, il ne le change pas vraiment. Tivi repartira chez lui et retrouvera ceux qu'il aime. À l'instar du dernier plan du film qui propose une réplique exacte du premier, Tivi restera, même après son passage chez les Blancs, ce chasseur nomade épris de liberté. À l'inverse, le Grand Nord provoque chez les protagonistes du Sud une véritable mutation. Le contact avec ces contrées désertiques est le terreau de troubles sensoriels, d'un profond changement de repères et de traumatismes psychologiques importants. D'intimes révélations ponctuent le voyage et modifient radicalement le rapport à l'Autre. Pour Pilon, il s'agit de la découverte d'une relation adultère; pour Ivalu et Cousineau c'est le suicide du père; pour Aubert, c'est le sentiment d'avoir été trahi par les siens et d'avoir, à son tour, trahi les Inuits.

**L'ENFANT, CŒUR DES RÉCITS**

Comme dans toutes les cultures, mais peut-être plus chez les Inuits, l'enfant fait le pont entre le passé et l'avenir. À la naissance, l'enfant inuit reçoit un prénom déjà porté par d'autres avant lui, et à son tour, devenu adulte, son prénom sera transmis à un autre enfant.<sup>7</sup> Depuis *Nanook of the North*, l'adorable poupon au

visage joufflu est devenu une figure centrale des récits inuits. Il est souvent filmé en gros plan : le voilà qui dort paisiblement sur le dos de sa mère, qui joue avec de petits animaux d'ivoire ou qui écoute avec attention les histoires des adultes. Le bambin est dépeint comme un être en devenir dont on doit prendre soin. Lorsqu'il grandit, il gagne un nouveau statut. C'est à son tour de transmettre les traditions à la génération suivante ou de faire du troc avec les Blancs. Il devient ainsi le pont entre les générations et les cultures.

Dans *Before Tomorrow*, un enfant accompagne sa grand-mère sur une île déserte pour y faire sécher le butin de la pêche. Alors que l'hiver s'installe et que les chasseurs tardent à revenir, le duo trouve refuge dans un igloo de fortune. Sans espoir de survie, la vieille femme inculque au jeune quelques bribes essentielles de la tradition ancestrale et le guide vers la mort. Un enfant au destin tragique se retrouve aussi dans *Ce qu'il faut pour vivre*. Kaki, le garçon, sert d'interprète à Tivi et le conseille sur l'attitude à adopter face au personnel soignant. En retour, Kaki recevra peu avant de mourir de la tuberculose les enseignements que Tivi lui apportera. Dans *Maïna*, un garçon va et vient entre les groupes en présence (Amérindiens et Inuits) et sert d'interprète. Dans *Iqaluit*, c'est un nourrisson né hors mariage qui symbolise le lien entre la femme blanche et son mari décédé. Enfin, dans *Uvanga*, les jeunes Thomas et Travis sont les représentations des deux cultures qui ont marqué la vie de leur mère. Mariée à un Inuk, elle a eu un fils qu'elle a laissé dans le Grand

Nord et un autre, né d'un second mariage, avec qui elle vit à Montréal. La réunion de ce trio fait le lien entre le passé et le présent, entre la vie et la mort, entre le Nord et le Sud, et permet, comme dans *Iqaluit*, de mieux comprendre — et peut-être d'accepter — une situation déstabilisante.

### POUR LA SUITE DU MONDE

Produit par un petit groupe d'artistes dans une autonomie presque absolue, le cinéma de fiction inuit reste marginal. Pourtant, la subtile alliance entre l'assise documentaire et l'univers merveilleux donne à ces films une force évocatrice totalement inusitée dans le cinéma québécois. Une telle approche traduit sans doute une volonté de la part des cinéastes de montrer une culture et un milieu de vie menacés. Malgré la perte progressive des traditions, les réalités socioéconomiques difficiles et la dégradation irrévocable du milieu naturel, les fictions inuites offrent un point de vue unique sur un univers contrasté, à la fois « trash » et magnifique.

Dans quelques mois, *Nord Alice* sera projeté sur nos écrans. Tité du roman de Marc Séguin, ce film de la cinéaste d'origine mohawk Sonia Bonspille Boileau racontera l'histoire d'un médecin qui s'isole à Kuujuaq après avoir quitté son amoureuse, Alice, une Inuk. Sa confrontation avec le Grand Nord lui permettra de jouir d'une certaine quiétude. Souhaitons que ce film, ainsi que ceux qui viendront par la suite, puisse trouver plus facilement le chemin pour parvenir jusqu'à nous. ▀

### FILMOGRAPHIE

- *Nanook of the North*, 1922  
Robert Flaherty  
(États-Unis-France)
- *Agaguk*, 1992  
Jacques Dorfmann, Christian Duguay, Pierre Magny  
(Québec-France)
- *Atanarjuat, The Fast Runner*, 2001  
Zacharias Kunuk (Canada)
- *The Journals of Knud Rasmussen*, 2006  
Zacharias Kunuk, Norman Cohn
- *Ce qu'il faut pour vivre*, 2008  
Benoît Pilon
- *Before Tomorrow*, 2009  
Madeline Ivalu,  
Marie-Hélène Cousineau
- *La légende de Sarila*, 2012  
Nancy Savard (animation)
- *Uvanga*, 2013  
Madeline Ivalu,  
Marie-Hélène Cousineau
- *Maïna*, 2014  
Michel Poulette
- *Two Lovers and a Bear*, 2016  
Kim Nguyen
- *Iqaluit*, 2016  
Benoît Pilon
- *Maliglutit*, 2016  
Zacharias Kunuk (Canada)
- *Tuktuq*, 2016  
Robin Aubert



### Notes

<sup>1</sup>Prix décerné par le jury du Festival de Cannes au réalisateur d'un premier long métrage, toutes sections confondues.

<sup>2</sup>Environ 10 millions de dollars en 1991, soit 15 millions aujourd'hui.

<sup>3</sup>Entrevue accordée à Manon Dumais, *Voir Montréal*, 28 septembre 2006.

<sup>4</sup>Expédition relatée dans l'ouvrage *En traîneau du Groënland à l'Alaska*, Paris, Éditions « Je sers », 1948.

<sup>5</sup>Courriel de Benoît Pilon adressé à Julie Demers, août 2017.

<sup>6</sup>Le cas de *Two Lovers and a Bear* est un peu à part en ce qu'il ne met pas le Blanc et l'Inuk en relation directe. Le drame vécu par les deux amants n'est donc pas du fait de l'immersion en terre arctique.

<sup>7</sup>Lire à ce propos *Traditions relatives à l'éducation, la grossesse et l'accouchement au Nunavik*, sous la direction de Fabien Pernet, Institut culturel Avataq, p. 127.

# IMAGE+NATION FESTIVAL FILM LGBTQUEER DE MONTRÉAL

## 30 ans d'histoires (r)évolutionnaires

JULIE VAILLANCOURT

Par sa pérennité sur trois décennies, le festival Image+Nation demeure l'occasion de constater, au fil des ans, les diverses évolutions du mouvement LGBTQ+ et leurs représentations au grand écran. Si en 1987 les premiers films y étant présentés émergent d'un contexte plus marginalisé, où la démocratisation du média vidéographique devient un outil d'expression sans pareil pour le mouvement homosexuel (préoccupé par l'épidémie du SIDA des années 80), les représentations plus contemporaines sont teintées des avancées juridiques récentes. Il en résulte une diversité des représentations homosexuelles à l'image des problématiques de la communauté LGBTQ+, et la programmation de cette 30<sup>e</sup> année d'Image+Nation n'y fait guère exception. Retour sur ces «30 ans d'histoires à partager».

Le cinéma de fiction sera longtemps «frileux» à l'idée de présenter des personnages LGBTQ+ (particulièrement le *mainstream*). Certes, comment exiger dans la fiction la présence de réalités socialement occultées? Ainsi, le genre documentaire deviendra l'outil de prédilection pour représenter les communautés gaies et lesbiennes; des documentaires historiques sur le mouvement et le SIDA (l'oscarisé *Common Threads: Stories from the Quilt*, 1989, Rob Epstein, Jeffrey Friedman), aux documentaires biographiques (*The Times of Harvey Milk*, 1984, Rob Epstein), jusqu'aux réalités racisées (l'acclamé *Tongues Untied*, 1989, Marlon Riggs). Ces classiques ont nécessairement ouvert le «placard de celluloid» (*The Celluloid Closet*, 1995, de Rob Epstein), et la 30<sup>e</sup> édition d'Image+Nation présente des documentaires diversifiés. À commencer par le film israélien *Bebe* (Ilan Peled & Yair Qedar, 2016), explorant l'univers transgenre des années 60 à 80, alors que Gila, Nancie et Stephanie racontent les époques où elles côtoyèrent Bebe Goldberg. Du garçon juif qu'elle était à la naissance, à sa transformation en femme et artiste de scène chez Madame Arthur, jusqu'à sa mort des suites du SIDA, Bebe est un personnage fictif qui incarne les questionnements identitaires d'une génération trans (et pionnière). Surprenant faux documentaire, *Bebe* allie entrevues (réelles) et (fausses) images d'archives, accentuant la vraisemblance du récit,

où les performances de Gila, reconstituées pour la caméra, sont empreintes d'humour et de nostalgie. Si entretenir la légende est le propre d'un documentaire biographique, *Chavela* (Catherine Gund/Daresha Kyi, États-Unis, 2017) est exemplaire. De son enfance au Costa Rica jusqu'à sa mort au Mexique, le film propose un fascinant portrait de la chanteuse, appuyé de photos d'archives, de témoignages (dont celui de Pedro Almodovar) et de chansons de la figure de proue de la musique *ranchera*. Les images d'entrevues tournées avec Chavela Vargas offrent un post-mortem sur sa carrière; des témoignages honnêtes révélant son lesbianisme, puis son alcoolisme, sans sensationnalisme. *Chavela* est davantage étoffé que *Grace Jones: Bloodlight & Bami* (Sophie Fiennes, Royaume-Uni/Irlande, 2017), qui fut pourtant tourné sur près d'une décennie. À la manière du cinéma-vérité, avec une direction photo soignée et certains plans d'une facture expérimentale, la réalisatrice expose la mannequin-chanteuse-actrice, en coulisse et sur scène; l'exubérance des nombreuses performances musicales (souvent présentées en entier) tranche avec le caractère plus intimiste et familial des scènes en Jamaïque. Bien que celles-ci exposent Grace Jones dans son quotidien sans fard, davantage de confidences de cette icône de la culture populaire auraient étoffé la proposition filmique du portrait de cette femme exubérante qui demeure un sujet d'une spontanéité incomparable.

### LA DIVERSITÉ DE L'ALPHABET LGBTQ+

À l'heure où le Canada devient terre d'accueil pour nombre de LGBTQ+ victimes de discriminations dans leurs pays d'origine en raison de leur orientation sexuelle, certains (rares) documentaires se penchent sur la situation. Tel est le cas du court ménage *La Cassette Migrante* (Eli Jean Tahchi, Canada 2017), gagnant du prix Projet par excellence au 14<sup>e</sup> Gala Arc-en-ciel du Conseil québécois LGBT. Tant l'initiative que le film qui en découle s'avèrent nécessaires pour ces LGBTQ+ arabes, cherchant à fuir la persécution et la violence homophobe, demandant soutien à Helem Montréal. Ils se racontent par le biais de lettres enregistrées sur la cassette migrante,



devenant un recueil de témoignages présenté en voix hors-champ sur des images de Montréal. Ce processus contrastant force la prise de conscience, alors que d'autres témoignent à la caméra, pour faire la paix avec leur passé. La corrélation du propos et de la forme dans *La Casette migrante* est davantage réussie que le moyen métrage *Diaspora/Situations* (Tarek Lakhrissi, France, 2017) qui témoigne d'hommes, de femmes, de trans, originaires de Montréal, de Paris, de Toronto... ayant ce désir commun de revendiquer leur individualité, loin des étiquettes de l'alphabet LGBTQ+. Si le film a le mérite d'aborder un sujet d'actualité dans la communauté, la facture visuelle et sonore ne fait pas honneur au propos. D'autres films allient leur côté documentaire classique à l'exploration d'un mouvement, dont *Queercore: How to Punk A Revolution* (Yoni Leser, États-Unis, 2017), retraçant les principaux acteurs du mouvement *queercore*, puis *Absolument trans*, (Claire Duguet/Stéphanie Cabre, France, 2017) relatant l'histoire trans dans la culture populaire.

Reflète de la diversité de la communauté, la programmation d'Image+Nation va au-delà de la représentation de l'homme blanc caucasien. *Alaska Is A Drag* (Shaz Bennett, 2017), présente le parcours d'un jeune afro-américain en Alaska victime d'homophobie en milieu de travail, qui incarnera sa vraie nature grâce à sa passion pour l'univers des drags et son talent pour la boxe. Pour son premier long métrage *The Wound* (Afrique du Sud, 2017), John Trengrove explore l'ukwaluka. Il met judicieusement en parallèle ce rite d'initiation traditionnel visant à «devenir un homme» et le fait «d'assumer son homosexualité», dans une direction photo d'un naturel féroce, à l'image du propos.

Du côté féminin, plusieurs fictions explorant le coming out et les relations amoureuses se veulent moins dramatiques, reflet/effet d'une plus grande acceptation sociale. Mentionnons l'excellent *Becks* (Daniel Powell & Elizabeth Rohrbaugh, 2017), où une chanteuse lesbienne revient dans son patelin du Midwest américain, la comédie *Embrasse-moi* (2017, France) premier long métrage de la chanteuse, comédienne et humoriste Océanosemarie, et *Extra-Terrestrials* (Carla Cavina, 2016, Puerto Rico/Venezuela), intéressante métaphore sur la condition humaine et le processus d'acceptation d'une famille portoricaine. Puis, la réalisatrice française Émilie Juvet, reconnue pour ses explorations explicites de la sexualité lesbienne et du corps féminin, continue sa démarche avec *Aria* (2016), un documentaire intimiste abordant les multiples facettes de la maternité et de la lesboparentalité.

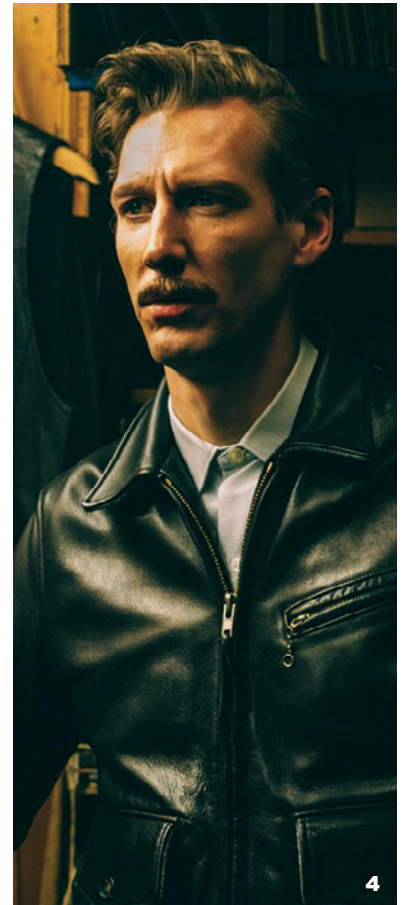
### L'HOMOSEXUALITÉ, SUJET MAINSTREAM

Les dernières années ont vu naître un intérêt grandissant pour les thématiques et personnages LGBTQ+

dans le cinéma *mainstream*. De ce fait, la programmation d'*Atomic Blonde* (David Leitch) surprend guère (et coïncide avec sa disponibilité en DVD). *Tom of Finland* (Dome Karukovski, 2016), programmé à Fantasia plus tôt cette année, fera salle comble à Image+Nation, où plusieurs spectateurs étaient costumés à l'effigie des héros de Touko Laaksonen. Le controversé artiste finlandais a marqué la culture gaie par ses dessins homoérotiques (aux archétypes de motards, policiers, marins) à une époque où de telles représentations étaient interdites. Si *Tom of Finland* demeure une excellente fiction biographique de facture classique, sa présentation dans le cadre d'Image+Nation, lors de la journée mondiale du SIDA, en fait un film événement : la réappropriation d'un artiste rejeté par une époque homophobe, son apport à la communauté, sans oublier l'histoire que le film véhicule aux jeunes générations. D'ailleurs, le long métrage de fiction *After Louie* (Vincent Gagliostro, 2017), réalisé par un des premiers activistes d'ACT UP, aborde avec le personnage d'un artiste hanté par la mort d'un ami sidéen, nombre de sujets liés à la communauté : effritement du milieu communautaire, activisme, couples ouverts, sans oublier les répercussions du SIDA. Ce sera l'occasion de confronter les points de vue et d'engendrer un dialogue intergénérationnel, ce que propose nécessairement Image+Nation depuis 30 ans avec la tenue d'un tel festival.

### QUESTION DE FINANCEMENT

Dans le cadre de Queerement Québec, le festival souligne chaque année la créativité des cinéastes d'ici s'illustrant par le court métrage. Prenons par exemple l'excellent film d'animation *J'aime les filles* de Diane Obomsawin qui transpose son roman graphique à l'écran, et l'exploration de la sexualité fluide dans *Morning After* de Patricia Chica. De cette variété, on s'étonne de voir si peu de longs métrages à thématique LGBTQ+ produits au Québec. Question d'argent ? Cette année, Image+Nation inaugurerait le ProLab qui abordait divers questionnements sur la création et la diffusion. Ces échanges entre créateurs, lors de tables rondes, étaient financés par le Consulat général des États-Unis à Montréal. À l'heure où nos voisins du sud soutiennent financièrement le festival, sans oublier la ville de Montréal, le Conseil des arts du Canada et nombre d'organismes communautaires LGBTQ+, il semble pertinent de se demander pourquoi le gouvernement provincial est absent de cette liste. Du financement des festivals de cinéma à la production cinématographique québécoise, les subventions semblent se faire plus rares, mettant en péril l'expression artistique de nos communautés. ▲



« Du financement des festivals de cinéma à la production cinématographique québécoise, les subventions semblent se faire plus rares, mettant en péril l'expression artistique de nos communautés. »

—  
1. *Chavela*

—  
2. *Alaska is a Drag*

—  
3. *J'aime les filles*

—  
4. *Tom of Finland*

# RENCONTRES INTERNATIONALES DU DOCUMENTAIRE DE MONTRÉAL

## Univers sensoriels CHARLES-HENRI RAMOND

« Avec la disparition progressive du DVD et la percée erratique de la VOD, la salle obscure reste bien souvent le dernier véritable ancrage d'un film avec son auditoire. Et encore faut-il habiter à Montréal et ne pas rater la très courte fenêtre de présence sur le grand écran. »

*Tous les ans à pareille époque, les Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) investissent les salles du centre-ville de Montréal. Reposant sur une programmation aussi riche que diversifiée, les RIDM sont devenus au fil des ans l'un des rendez-vous les plus importants en Amérique du Nord en la matière. Pour la 20<sup>e</sup> édition, on retrouvait au programme près de 150 films, dont plusieurs furent présentés à guichets fermés. Bref tour d'horizon de quelques œuvres marquantes.*

En matière de cinéma documentaire québécois, l'automne est une période propice pour faire le point sur une année qui s'achève. Et bien entendu, de découvrir un avant-goût de ce qui nous attend au cours de l'année à venir. En une quinzaine de longs métrages, tous présentés en primeur, les RIDM sont l'occasion de valider le bien-fondé de certaines analyses, de déceler des courants naissants ou de dénicher de nouvelles voix. Grâce à une programmation exhaustive, ces quelques jours de novembre nous permettent d'embrasser plus largement le poulx de l'industrie locale, du moins dans sa portion la plus visible. Si le corpus québécois reste

stable, autour d'une vingtaine de films par an<sup>1</sup>, et si la popularité des RIDM n'est plus à démontrer<sup>2</sup>, une grogne généralisée agite la profession. De manière récurrente depuis plusieurs années, des articles de presse, communiqués ou autres tables rondes spécialisées nous alertent sur une situation qui se fragilise. Budgets de plus en plus restreints, production et diffusion télévisuelle qui se rétrécissent et bien sûr, très courte durée de vie, sont entre autres pointés du doigt. La situation est-elle si désastreuse? Nous n'avons évidemment pas les réponses à ces problèmes structurels. Personne d'ailleurs ne semble les avoir. Une chose est sûre, la salle — vitrine principale de toute œuvre du 7<sup>e</sup> art — a toutes les peines du monde à satisfaire les exigences. Avec la fermeture de l'Excentris en novembre 2015, les cinéastes d'ici ont été durement touchés. La solution mise sur pied promptement par la Cinémathèque québécoise (le Centre d'Art et d'Essai, ou CAECQ) a certes permis de pallier la demande immédiate, mais devant les changements inexorables des habitudes de visionnement des publics, suffira-t-elle à assurer la pérennité de la visibilité du documentaire? On en doute. Avec la disparition progressive du DVD et






---

 1. *Sur la lune de nickel*


---

 2. *Cielo*

la percée erratique de la VOD, la salle obscure reste bien souvent le dernier véritable ancrage d'un film avec son auditoire. Et encore faut-il habiter à Montréal et ne pas rater la très courte fenêtre de présence sur le grand écran. Un comble lorsque l'on sait le temps nécessaire pour les auteurs à mener leurs projets à bon port. L'assistance à ces maigres projections va de pair. Au cours de l'année écoulée, sur la trentaine de longs métrages produits ou coproduits par le Québec, seuls quatre ont obtenu des résultats probants suite à leur diffusion dans plusieurs villes de la province<sup>3</sup>. Pour le reste, les spectateurs se comptent principalement en centaines.

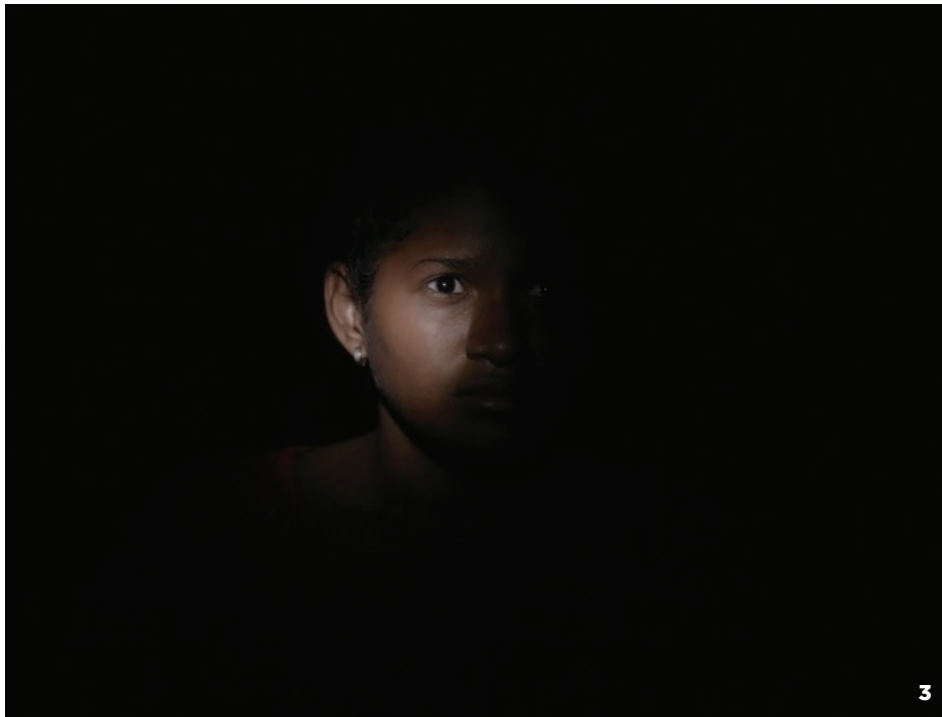
Aussi alarmants soient-ils, les chiffres du « box-office » ne doivent pas nous faire oublier la diversité, la quantité et la qualité d'une production annuelle qui ne cesse de nous étonner. Lors de cette 20<sup>e</sup> édition des RIDM, deux déterminants significatifs, l'un sur le fond, l'autre sur la forme, ont marqué la sélection québécoise de leur empreinte. En premier lieu, soulignons une volonté affirmée de bousculer les codes établis en proposant des approches stylistiques audacieuses. Offrant de véritables immersions sensorielles dans leur sujet, ils n'hésitent pas à mettre à mal les traditions et à réinventer le rôle du documentariste en se réappropriant celui du cinéaste. Ce brouillage de pistes n'est certes pas nouveau, cette année cependant, ses proportions nous ont semblé plus fortes que par le passé. Ce fut le cas, entre autres, de *13, un ludodrame sur Walter Benjamin*, portrait du philosophe allemand réalisé par Carlos Ferrand, de *Destierros* d'Hubert Caron-Guay, de *Les dépossédés* de Mathieu Roy, de l'impressionnant *DPJ* de Guillaume Sylvestre, ou encore du drame familial *Manic* de

Kalina Bertin. Plans-séquences, entrevues à la mise en scène revisitée, explications superflues supprimées les effets techniques et artistiques sont nombreux et nous rappellent d'ordinaire la fiction. Leur entrée dans la sphère du documentaire ne peut être que saluée.

Ce désir de repousser les frontières formelles trouvait aussi un parallèle étonnant dans la quantité importante de productions à avoir été tournées à l'étranger. Pour notre part, ce sont ces œuvres que nous avons choisi de couvrir durant les RIDM. Nous avons constaté à quel point les préoccupations sociales disséquées témoignent de choix engagés. Crise agroalimentaire mondiale filmée du point de vue des plus démunis, migration des peuples fuyant les horreurs de leur quotidien, violences faites aux femmes..., les thèmes abordés nous apportent un indispensable éclairage sur des problématiques qui nous concernent tous. De l'Argentine au Chili, en passant par l'Inde ou la Russie, les destinations de nos documentaristes offrent une diversité d'angles d'approche, bonifiant d'autant notre rapport au monde. Soulignons que dans les films que nous détaillons ci-dessous, trois sont des premiers longs métrages.

#### NOTES SUR QUELQUES FILMS SORTIS ET À VENIR

C'est sur la pointe des pieds qu'Émilie B. Guérette nous emmène à Rio de Janeiro pour non pas faire la fête, mais voir les dessous de la médaille. Avec *L'autre Rio*, la jeune réalisatrice diplômée du programme documentaire de l'INIS en 2012 nous propose le tour du propriétaire d'un bloc appartement pas comme les autres. En fait, il s'agit d'un immeuble en proie à l'insalubrité et à la criminalité, que plusieurs familles sans le sou occupent



« Avec *Destierros*, son premier long métrage, Hubert Caron-Guay réinvente l'entrevue face à face. Les intervenants sont en plein centre du cadre, un éclairage souligne leur visage. Autour, le noir absolu. »

tant bien que mal. À quelques enjambées de cette misère cachée, les touristes célèbrent par centaines de milliers ce grand foutoir que sont devenus les Jeux olympiques. Enchâssée dans les feux d'artifice grandioses illuminant les cérémonies d'ouverture et de clôture au stade Maracaña, cette présentation de l'exclusion a l'avantage de ne pas forcer le mélodrame ni de sombrer dans le misérabilisme. Sensible, l'approche possède une certaine dose d'optimisme, mais sait éviter la naïveté en laissant poindre quelques parcelles d'ironie qui en disent long sur l'indifférence des élus locaux. Pudique, la caméra met en lumière, derrière les sourires gênés des personnes rencontrées, des silences aussi parlants que de longs discours. *L'autre Rio* a remporté le prix du meilleur espoir de ces 20<sup>e</sup> RIDM. Sortie prévue en 2018.

*Cielo* d'Alison McAlpine. Ce premier long métrage de la réalisatrice d'une renommée « histoire de fantôme non fictive » (*Second Sight*, 2009) est sans doute la proposition la plus évocatrice de la sélection québécoise de 2017. Dans ce film inspiré par certains passages de *The Tree of Life* de Terrence Malick, et rappelant le très prenant *Nostalgia de la Luz* de Patricio Guzmán, Alison McAlpine contemple la voute étoilée au-dessus du désert d'Atacama. Dans un élan de méditation existentielle et poétique, elle nous fait imaginer les mystères évoqués par les habitants de ces régions inhospitalières, et laisse le soin à plusieurs scientifiques de relater notre monde vu du ciel. Située aux confins du voyage initiatique et du documentaire technique, cette contemplation séduit par ses images. Grâce à de longues séquences filmées en ultra accéléré<sup>4</sup>, McAlpine nous entraîne dans une conversation sidérale forte en intériorité qui permet également une place importante aux légendes locales. Bien qu'elle se détache nettement des thématiques sociales habituelles, la proposition offre néanmoins une réflexion universelle

sur les liens que nous entretenons avec nos origines. Souhaitons que ce film, qui n'a pour l'instant pas de date de sortie, puisse trouver le chemin du grand écran, seul moyen viable d'en ressentir toute la beauté.

Dans sa version intégrale de plus de trois heures, *Les dépossédés* de Mathieu Roy est une œuvre impressionnante, tant par sa forme que par son contenu. Désireux de se démarquer des « montages hystériques » des documentaires traditionnels, Roy signe un puissant réquisitoire contre les politiques mondiales en matière d'agroalimentaire. Composé de plans-séquences de plusieurs minutes permettant l'immersion totale du spectateur, le film ne délaisse pas son côté instructif pour autant. Les entrevues de paysans, journalistes et économistes y sont très fouillées, offrant par la même occasion un point de vue en profondeur sur les causes des destins tragiques de millions d'agriculteurs acculés à la famine. Doublement dépendants (des prix de vente de leurs récoltes et des prix d'achat de leur nourriture), ces dépossédés finissent par abandonner leurs terres pour s'en aller grossir les rangs des miséreux qui peuplent des villes tentaculaires et inhumaines. Écrit par Richard Brouillette (*L'encerclement, la démocratie dans les rets du néolibéralisme, Oncle Bernard, l'anti-leçon d'économie*) et par le photographe Benoit Aquin, *Les dépossédés* expose sans excès de misérabilisme une réalité injuste. Alors que l'Occident gaspille à peu près tout ce qu'il consomme, à commencer par la nourriture, ce film est un cri d'alarme qui ne peut laisser indifférent. Malgré un montage qui aurait mérité d'être resserré dans la dernière heure, voilà l'un des plaidoyers les plus virulents qu'il nous ait été donné de voir depuis fort longtemps. Une version réduite à 78 minutes a également été produite pour la télévision.

Avec *Destierros*, son premier long métrage, Hubert Caron-Guay réinvente l'entrevue face à face. Les intervenants sont en plein centre du cadre, un éclairage souligne leur visage. Autour, le noir absolu. Ces voix sorties tout droit du gouffre de l'horreur sont celles de migrants sud-américains fuyant leur pays et leur famille pour rejoindre l'Eldorado américain. À pieds ou accrochés durant de longues heures à des wagons de marchandises, leurs périlleux voyages n'ont cependant que bien peu de chances d'aboutir. Presque tous se font prendre et se retrouvent logés temporairement dans des camps de transit mexicains. Personne ne voulant d'eux, à commencer par leur « terre d'accueil », leur angoisse imprègne ces campements de fortune. Sans sensationnalisme malgré les crimes évoqués, Hubert Caron-Guay se fait le porte-parole de vécus douloureux et montre une fébrilité par moment étouffante. Leur chemin sera tellement incertain que la conclusion ne peut être qu'abrupte... sans laisser grand espoir. Réalisé

avec des moyens de tournage réduits, *Destierros* offre une approche minimaliste, rappelant les beaux jours du cinéma direct canadien. À l'heure où la crise des migrants ne cesse d'interpeller documentaristes et médias, ce film de guérilla s'impose comme une évidence. Sortie prévue le 19 janvier 2018.

Rocio et Aldana sont deux jeunes Argentines dans la vingtaine. Outre le fait qu'elles sont cousines (« primas » en espagnol), elles ont en commun une enfance marquée par les atrocités de la violence. Après *Antoine* en 2009 et *Ariel* en 2013, Laura Bari continue avec *Primas* à explorer le handicap et à dresser les contours de lents processus de reconstruction. De l'Argentine au Québec, la réalisatrice suit Rocio et Aldana dans leur parcours intime qui les amènera à trouver les recours pour transcender la douleur. Ce faisant, Laura Bari se fait la confidente de traumatismes profondément enfouis et, en dépit d'une sensibilité de tous les instants, nous confronte aussi à la vision très crue des séquelles laissées sur le corps de Rocio et dans le cœur d'Aldana. Impossible de se réfugier dans l'ignorance. Sans être voyeur, son portrait dénonce avec vigueur les violences faites aux femmes, tout en livrant, dans ses derniers instants, un puissant message d'espoir. Avec *Primas*, Laura Bari confirme la place qui est la sienne dans le monde du documentaire québécois. Sortie prévue en 2018.

François Jacob semble avoir habité toute sa vie dans la cité minière de Norilsk, en Sibérie. Habitué autant à la fiction qu'au réel, il fait de *Sur la lune de nickel* un exemple de réussite dans les deux domaines. Sur le plan factuel, son film est d'une limpidité explicative presque parfaite. Et c'est d'autant plus remarquable, que bien peu d'archives restent pour décrire le passé terrible de cet ancien goulag et ses centaines de milliers de morts. D'un point de vue formel, on remarque une caméra attentive au lieu visité, allant jusqu'à lui donner une véritable personnalité. Plans larges d'un ciel pollué par les fumées des usines, balades nocturnes dans les rues désertées engluées dans la neige et la glace, l'image traque la moindre parcelle d'étrangeté, même la plus cachée. Dans des mises en contexte recherchées, il fait parler ceux qui veulent partir à tout prix, mais aussi ceux qui ne quitteraient cette ville pour rien au monde. Ce voyage en terre inconnue est sorti en salle le 20 octobre 2017. Il s'agit du seul film de notre revue d'effectifs à ne pas avoir été présenté aux RIDM.

*Taming the Horse* du montréalais d'origine chinoise Tao Gu n'est pas uniquement un film sur la jeunesse sans attaches. Certes, il y a un peu de cela dans le portrait de Dong, l'ami d'enfance du cinéaste. En 2013, les deux hommes entreprennent un long périple en Mongolie, là où les parents de Dong sont nés. Ce pèlerinage est non seulement une plongée naturaliste dans la fragilité

humaine, mais une évocation de son irrépressible besoin de liberté. C'est aussi un instantané décalé de la Chine, pays immense où l'on n'hésite pas à faire plusieurs milliers de kilomètres pour trouver un avenir meilleur. Dans ces contrées où le déracinement est généralisé, pas étonnant que jeunes et vieux ne s'y retrouvent pas toujours. Le film fait écho à ce contexte social protéiforme et dévoile une personnalité complexe et dépendante, son rapport presque bestial avec la gent féminine et ses incessants démêlés avec sa mère. D'une durée de plus de deux heures, ce parcours s'avère difficile à suivre, parfois redondant, et possède en outre un montage aléatoire. Le jury du festival a décerné à *Taming the Horse* le grand prix de la compétition nationale.



Du plus intime des portraits à la fresque épique internationale, les longs métrages québécois présentés aux RIDM cette année nous ont une fois de plus permis de constater à quel point les préoccupations de nos cinéastes ouvrent les portes d'une perception indispensable de ce que nous sommes. Malgré la dégradation des conditions de production et un auditoire limité, ils continuent de nous montrer un panorama diversifié sur le monde qui nous entoure et qu'il est essentiel de garder vivant et accessible. À travers leurs œuvres, nos cinéastes nous offrent une chance unique de nous situer, de nous jauger à l'aune des mutations profondes de notre siècle, mais aussi de redéfinir notre rapport à l'autre et à ses réalités. Toutes les qualités du documentaire sont là, prêtes à être saisies à bras le corps. Et si l'on doit se réjouir du succès sans cesse grandissant du festival, souhaitons également que les doléances de la profession soient entendues. ▲

---

### 3. *Destierros*

---

### 4. *Les dépossédés*

---

#### Notes

<sup>1</sup>D'après les chiffres de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ)

<sup>2</sup>Selon nos sources, une trentaine de séances des RIDM se sont déroulées dans des salles bondées, soit le double de l'an dernier

<sup>3</sup>*Le goût d'un pays* de Francis Legault, *L'érotisme et le vieil âge* de Fernand Dansereau, *The Gardener* de Sébastien Chabot et *La ferme et son état* de Marc Séguin, ayant tous réussi à attirer plus de 4000 spectateurs

<sup>4</sup>le terme anglais est « time-lapse »



## [GIRISH] BHARGAVA

## [WILLIAM] WEINTRAUB

## LUC CHAPUT

### Girish Bhargava | 1941-2017

Monteur américain d'origine indienne. Dans la série de PBS *Dance in America*, il sertit le travail des plus grands chorégraphes et danseurs. Il fut également un des responsables du grand succès public de *Dirty Dancing*.

### Paul Buckmaster | 1946-2017

Arrangeur et compositeur britannique. D'abord jeune violoncelliste qui aurait pu avoir une belle carrière d'interprète, il devint arrangeur pour David Bowie (*Space Oddity*) et Elton John. Il composa la musique de *12 Monkeys* de Terry Gilliam.

### Debra Chasnoff | 1957-2017

Réalisatrice américaine. Elle gagna en 1992 l'Oscar du documentaire court pour *Deadly Deception: General Electric, Nuclear Weapons and Our Environment*. Elle fut la première lesbienne dans l'histoire de cette remise de prix à remercier sa compagne de vie. Avec sa compagnie GroundSpark, elle réalisa *Straightlaced: How Gender's Got Us All Tied Up* et distribua d'autres films éducatifs sur les changements de société.

### Karin Dor | 1938-2017

Actrice allemande. Née Kätherose Derr. Elle débuta adolescente comme danseuse et figurante dans plusieurs films. Elle épouse, à 18 ans, le

réalisateur autrichien quadragénaire Harald Reinl, spécialiste d'adaptations de l'écrivain Karl May. Elle joua Brunhilde dans son *Nibelungen*. Sa carrière internationale, surtout dans les années 60, la mena vers des films d'horreur (*The Face of Fu Manchu*), un film mineur d'Hitchcock *Topaz* et un James Bond, *You Only Live Twice*.

### Jack Good | 1931-2017

Producteur britannique. Après avoir tenté sans succès une carrière d'acteur à Hollywood (*Father Goose*), il monta à la télé américaine *Shindig!*, une virevoltante vitrine pour les idoles rock britanniques et américaines qui connut un énorme succès et qui lança la carrière de plusieurs autres musiciens. Il fut également l'auteur de la comédie musicale *Catch My Soul*, adaptation d'*Othello* que réalisa Patrick McGoohan.

### Robert Guillaume | 1927-2017

Comédien afro-américain. Né Robert Peter Williams, il eut une carrière de chanteur et d'acteur dans des comédies musicales sur Broadway (*Purlie*). C'est pourtant à la télé que le succès lui sourit le plus, remportant deux Emmys pour le même rôle du majordome Benson dans deux séries différentes, *Soap* puis *Benson*. Aaron Sorkin (*The Social Network*) lui donna plus tard un rôle important dans *Sports Night*.

### Robert Hirsch | 1925-2017

Acteur français. Sociétaire de la Comédie-Française, il y fut entre autres un remarquable *Richard III* dans la mise en scène de Terry Hands. Ancien danseur, il fut naturellement du *Molière imaginaire* de Béjart et participa à un Brecht au TNP. Fils d'un propriétaire de cinéma, il trouva rarement dans cet art des grands rôles mais gagna un César pour *Hiver 54*. Récipiendaire de six Molières, il jouait encore à 92 ans dans *Avant de s'envoler*, titre parfait pour ce lutin tragique.

### Rance Howard | 1928-2017

Comédien américain. Père de l'acteur enfant puis réalisateur Ron Howard, il joua dans une quinzaine de films de ce dernier, dont *Apollo 13*. Il interpréta Ray, le frère de Bruce Dern dans *Nebraska* d'Alexander Payne.

### Karl Katz | 1929-2017

Directeur de musée et producteur américain. Il facilita par sa compagnie Muse la production de films d'art qui permettaient de prolonger d'une autre manière l'expérience muséale d'expositions limitées dans le temps et l'espace. Il fut la cheville ouvrière de *Herb & Dorothy* et d'*Ai Weiwei: Never Sorry*.

**Walter Lassally | 1926-2017**

Directeur photo britannique d'origine allemande. Venu du documentaire: *Thursday's Children*, il capta les œuvres du *Free Cinema* spécialement pour Tony Richardson: *A Taste of Honey* et *Tom Jones*. Il travailla ensuite pour James Ivory dans *The Bostonians*. Mais c'est surtout sa complicité avec Michael Cacoyannis qui fut un élément déterminant. Gagnant d'un Oscar pour *Zorba the Greek*, il vécut ensuite de plus en plus dans cette Crète qu'il avait alors découverte. On pouvait l'y voir dans un petit rôle dans le *Before Midnight* de Richard Linklater.

**Umberto Lenzi | 1931-2017**

Réalisateur italien. Parmi ses nombreuses œuvres, à côté de son *Maciste contre Zorro*, on doit signaler ses violents films policiers mettant en vedette Tomas Milian (*La Ranzon de la peur*) et des films d'horreur dont *Cannibal Ferox*.

**Federico Luppi | 1934-2017**

Comédien argentin. La complexité de son interprétation dans *Tiempo de revancha* d'Adolfo Aristarain fut une des raisons pour lesquelles ce film remporta de nombreux prix. C'est pourtant dans ses collaborations avec le cinéaste Guillermo del Toro, pour *Cronos* et *El espinazo del diablo* notamment, que l'étendue de son talent éclata.

**John Mollo | 1931-2017**

Costumier britannique. Avec son frère Boris, il publia plusieurs livres sur les uniformes militaires. C'est à ce titre qu'on fit appel à son expertise pour *Charge of the Light Brigade* et *Barry Lyndon*. Il créa l'apparence de Darth Vader dans *Star Wars* et y remporta son premier Oscar. L'éclectisme de son apport dans *Gandhi* lui apporta son deuxième.

**Alain Mottet | 1928-2017**

Comédien français. Il créa le rôle de Pie XII dans *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth. Avec Roger Planchon, Jean Bouise et Isabelle Sadoyan, il fonda une petite troupe qui deviendra le TNP Villeurbanne. Au cinéma, Louis Malle (*Le Feu follet*) et Jean-Pierre Melville (*L'Armée des ombres*) lui confièrent des rôles importants. À la télé, Marcel Bluwal fit appel à lui pour *Vidocq* et *Les Misérables* dans sa remarquable version de 1972. Il est décédé en même temps que son épouse, l'actrice de théâtre Françoise Hirsch.

**Jean Roy | 1928-2017**

Caméraman, réalisateur et producteur québécois. À l'ONF, le nombre et la variété de ses œuvres étonnent également, que ce soit *Les mains nettes* de

Jutra comme directeur photo, la mise en scène (*Le déficient mental*), la production de la série *Perspectives* ou la direction de services techniques. Il fut avec Pierre Patry et d'autres le fondateur de Coopératio: *Trouble-fête*.

**Paddy Russell | 1928-2017**

Réalisatrice britannique. Née Patricia Mary Russell, elle fut une des deux premières à occuper cette fonction à la BBC. Elle mit en scène des épisodes importants de la célèbre série *Doctor Who* dont le fameux *Pyramids of Mars*.

**Vincent Warren | 1938-2017**

Danseur québécois d'origine américaine. Artiste étoile des Grands Ballets canadiens, il participa aux *Pas de deux* et *Narcissus* de Norman McClaren et à de nombreuses émissions de télé. Professeur d'histoire de la danse, il légua sa bibliothèque qui est la base de celle qui porte maintenant son nom à l'École supérieure de ballet du Québec. Marie Brodeur réussit son émouvant portrait, *Un homme de danse*.

**William Weintraub | 1926-2017**

Auteur et réalisateur québécois anglophone. D'abord journaliste à *The Gazette*, il transforma ses expériences dans un roman, *Why Rock The Boat?*, qu'il adapta au cinéma dans une réalisation de John Howe. À l'ONF, il produisit, écrivit ou réalisa environ 150 films dont *Nabanni* et *The Rise and Fall of English Montreal*. Il rédigea ses mémoires et une histoire de Montréal dans les années 1940-1950, *City Unique*. ▲

- 1. Robert Hirsch  
—  
2. Federico Luppi



2

# DANIELLE DARRIEUX

## Le bonheur d'immortaliser chaque moment

ÉLIE CASTIEL

*Une légende du cinéma français s'éteint, centenaire, ayant traversé le 20<sup>e</sup> siècle et une partie du 21<sup>e</sup>, portant en elle un talent inné, non seulement pour ses plus de 100 rôles qu'elle a joués pour le cinéma et la télévision, mais aussi pour ses nombreuses apparitions au théâtre et dans la chanson. Une sorte d'hirondelle, gracieuse, élégante, toujours les bons mots en bouche, consciente, après la Seconde Guerre mondiale, de ses quelques faux pas, dus aux circonstances du moment, à la vie, mais plaidant, à juste titre, non coupable.*

Pourra-t-on cependant lui pardonner de faire partie des passagers du fameux « train de la honte » de ce mois de mars de 1942 ? Le temps passe et elle choisit le bon camp, ce qui est tout à fait normal. Sa carrière française se développe à une vitesse fulgurante, excitante, multipliant les rôles pour la postérité du cinéma hexagonal et en quelque sorte, traçant la route fragile d'une relègue et d'une Nouvelle Vague qui s'annonce à grands pas sans crier gare; les cinéastes de l'époque mettent en valeur sa présence ingénieuse et photogénique devant la caméra. Qu'il s'agisse de Max Ophüls, Henri Decoin, André Cayatte, Claude Autant-Lara; plus tard, dans les années 60, Claude Chabrol lui confie un personnage dans *Landru*. Les décennies passent et elle ne cesse de tourner. Jeanne Labrune, Anne Fontaine, Denys de La Patellière, voire François Ozon, lui attribuent des rôles comme médaille de reconnaissance, les cinéastes étrangers, toutes époques confondues, la réclament; ils ont pour nom Billy Wilder, Robert Siodmak, Norman Taurog et bien d'autres.

On peut aisément parler de longévité. Ce n'est pas donné à tout le monde dans ce bas monde de dépasser cette étape miraculeuse. Dans le cas de l'actrice, c'est immortaliser *Le rouge et le noir* (Autant-Lara), *Les yeux de l'amour* (de La Patellière), *Le lieu du crime* (André Téchiné), *Les lions sont lâchés* (Henri Verneuil). Comme ça, des titres pris au hasard.

Son adage, jouer avec naturel, ce qui n'équivaut pas à tous ces modèles, parfois gauches, empruntés aux cours d'interprétation. Suivre son instinct, non pas en improvisant, mais en suivant comme guide

le scénario et le personnage en question. Comme on dit, elle « habite » son volumineux répertoire, se construit une carapace afin que ses prestations ne soient pas influencées par un quelconque écueil extérieur. Elle est, à l'instar des Michèle Morgan et des Micheline Presle de ce monde, une sorte d'égérie qui se confie à la caméra, audacieusement, portant en elle l'écrin de la pudeur et la désinvolture de l'innocence protégée.

Elle est née un 1<sup>er</sup> mai, fête des travailleurs dans le monde entier, sauf en Amérique du Nord (États-Unis et Canada), ce jour immaculé où l'on accueille aussi le printemps en achetant des muguets. Tendresse typiquement gauloise qui consiste à allier travail et humanité. Sans parler de l'amour, qui nous tient tous ensemble. Danielle Darrieux, c'est la femme française, son élégance, son intelligence, sa répartie, sa gouaille délicieusement innocente, sa dégaine à la fois spontanée et si aventureuse.

Sans être féministe, elle libère la femme, lui attribuant un rôle de conquérante bien caché, sans aucun doute indicible à l'œil nu, mais qui se faufile dans les scénarios qu'on écrit pour elle. La Libération la malmène quelque peu, mais elle parvient à poursuivre une carrière triomphale par la suite. De parents juifs allemands, Ophüls la fait tourner dans *Madame de* en 1953. Signe comme quoi le talent est quelque chose qu'on retient malgré tout. Un an avant mai 68, Jacques Demy lui demande de jouer dans *Les demoiselles de Rochefort* et plus tard, en 1983, Paul Vecchiali la place *En haut des marches*. Sur scène, elle jouera du Françoise Sagan, du Feydeau, du Éric-Emmanuel Schmitt et tant d'autres.

Une carrière de presque 80 ans, c'est immense, phénoménal, sortant de l'ordinaire. Entre elle et le public, entre elle et ceux qui la dirigent, une histoire d'amour qu'on ne peut expliquer que par ricochet, par des mots rarement dits aujourd'hui : reconnaissance, respect, intégrité, rapport à l'autre et une complicité tacite entre le corps et l'esprit. En quelque sorte, le bonheur d'immortaliser chaque moment pour que le spectateur se souvienne toujours d'elle. Comme les plus grandes qui ont marqué l'aventure artistique du siècle dernier et du nôtre. ▲

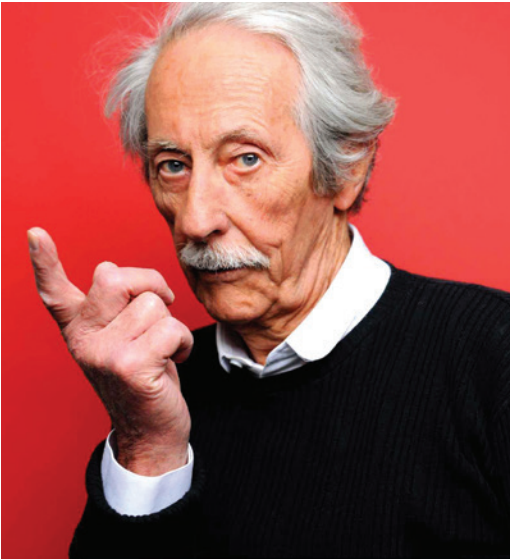


« Danielle Darrieux, c'est la femme française, son élégance, son intelligence, sa répartie, sa gouaille délicieusement innocente, sa dégaine à la fois spontanée et si aventureuse. »

# JEAN ROCHEFORT

## Le grand moustachu

PASCAL GRENIER



Un grand acteur s'est éteint. Malgré un début de carrière où il est surtout cantonné dans des rôles secondaires ou de faire-valoir, sa pleine reconnaissance est venue sur le tard. Jean Rochefort a ensuite su s'imposer comme un des comédiens les plus charismatiques et adorables du cinéma français des 50 dernières années.

Né à Paris en 1930 où il est décédé le 9 octobre dernier, Jean Rochefort a connu une carrière prolifique avec plus de cent films à son actif. Ancien élève d'un groupe de comédiens et amis du Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris au début des années 50, Rochefort débute sur les planches du théâtre avant de connaître rapidement le succès au cinéma dans les premiers films de Philippe de Broca. Il ajoute une touche comique dans des films avec Belmondo — une vedette grandissante à l'époque — comme le très amusant *Les tribulations d'un Chinois en Chine* en 1965. S'il doit une fière chandelle à De Broca qui lui permet de se faire connaître rapidement par le grand public, c'est toutefois dans les années 1970 que Rochefort commence enfin à obtenir des rôles plus considérables et de premier plan.

De 1972 à 1979, le sympathique moustachu tourne à six reprises dans des films à saveur populaire mais très plaisants du réalisateur Yves Robert avec qui il développe une belle complicité au fil des ans.

Il gagne de plus en plus la faveur du grand public et sa carrière prend une nouvelle tournure pour le mieux. Mais si Rochefort est devenu le grand comédien que l'on connaît, il le doit surtout à Bertrand Tavernier. Dans *L'horloger de Saint-Paul*, il remplace à la dernière minute le commissaire que devait jouer François Périer et rivalise d'excellence avec son ami Philippe Noiret. Deux ans plus tard, c'est la consécration alors qu'il remporte le César du meilleur acteur dans un second rôle pour *Que la fête commence*, à nouveau de Bertrand Tavernier. Et en 1977, il rafle la statuette du César du meilleur acteur pour son interprétation puissante d'un commandant de la marine nationale française dans le drame d'aventures *Le crabe-tambour* de Pierre Schoendoerffer. Il obtient quatre autres nominations aux Césars, et il remporte divers prix à travers le monde dont celui du Meilleur acteur à la Mostra de Venise en 2002 pour son rôle dans *L'homme du train* de Patrice Leconte.

À partir des années 1980 et des décennies qui vont suivre, c'est justement l'inégal Patrice Leconte qui va lui offrir ses meilleurs rôles au grand écran. Tout d'abord, il y a celui d'un succulent animateur de radio dans le réussi *Tandem* en 1987 et trois ans plus tard dans le tragique *Le mari de la coiffeuse*. Dans ce film formidable sur un amour impossible, Rochefort se distingue par sa prestation irrésistible de tendresse et de drôlerie dans peut-être le rôle le plus émouvant de sa carrière. Son numéro de danse improvisé est un morceau d'anthologie que personne n'est prêt d'oublier. S'il est aussi mémorable dans *Ridicule*, il retrouve pour une dernière fois le réalisateur français pour *L'homme du train*, sans aucun doute son dernier grand rôle sur grand écran. En professeur de français retraité qui, par un drôle de hasard, développe une relation amicale improbable avec un gangster mystérieux (Johnny Hallyday), Rochefort offre une performance nuancée. Tout au long de sa longue et prestigieuse carrière, ce comédien à la voix si particulière et à la moustache emblématique a réussi à jouer autant dans des films d'auteur que dans des films populaires dont beaucoup resteront gravés dans le cœur des cinéphiles et du grand public. ▲

« Tout au long de sa longue et prestigieuse carrière, ce comédien à la voix si particulière et à la moustache emblématique a réussi à jouer autant dans des films d'auteur que dans des films populaires »



# SAM SHEPARD

## Rêver d'une certaine Amérique

ÉLIE CASTIEL

Une idée pure de l'Amérique, celle des grands auteurs et dramaturges tels que Tennessee Williams, Ernest Hemingway et John Steinbeck, Arthur Miller, qui tous par leurs écrits brossent le portrait d'un nouveau continent aussi beau qu'effrayant, une terre encore en devenir, avançant dans le temps pour établir une culture unique et puissante.

Comme ces dramaturges-auteurs-écrivains, Sam Shepard opte pour le théâtre en tant qu'auteur de pièces, metteur en scène et comédien. L'espace scénique devient une sorte de territoire expérimental de l'oralité, des désirs de tous ces peuples venus d'ailleurs pour vivre l'« American Dream », ce coin de paradis tant souhaité, comme si sur Terre, l'Éden existait; une vision allégorique de la réalité et de la légende que même les ennemis de l'Amérique ont conservée intrinsèquement dans leur psyché.

Pour Shepard, cela prend parfois des proportions quasi religieuses. Comment oublier son rôle de fermier dans *Days of Heaven / Les moissons du ciel* (1978) de Terrence Malick qui, avec d'autres cinéastes américains de sa génération, contribue à ce que certains historiens du cinéma considèrent comme un deuxième âge d'or du cinéma américain.

Sam Shepard collabore à cet élan créatif venu de nulle part pour permettre à une génération postvietnamienne de construire de nouvelles formes de pensée et tenter de redonner à l'Amérique ses lettres de noblesse. Artiste polymorphe, ses multiples plumes lui permettent de peindre différents portraits d'un pays qu'il critique, mais qu'il affectionne. Ses lieux, ses espaces de liberté, ses symboles, tout ce qui fait la grandeur et la décadence d'un territoire, relativement construit depuis peu, en comparaison au vieux continent.

Comme acteur, presque 70 rôles à son actif, cinéma et télévision confondus, lui permettent de composer le meilleur comme le moins bon. Des films-clés comme *The Right Stuff / L'étoffe des héros* (1983), où il défend le personnage de Chuck Yeager avec un mélange de sensibilité masculine et de virilité contrôlée, ne l'empêche pas de poursuivre sa carrière avec plus de timidité volontaire, comme son rôle de Cal dans *Resurrection* (1980) de Daniel Petrie.

Rien ne prédit dans les films où il joue que son enfance est marquée par l'agressivité d'un père

militaire et de surcroît, alcoolique. Mais c'est dans le sous-entendu que nous devinons cette partie de sa vie intime : dans les espaces interminables d'une terre de liberté, les chevaux, comme une sorte de retour à des moments plus tendres et affectueux, mais aussi le lyrisme d'un visage ou encore les silences de certaines situations. Tout d'un coup, faisant face à des familles qu'il faut recomposer, des amours contrariées qu'il faut soit perdre ou essayer de reformer.

On se sentirait coupable de ne pas signaler qu'il a été coscénariste, avec L. M. T. Carson (lui aussi mort à 73 ans en 2014, et Texan), de *Paris, Texas*, le plus américain des films de Wim Wenders. On pourrait allonger la liste avec *Fool for Love* (1985) de Robert Altman; et comme scénariste, une collaboration dans *Zabriskie Point* (1970) de nul autre que Michelangelo Antonioni, un géant du 7<sup>e</sup> art.

Mais la disparition de Sam Shepard, c'est aussi la fin d'une approche de la vie et du cinéma qui confirme qu'à la mort d'un auteur qui compte, il ne reste que son œuvre qui, par les temps que nous vivons actuellement, pourrait être vite évacuée. Cela confirme également la fragilité de la vie, son côté fausseté grandiose et le paradoxe que l'on ne pourra jamais expliquer : agir, créer, haïr, aimer, se laisser aimer pour ensuite disparaître.

Mais les histoires de Shepard, comme celles inscrites dans l'errance, la folie, le dépassement de soi, comme celles aussi qui prennent la vie comme un jeu entre la raison et la folie, en quelque sorte, qui donnent au sacré son côté le plus terrestre, sont les récits de l'Amérique. Entre le mythe et la réalité, entre le quotidien et le rêvé, ses rôles et ses mises en scène confèrent à Shepard une place à part dans le firmament restreint des créateurs américains.

Pour le cinéphile et le critique, il souligne la classe, la présence d'une peinture adéquate de l'Amérique comme pays de ceux de l'ailleurs. Dans un pays de conquêtes, de succès, mais également et surtout d'aspirations.

Dans cette lutte interminable entre les possibles échecs et les réussites, Sam Shepard nous lance souvent des regards nostalgiques, teintés d'une mélancolie bercée par les couchers de soleil crépusculaires. Comme une Amérique qui ne cesse de se réinventer. ▲

«...la disparition de Sam Shepard, c'est aussi la fin d'une approche de la vie et du cinéma qui confirme qu'à la mort d'un auteur qui compte, il ne reste que son œuvre qui, par les temps que nous vivons actuellement, pourrait être vite évacuée.»

# ANNE WIAZEMSKY

## Du cinéma vers la littérature

LUC CHAPUT

Véronique Supervielle, jeune étudiante en philosophie à la nouvelle université de Nanterre, vit à Paris et fait partie d'un groupe apprenant le *Petit livre rouge* de Mao et ayant de vives discussions sur la société française. Son interprète Anne lui ressemble à maints égards et est filmée par son mari Jean-Luc Godard dans *La chinoise*.

Elle naît à Berlin en 1947, de la rencontre improbable dans un service de rapatriements de prisonniers de la Seconde Guerre mondiale entre une conductrice d'ambulance de la Croix-Rouge et un officier français polyglotte d'origine russe. La jeune Anne connaît la vie ouatée et aux déménagements fréquents que peut procurer le travail de diplomate de son père et la tendre complicité de sa famille maternelle, celle de l'écrivain bordelais François Mauriac. Elle suit donc à l'étranger puis à Paris le cursus habituel d'une jeune fille de bonne famille. Mais son père, le prince Yvan, meurt alors qu'elle n'a que 15 ans. Une amie de la famille, Florence, la présente au réalisateur qui a fait d'elle Jeanne d'Arc, et Anne devient le personnage féminin central d'*Au hasard Balthazar*. Sa moue et son caractère y resplendissent dans cette Marie, fille de la campagne semblable peut-être à celles qu'elle croise à Malagar, la propriété si chère à l'auteur de *Thérèse Desqueyroux*. Elle entre ainsi, grâce à Robert Bresson, directement par la grande porte du cinéma d'auteur français.

La rencontre avec Godard suit naturellement et la subtile mutation commence, confortée par le prix spécial du jury à Venise pour *La chinoise*. Elle interprète le plus souvent pour Jean-Luc et pour Pasolini (*Teorema*, *Porcile*) des jeunes femmes éduquées qui s'aperçoivent qu'il y a peut-être quelque chose ailleurs. Elle continue ensuite d'alterner les rôles au théâtre (pièces de Valère Novarina) et au cinéma (*Le retour d'Afrique* d'Alain Tanner ou *L'enfant secret* de Philippe Garrel), même si la vie avec l'auteur de *Vivre sa vie* est terminée depuis longtemps. Les moments d'écriture qu'elle pratique depuis l'adolescence arrivent alors de plus en plus. La recreation d'un monde à soi par le regard sur les autres remplace progressivement cette attente d'appels pour des emplois sous les lumières des projecteurs qui s'espacent encore plus.

Des nouvelles, des romans (*Canines*) puis des scénarios (*US Go Home* de Claire Denis) sont ainsi publiés



« La rencontre avec Godard suit naturellement et la subtile mutation commence, confortée par le prix spécial du jury à Venise pour *La chinoise*. »

avec au départ la complicité de son ami, le scénariste Jacques Fieschi. On y trouve également des fresques sur l'histoire de sa famille paternelle où les princes et autres aristocrates croisaient naguère Voltaire, Pouchkine et Tchaïkovski et étaient emportés par la Révolution d'octobre. Des pans d'autobiographie romancée, où les réalisateurs de ses débuts sont aussi égratignés et apparaissent ainsi comme des réponses de la bergère au berger, leur succèdent. L'écriture est d'un classicisme mâtiné de pointes d'un humour étonnant où l'émotion surgit au détour d'une scène. Les prix littéraires arrivent et la scénariste devient aussi réalisatrice pour de subtils portraits télévisés des consœurs Nicole Garcia et Danielle Darrieux, et de Mag Bodard également, productrice de Bresson ainsi qu'un documentaire sur *Les anges du péché* de cet auteur. La boucle est close. La jeune femme rangée de l'époque de *La chinoise* a trouvé autrement sa place au soleil. ▲

...quels furent les reflets, les empreintes de ces actions politiques, sur le cinéma ? Sur une forme de cinéma en particulier, la comédie, qui trop souvent se tient éloignée du réel ?

## Rire de plomb : La comédie italienne des années 70

Un ouvrage exceptionnel sur une période exceptionnelle **PIERRE PAGEAU**

L'ouvrage de Rémi Fournier Lanzoni va faire date. Il décrit et analyse en profondeur la grande période du cinéma italien des années 70. Ce livre est un bon exemple d'une sociologie du cinéma, d'une sociologie d'un genre spécifique à une société : la commedia all'italiana. Le sous-titre indique bien que son objet sera « la comédie italienne des années 70 », celle où le grotesque, la parodie et le « monstrueux » dominant ; que l'on pense ici à des films tels *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973), *Les nouveaux monstres* (collectif, 1977) ou *Affreux, sales et méchants* (Ettore Scola, 1976).

Récapitulons. L'Italie connaît un premier âge d'or avec le néo-réalisme (1944-1954), puis un second âge d'or avec une nouvelle génération de créateurs durant les années 60 : des réalisateurs (Dino Risi, Luigi Comencini, Mario Monicelli) et des acteurs (Alberto Sordi, Vittoria Gassman, Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni). Pour l'essentiel, ce seront ces mêmes créateurs qui vont créer le cinéma des « années de plomb ». Au lieu du cinéma de divertissement des années 60, celui de la décennie 70 accorde plus d'importance au contenu social et innove avec un traitement qui impose le cynisme et le grotesque. Cette vision plus sombre du monde existe parce que les films sont dans le prolongement d'une société italienne en crise. Pour démontrer cela, l'auteur décrit avec beaucoup de détails le contexte, entre violence et désespoir, de l'Italie des années 70. Le titre de son ouvrage, *Rire de plomb*, y fait directement référence. Cela démarre à l'automne chaud de 1969 avec un mouvement ouvrier, syndical et social qui prend forme. Il sera suivi d'une grande quantité d'activités terroristes : 10000 actes de terrorisme entraînant la mort d'une grande quantité de personnes : de l'attentat de la Piazza Fontana à Milan (1969) jusqu'à l'assassinat d'Aldo Moro à Rome (1978). Alors, quels furent les reflets, les empreintes de ces actions politiques, sur le cinéma ? Sur une forme de cinéma en particulier, la comédie, qui trop souvent se tient éloignée du réel ? Un premier chapitre se conclut avec une solide section sur l'économie du cinéma italien (une bonne sociologie du cinéma doit faire cela). Lanzoni y raconte comment les films italiens perdaient du

terrain devant les productions hollywoodiennes, le public n'étant plus aussi important. Mais, grâce à l'aide de la télévision, l'industrie du cinéma fut encore capable de produire une quantité importante de comédies locales. Le deuxième chapitre, « Quand le cynisme devient grotesque », poursuit le travail et analyse la nature du grotesque des films de la période. Il y a bien là selon lui une « vision du monde ». Les personnages vivent moins des drames individuels et personnels (comme dans les films des années 60). Durant la décennie 70 les drames sont collectifs. Les « monstres » sont partout et ils le sont parce que c'est toute la société italienne qui serait devenue un *melting-pot* destructeur. Le chapitre trois va permettre à Lanzoni d'analyser finement plusieurs films significatifs de la décennie 70, sous le titre « Les ultimes visions d'un pays défiguré ». Il va consacrer de nombreuses pages à des films comme *La classe ouvrière va au paradis* (Petri, 1970), *Rapt à l'italienne* (Risi, 1973), *Parfum de femme* (Risi, 1974), *Pain et chocolat* (Brisetti, 1974), *Mes chers amis* (Monicelli, 1975), *Un bourgeois tout petit petit* (Monicelli, 1977). L'auteur va conclure avec l'analyse du *Grand embouteillage* (Comencini, 1979), comme exemple d'une critique du capitalisme et des valeurs anciennes, en particulier religieuses. Selon l'essayiste, la société italienne avait un grand besoin de ce travail de thérapie collective. Les violences physiques, politiques et économiques de la société italienne trouvaient un exutoire dans la comédie grotesque. Dans sa conclusion, Lanzoni établit ce qui est une sorte de généalogie du genre de la comédie en Italie en parlant de ce qui advient à compter des années 80 : l'arrivée de cinéastes tels Nanni Moretti, Maurizio Nichetti et Roberto Benigni. Pour ceux-ci la comédie devient plus personnelle, voire égocentrique, tout en respectant l'héritage qui remonte au néo-réalisme et aux 20 ans de comédie qui les précédaient (1960-1970). L'ouvrage contient, à la toute fin, une liste de tous les films italiens ayant gagné des prix, à l'échelle locale et internationale, et aussi une bibliographie très élaborée. L'écriture générale est celle d'un ouvrage universitaire d'une très grande qualité, qui vous permettra de visiter ou revisiter une grande période du cinéma italien contemporain. ▲



—  
Rémi Fournier Lanzoni  
*Rire de plomb : La comédie italienne des années 70*  
« Champs visuels »,  
Paris : L'Harmattan, 2017  
260 pages, ill.

TS PRODUCTIONS PRÉSENTE

SANDRINE BONNAIRE

# prendre le large

UN FILM DE GAËL MOREL



« UN TRÈS BEAU PORTRAIT, ILLUMINÉ PAR UNE SANDRINE BONNAIRE RETROUVÉE. »

LES INROCKUPTIBLES



« UN FILM PUISSANT ET ÉMOUVANT SUR NOTRE ÉPOQUE. »

MARIANNE

MOUNA FETTOU KAMAL EL AMRI, ILIAN BERGALA AVEC LA PARTICIPATION DE LUBNA AZABAL

SCÉNARIO GAËL MOREL ET RACHID O. ADAPTATION GAËL MOREL, RACHID O. ET YASMINE LOUATI PRODUCEUR ANTHONY DONCQUE, MILÉNA POYLO & GILLES SACUTO

MAÎTRE D'ŒUVRE DAVID CHAMBILLE CO-MAÎTRE D'ŒUVRE PIERRE MERTENS CO-MAÎTRE D'ŒUVRE FRANÇOIS MEREU CO-MAÎTRE D'ŒUVRE HÉRVÉ GUIRETTE CO-MAÎTRE D'ŒUVRE CATHERINE SCHWARTZ CO-MAÎTRE D'ŒUVRE CAMILLE ROCAILLEUX CO-MAÎTRE D'ŒUVRE JACQUES GRANT CO-MAÎTRE D'ŒUVRE SOPHIE CHANDOUTIS CO-MAÎTRE D'ŒUVRE HELENA GONCALVES CO-MAÎTRE D'ŒUVRE FRANCK MORAND  
MONTAGE ISABELLE VOSSART CO-MONTAGE CÉCILE REMY-BOUTANG CO-MONTAGE PAULINE SEIGLAND CO-MONTAGE ALI'AV FILMS - FRANTZ RICHARD CO-MONTAGE ZAKARIA EL BADAoui CO-MONTAGE PIERRE ADAM CO-MONTAGE CÉLINE REGNAULD CO-MONTAGE DELPHINE PASSANT CO-MONTAGE LES FILMS DU LOSANGE  
DISTRIBUTION DOC & FILM INTERNATIONAL CO-DISTRIBUTION AUVERGNE-RHÔNE-ALPES CINÉMA CO-DISTRIBUTION CINE+ CO-DISTRIBUTION CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE CO-DISTRIBUTION PROCREP CO-DISTRIBUTION LANGOIA CO-DISTRIBUTION INDEFILMS 5

ts productions

Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma

La Région Auvergne-Rhône-Alpes

CINE+

Centre National du Cinéma et de l'Image Animée

PROCREP

ANGOA

AGS

INDEFILMS

doc-film

universciné

3

100% France



www.azfilms.ca

## AU CINÉMA LE 9 FÉVRIER



ERIC JEHELMANN  
PHILIPPE ROUSSELET  
ET JÉRÔME SEYDOUX  
PRÉSENTENT



LE CHEF-D'ŒUVRE DE ROMAIN GARY



CHARLOTTE GAINSBOURG LA PIERRE NINEY

# PROMESSE DE L'AUBE

UN FILM DE  
ERIC BARBIER

DIDIER BOURDON JEAN-PIERRE DARROUSSIN  
CATHERINE McCORMACK FINNEGAN OLDFIELD  
PAWEL PUCHALSKI NEMO SCHIFFMAN

OPÉRA CRÉÉ PAR ROMAIN GARY POUR LES CÉLÉBRITÉS GALLIARDI (SCÉNARIO, RÉPARTITION, MONTAGE) ERIC BARBIER ET MARIE FÉRAUD (DIRECTION DE PRODUCTION) JEAN-JACQUES ALBERT (MUSIQUE) SEYMOUR SPEER (COSTUME DESIGNER) PIERRE HENSON (MONTAGE) JENNIFER ANGE (COSTUME DESIGNER)  
COPRODUCTIONS CATHERINE BOURCAVOIS (SON) FRANCIS MAUREL (KEN VASIMATO) MARC BOUSQUÉ (PRODUCTION) ERIC JEHELMANN ET PHILIPPE ROUSSELET (COPRODUCTION) ROMAIN LE COZAN (YVES KOLANIAN) JONATHAN DELMONT (COPRODUCTION) SYLVAIN GILLESBERG ET SÉBASTIEN DE POUZOS  
UNE COPRODUCTION JERICHO PATHE, TFI FILMS PRODUCTIONS, NEXUS FACTORY, UMEDIA, LORETTTE CINÉMA AVEC LA PARTICIPATION DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE EN ASSOCIATION AVEC ORFÈVRE AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ UGC ET TFI  
AVEC LE SOUTIEN DE UNIFILMS S. PALATINE ÉTOILE 14 CINÉMAGE 11 MANON 7 A PLUS IMAGE 7 SOUTIENS 4 AVEC LE SOUTIEN DU TAX SHELTER DU GOVERNMENT FÉDÉRAL DE BRÉSIL ET DES ASSISTANTS TAX SHELTER

HERCULE V.F.I. LORETTTE NEXUS FACTORY U U CANAL+ OCS INDÉFILMS A.C.T. U.S.A. Cinéma Mollat A PLUS IMAGE 7 SOUTIENS 4 screen brunetti V.F.I. V

AU CINÉMA LE 6 AVRIL



www.azfilms.ca

