

Ciné-Bulles

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Entretiens

Lyse Lafontaine
Denys Desjardins

Métiers

Directrice photo

Portrait

Le cinéma de Bertrand Tavernier



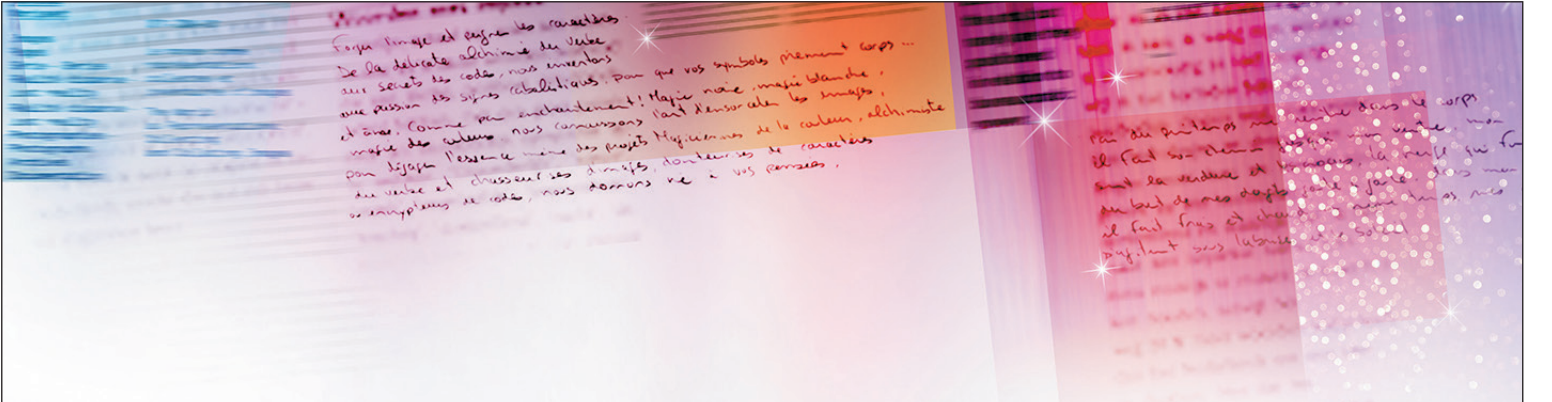
Femme(s)

d'Anastasia Mikova
et Yann Arthus-Bertrand



Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242





LES PRIX D'EXCELLENCE DE LA SODEP 2020

Félicitations aux lauréat.e.s!

ARTICLE DE FOND OU REPORTAGE ALEX NOËL « Les statues de sel », *Liberté* **PORTRAIT**

OU ENTREVUE ALEXIA BÜRGER « Fanny passe à travers les murs », *Lettres québécoises*

ESSAI, ANALYSE ET THÉORIE ÉMILIE NICOLAS « Maîtres chez l'Autre », *Liberté*

RECENSION CRITIQUE EX ÆQUO AMBRE SACHET « Antigone de Sophie Deraspe :

Une question de perspective », *Ciné-Bulles* — JULIE DELPORTE « Les règles de l'amour

fair-play », *Liberté* **CRÉATION LITTÉRAIRE** KIM DORÉ sans titre, *Lettres québécoises*

CRÉATION VISUELLE PIERRE BOUCHARD « Lecture illustrée de *La femme qui fuit*

d'Anaïs Barbeau-Lavalette », *Lettres québécoises* **PAGE COUVERTURE** STUDIO FEED

« Appropriation », *esse* **PAGES INTÉRIEURES** DOMINIQUE MOUSSEAU « Dossier

De la destruction/On Destruction, puis sections Entretien, Essai et Art public et pratiques

urbaines », *Espace art actuel* **REVUE DE L'ANNÉE LE DEVOIR** LIBERTÉ

Découvrez l'intégralité des textes et des œuvres
SODEP.QC.CA

sodep revues
culturelles
québécoises



12



16



22



30

Ciné-Bulles

Volume 38 numéro 3 | Été 2020

3 Mot de la rédaction

En couverture

4 Anastasia Mikova, coréalisatrice de **Femme(s)**

11 Commentaire critique

Métiers

12 Directrice photo

Entretien

16 Denys Desjardins, réalisateur du **Château**

21 Commentaire critique

Portrait

22 Le cinéma de Bertrand Tavernier

Grand entretien

30 Lyse Lafontaine, productrice

Histoires de cinéma

38 **Elephant Man** de David Lynch

Critiques

44 **L'Acrobate** de Rodrigue Jean45 **Convoi exceptionnel** de Bertrand Blier46 **La Fameuse Invasion des ours en Sicile**
de Lorenzo Mattotti47 **Jusqu'au déclin** de Patrice Laliberté48 **Mektoub My Love: Canto Uno** d'Abdellatif Kechiche49 **Mont Foster** de Louis Godbout50 **Nos mères** de César Díaz51 **Perdrix** d'Erwan Le Duc52 **Rêves de jeunesse** d'Alain Raoult53 **Vivarium** de Lorcan Finnegan

Livres

54 **L'Évangile selon Bergman**55 **Quand je tourne mes films**56 **Sergueï Eisenstein – L'Œil extatique**

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

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

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

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

CORRECTION Martine Mauroy et Marie Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACQP

Céline Forget, présidente; Richard Boivin, vice-président; Nathalie
Cauwet, secrétaire; Claire Wingin, trésorière; Marie Dumoulin,
Emilie Pedneault et Stéphan Pommerville, administrateurs

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

IMPRESSION Imprimerie HLN

DISTRIBUTION SODEP

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

Individuel : 20 \$ – Institutionnel : 40 \$ – Étranger : 60 \$
(VERSION NUMÉRIQUE PDF) – sodep.qc.ca

Abonnement individuel : 14 \$ – Par numéro : 3,99 \$

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives Canada
ISSN 0820-8921 (imprimé) – ISSN 1923-3221 (numérique)
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2020
ISBN 978-2-924370-34-6 (imprimé) – ISBN 978-2-924370-35-3 (PDF)

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

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

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



Dans le train de REGARD avec les courts métragistes
Yves Piat, Julie Brun et Delphine Girard



Le comédien Martin Dubreuil



Le cinéaste d'animation Theodor Ushev



La scénariste Catherine Léger



La réalisatrice Louise Archambault

Plusieurs artisans du cinéma ont déjà participé au *Balado de Ciné-Bulles*. Écoutez-les.

Animation : Zoé Protat

Disponible sur



À Montebello pour l'Atelier Grand Nord
avec Jean-Claude Maréchal et Isabelle Raynaud

BALADO
Ciné-Bulles

ASSOCIATION DES CINÉMAS
PARALLÈLES DU QUÉBEC



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

Le cinéma au-delà de la pandémie

Photo: Martine Doyon



Selon le calendrier de production initial, les articles de ce numéro, dont la sortie était prévue début mai, devaient arriver à la rédaction pour la mi-mars. Puis, soudainement, tout s'est arrêté. Exemple frappant: le remarquable film en couverture du précédent numéro, **Les Nôtres** de Jeanne Leblanc, a pris l'affiche le 13 mars et le lendemain, les cinémas fermaient! Bien que tout soit relatif, ce sort cruel, on ne le souhaite à aucun film, à aucune équipe. Le numéro actuel, avec son sommaire complété, a donc été mis sur pause, au diapason de tout le reste, en attendant que la mécanique de l'édition d'une revue se remette en marche. Pendant ce temps, des œuvres de ce numéro ont indubitablement « vieilli », certains films ont pris directement le chemin d'Internet (comme **Le Château** de Denys Desjardins, dont la mère serait décédée de la COVID-19) pendant que d'autres ont vu leur sortie repoussée. Quand vous aurez ce *Ciné-Bulles* en mains, nous ne savons pas si **Femme(s)** d'Anastasia Mikova et de Yann Arthus-Bertrand (qui devait sortir le 1^{er} mai) aura déjà pris l'affiche, s'il sera disponible en ligne ou si vous devrez patienter encore un peu pour le découvrir. Peu importe. Les calendriers chamboulés n'affectent en rien la nécessité de voir ce film, aussi beau que percutant. Alors quand vous en aurez la chance... Saisissez-la!

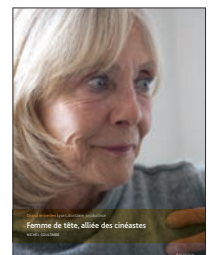
Ce numéro comporte également des articles moins « affectés » par l'actualité récente. Il y a cette rencontre avec la productrice Lyse Lafontaine pour la série qui se poursuit des Grands entretiens que signe Michel Coulombe. Aussi cette autre série, débutante celle-là, sur les métiers du cinéma où s'illustrent de plus en plus de femmes et dont le premier volet concerne la direction de la photographie. Ces articles d'Ambre Sachet seront publiés dans les numéros de la prochaine année. Une productrice au crépuscule d'une carrière cinématographique bien remplie, des femmes qui prennent leur juste place sur les plateaux et un vieux routier qui voudrait bien que ça continue. H-Paul Chevrier refait le parcours de l'homme-cinéma Bertrand Tavernier, qui « après 40 ans de carrière et avec 25 films au compteur [...] risque de vivre ses dernières années dans l'ombre ».

Un mot sur le *Balado de Ciné-Bulles*. La publicité ci-contre rappelle certains invités qui ont participé aux épisodes depuis septembre 2018. Nous vous encourageons à les (ré)entendre. De plus, confinement oblige, la saison régulière 2019-2020 s'étant abruptement arrêtée, nous avons pensé vous faire (re)découvrir plusieurs textes de la série Histoires de cinéma lus par ceux et celles qui les ont écrits. Les classiques sont par nature impérissables.

Les cinémas vont probablement rouvrir au cours de l'été. Les films retrouveront ainsi leur plus bel écrin, ici comme ailleurs dans le monde. Il y aura assurément une période de flottement (la confiance devra s'installer, des lancements seront cahoteux), il y aura sans doute des gens qui n'entreront pas dans les salles (composaient-ils seulement les plus récents publics?), mais la diffusion du septième art sur grand écran n'a pas dit son dernier mot. Tant s'en faut.

Bonne lecture!

Éric Perron
Rédacteur en chef





Yann Arthus-Bertrand et Anastasia Mikova — Photo : Peter Lindbergh

En couverture Anastasia Mikova, coréalisatrice de **Femme(s)**

« La grande leçon que je retiens de cette expérience, c'est la résilience dont sont capables les femmes. »

ÉRIC PERRON

Projet ambitieux, le film **Femme(s)** donne la parole à des femmes de partout sur la planète. Ce qui ne l'empêche pas d'offrir un portrait très intimiste de celles qui représentent près de la moitié de l'humanité. Le film aborde, entre autres, les thèmes de la maternité, de l'éducation, du mariage et de l'indépendance financière, mais aussi des règles et de la sexualité. Si ce documentaire, souvent bouleversant de vérité, est l'occasion de nommer les injustices subies par trop de femmes, il souligne par le fait même la force intérieure de celles-ci. « Basé sur des entretiens individuels rassemblant des centaines de témoignages de femmes très différentes, le film dresse un tableau le plus complet possible de ce que signifie être une femme dans le monde d'aujourd'hui », annonce le dossier de presse de la plus récente production d'Anastasia Mikova, réalisatrice et journaliste d'origine ukrainienne, et de Yann Arthus-Bertrand, illustre photographe, reporter et écologiste français. Leur collaboration a commencé avec l'émission *Vu du ciel* (2006-2011) avant de se poursuivre avec le documentaire d'envergure **Human** (2015). Entretien WhatsApp, à la mi-mars, avec la très généreuse coréalisatrice de **Femme(s)**.

Ciné-Bulles: Votre film est accompagné d'un projet de livre et d'une exposition. Ces volets étaient-ils souhaités dès le début ou se sont-ils ajoutés en cours de route?

Anastasia Mikova: Tout ce que l'on fait avec Yann Arthus-Bertrand, ce n'est jamais qu'un film. Quand tu fais 2000 entretiens dans 50 pays, tu sais d'emblée que tu ne pourras pas tout mettre dans un film. Une fois qu'on l'a eu terminé, on a cherché ce qui pourrait le compléter. Il nous a semblé judicieux de faire un livre abordant les mêmes questionnements, mais d'une autre façon, d'utiliser des centaines de témoignages que l'on n'a pas pu mettre dans le film, en plus de publier des articles de fond sur certaines thématiques, des chiffres qui permettent d'avoir du recul, etc. Pour l'exposition, c'est la même chose. Bien qu'elle soit basée sur les témoignages des femmes, c'est une expérience totalement différente parce qu'il s'agit d'une exposition immersive.

Vous avez fait appel à des ONG pour rejoindre des femmes dans plusieurs pays. Que recherchiez-vous précisément comme type de témoignages? Comment ont été établis les sujets abordés?

En effet, c'est grâce aux ONG que plusieurs femmes ont pu se confier à nous. Ce projet a démarré alors que Yann et moi travaillions à un précédent film, **Human**, basé lui aussi sur des témoignages à la première personne. Il y avait des hommes, des femmes et des enfants. J'avais fait une bonne partie des interviews et une chose m'avait frappée, c'était la différence entre les hommes et les femmes dans l'approche de l'interview. Quand j'arrivais dans certains endroits du monde, les hommes venaient à moi aisément et étaient fiers de partager leur histoire, parfois ils cherchaient même la caméra pour raconter leur vécu. Alors que les femmes étaient assez suspicieuses au départ, elles demandaient pourquoi nous étions là. Elles voulaient saisir nos intentions. Par contre, une fois qu'elles étaient devant la caméra, c'était comme si toutes ces choses qu'elles avaient gardées en elles, pendant des décennies, pouvaient enfin sortir. Il aurait été impossible il y a 15 ans, dans certains pays, de trouver une femme prête à témoigner à visage découvert pour des raisons que l'on peut comprendre. Et là, dans ces mêmes pays, il y en avait qui voulaient le faire. Quand je suis rentrée des tournages, j'ai dit à Yann que quelque chose était en train de se passer, que les femmes étaient

prêtes à prendre la parole. La première année, j'ai travaillé quasiment seule à faire des interviews pour voir si les questions envisagées fonctionnaient, s'il y avait d'autres choses que les femmes avaient envie de raconter. La deuxième année, les tournages ont débuté. Nous avons monté une équipe de cinq journalistes qui nous ont aidés partout sur la planète. Nous souhaitions avoir un équilibre entre des sujets universels, plus « ouverts », comme le travail, l'émancipation, l'éducation, la sexualité ou la maternité, des



Anastasia Mikova et une participante lors du tournage de **Femme(s)**

thèmes où l'on n'a pas besoin d'une histoire particulière pour avoir des choses à dire, et des sujets plus spécifiques, qui nous tenaient à cœur. Par exemple, le viol de guerre ou l'excision. Comment cela peut-il encore exister en 2020? On voulait en parler dans un film qui s'appelle **Femme(s)**. C'est surtout pour ces sujets spécifiques, pour lesquels les témoignages n'étaient pas faciles à obtenir, que les ONG nous ont aidés. Il était important d'installer une réelle confiance avec ces femmes.

Vous avez interviewé 2 000 femmes. Pourquoi un si grand nombre?

Quand on démarre un projet, on ne se donne jamais un objectif précis quant au nombre d'interviews à faire. Nous avions envie de quelque chose qui tendrait vers l'universel. Nous devions donc aller à la rencontre de femmes de toutes les origines, de toutes les classes sociales, de tous les âges et de tous les milieux. Si bien que dans chacun des pays, on a fait des dizaines



d'interviews. Une fois rendus au montage, on avait une grande variété de choix pour créer cet équilibre. Et aussi, pour dire la vérité, Yann est quelqu'un qui voit les choses en grand et qui a parfois du mal à s'arrêter.

En filmant autant de femmes pour recueillir des témoignages parfois bouleversants, ne risquiez-vous pas d'en décevoir plusieurs, sachant qu'il serait impossible de tout mettre dans le film?

Nous avons été très clairs sur le fait qu'il ne fallait surtout pas accepter de faire l'entretien si le but ultime était d'apparaître dans le film. Si une femme faisait cet entretien précisément avec cette intention, il valait mieux ne pas le faire parce qu'elle pourrait au final être déçue. C'est presque nous qui avons été plus frustrés en cours de route. La première version que l'on avait imaginée durait huit heures. Elle comprenait tous les témoignages que l'on adorait, sauf que c'est impossible de sortir en salle un film d'une telle durée. Cette première version, on l'a faite très rapidement, peut-être en deux ou trois mois, et la version finale de près de deux heures, elle nous a pris presque un an parce que c'était difficile de faire les choix. Cela dit, quand je revois des femmes lors de projections que l'on organise dans les pays où nous avons tourné, il y en a plusieurs qui me disent que leur participation a été un moment très important pour elles, au-delà même du résultat, qu'elles soient dans le film ou non.

Est-ce que chaque femme devait répondre à un questionnaire identique ou si chacune décidait de se concentrer sur les sujets de son choix?

Puisque l'idée était de raconter aussi bien l'intimité de la vie des femmes que la vie des femmes en société, d'avoir un équilibre entre ces deux axes, on avait des thématiques avec des questions déjà élaborées. Nous avions prévenu notre équipe de journalistes que ces questions servaient de cadre et chaque femme était une page blanche en quelque sorte. C'est comme ça qu'elles devaient aborder les entretiens. D'ailleurs, plusieurs femmes que l'on a rencontrées pour une question en particulier se retrouvent dans le film à parler d'un autre sujet. Une femme violée, c'est aussi une femme qui peut avoir des enfants et des choses à dire sur la maternité, c'est aussi une femme qui travaille et qui est émancipée. Ce n'est pas parce qu'on a été violée que l'on doit être réduite à ça

toute sa vie. De nombreuses femmes ont aimé leur entretien parce qu'elles n'ont pas eu l'impression d'être là pour remplir une case.

Est-ce que tous les sujets envisagés ont trouvé une place dans le film ou certains d'entre eux sont-ils demeurés dans les cartons?

Il y a des sujets que l'on a dû raccourcir ou regrouper. Mais il y a aussi des sujets que l'on a décidé de ne pas aborder. En particulier, celui de la religion. C'est tellement complexe. Pour bien en parler, il aurait fallu y consacrer une bonne partie du film. De plus, c'est un sujet extrêmement clivant. On avait envie au contraire de faire un film qui crée le dialogue. On nous a demandé, par exemple, pourquoi nous n'avons pas parlé de la question des femmes qui ont perdu leur enfant. Je ne sais pas si la peine d'un homme qui survit à son enfant est moins grande que celle d'une femme. Parfois, on nous a dit que l'on aurait dû parler davantage de la prostitution forcée... Je pense que tout ce que l'on avait envie de dire, on l'a dit.

Y a-t-il des témoignages qui vous ont surpris?

Il y a tellement de choses qui m'ont étonnée! Mais il y a un sujet qui me semblait vraiment important et c'est celui de la sexualité. J'avais envie qu'on libère la parole des femmes sur tous les sujets, pas que sur les sujets difficiles où il faut dénoncer des choses. D'ailleurs, au départ, avec Yann, nous n'étions pas complètement d'accord; il était plutôt parti dans l'optique de dénoncer avant tout, donc chaque fois qu'il me parlait du film, j'avais le sentiment que l'on était dans une liste de discriminations que les femmes subissaient dans le monde. Et je ne voulais surtout pas qu'un film qui s'appelle **Femme(s)** se résume à cela. Heureusement que la vie des femmes n'est pas que ça! J'ai donc pensé qu'il fallait aussi aller dans l'intimité de la vie des femmes parce que c'est aussi là que l'on peut toucher quelque chose d'essentiel pour comprendre ce qu'est être une femme dans le monde d'aujourd'hui. Parlons de choses intimes, parlons de règles, parlons du rapport au corps, parlons de la sexualité. Cela dit, nous ne savions pas comment les femmes allaient réagir à ces questions. En voyant comment les traductrices dans certains pays avaient de la difficulté à présenter une question du type «Est-ce qu'elle peut nous raconter son premier orgasme?», je pensais que les femmes ne

voudraient pas en parler. Eh bien, ce fut l'un des sujets sur lequel j'ai été la plus surprise parce que lorsqu'on ouvrait cette porte, c'était l'avalanche, on ne pouvait plus les arrêter. On a dû couper certaines choses au montage pour que ça ne devienne pas un film érotique. C'était fou! Comme si elles avaient besoin, envie de partager tout ça, de raconter ce qu'elles avaient vécu, ce qu'elles avaient pu découvrir ou ne pas découvrir, etc. J'ai alors constaté qu'il n'y avait pas de sujets tabous. Pour tout vous dire, étant donné que les tournages se faisaient dans une pièce noire, un cadre très intimiste, il est facile d'oublier que des centaines de milliers de personnes vont voir et entendre ces entrevues. Chaque fois, on redisait aux femmes: « Attention à ce que vous racontez, ce n'est pas que nous qui allons entendre ceci... » Et sur les sujets les plus délicats, pour certaines femmes, on est revenu vers elles des mois plus tard, une fois le montage terminé, pour confirmer leur accord. Je pensais qu'il y aurait plusieurs femmes qui changeraient d'avis en se disant qu'elles étaient allées trop loin. Or, il y a peut-être une quinzaine de personnes seulement qui ont renoncé... Toutes les autres nous ont dit, au contraire: « Je veux que mon témoignage fasse partie de ce film, j'y tiens et c'est important. C'est mon choix et tu me laisses faire mon choix. »

Même si certaines témoignent d'expériences pénibles, voire atroces, on a le sentiment que de l'ensemble se dégage la fierté d'être une femme. Le documentaire souligne la force intérieure des femmes et leur capacité à changer le monde en dépit des nombreuses difficultés auxquelles elles sont confrontées. Vous attendiez-vous à un tel constat?

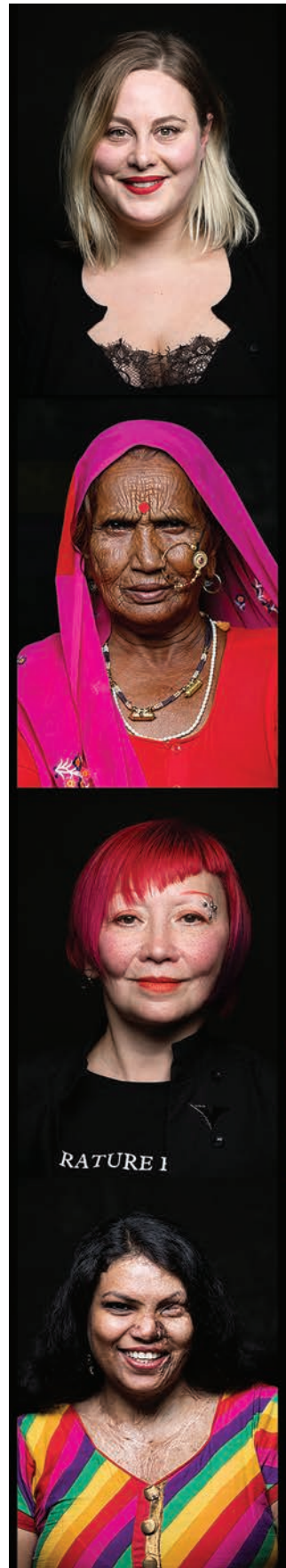
Oui et non. Je savais que les femmes sont fortes, mais je ne pensais pas qu'elles étaient aussi fortes. La grande leçon que je retiens de cette expérience, c'est la résilience dont sont capables les femmes. Je me suis trouvée devant des femmes au Congo, en RDC, qui ont été violées des dizaines de fois. Très souvent, elles se nourrissaient de ces épreuves pour se construire une nouvelle personnalité. Elles étaient là, debout, et elles ne voulaient surtout pas être vues comme des victimes, comme des femmes qui vont subir toute leur vie. Ce qui m'a impressionnée, c'est comment elles sont arrivées à puiser cette force. Quand on me demande si je suis positive ou négative pour la suite des choses, je réponds toujours que je suis

très positive parce que je me dis qu'avec le peu que les femmes ont eu jusqu'à présent, ce qu'elles ont déjà réussi à accomplir et à quel point elles sont fortes, imaginez ce qui va se passer si elles ont ne serait-ce qu'un tout petit peu plus. Je pense que ça va être absolument incroyable.

Ces femmes sont tellement belles, libres. Elles avaient besoin de parler, mais surtout elles avaient besoin d'être entendues.

Elles avaient besoin de parler de tout ce qu'elles avaient intériorisé pendant très longtemps. L'une d'elles m'a dit: « Tu sais, je te raconte le viol que j'ai vécu il y a 20 ans et mon mari ne le sait pas, mes enfants ne le savent pas, ma famille ne le sait pas. Je t'en parle aujourd'hui parce que je me sens assez forte pour le faire et parce que je pense que cette parole doit être entendue. » C'est une énorme responsabilité. Il y a des femmes qui ont sorti des choses tellement douloureuses que j'en suis venue à culpabiliser. Est-ce que j'ai bien fait de provoquer tout ça? On a beaucoup échangé sur ces questions d'éthique avec les journalistes avec qui nous avons travaillé. Quelles sont les portes qu'il faut ouvrir et celles qu'il faut garder fermées? Finalement, ce sont souvent les femmes elles-mêmes qui nous ont apporté les réponses. Combien de fois m'est-il arrivé de m'écrouler, de commencer à pleurer et de m'en vouloir d'avoir ouvert certaines portes en voyant leur état? Parce que si certaines femmes se sont aussi écroulées à la fin des interviews, ce sont le plus souvent elles qui ont fini par me prendre dans leurs bras. C'était le monde à l'envers. Elles me disaient: « Oui, c'était difficile, je ne vais pas te dire que c'était agréable, pas du tout. Tu m'as ramenée dans des endroits où je n'avais pas forcément envie de retourner, mais c'était la seule façon de faire passer mon message et d'être entendue. » On peut savoir que des situations existent, on peut lire des statistiques, mais ce n'est pas du tout la même chose d'écouter une femme qui te regarde dans les yeux, te raconte son histoire, te montre son émotion. D'un coup, cette histoire résonne en toi.

Ces femmes sont filmées face caméra comme si elles se confiaient directement au spectateur, comme s'il s'agissait de confidences. Cette apparente simplicité de la mise en scène cache tout de même un appareillage technique complexe. Était-ce long avant que les femmes soient à l'aise pour s'exprimer?





Je vais vous raconter une anecdote. Yann m'avait appelé un jour, au tout début du projet **Human** : « Anastasia, j'ai eu une idée géniale. On va faire un documentaire, mais qui ne rassemblera pas du tout aux documentaires classiques, ça va être une révolution. » Il m'explique que l'on va mettre les gens dans une pièce toute noire où ne sera éclairé que leur visage avec une lumière qui va totalement les éblouir; on va leur demander de regarder la caméra, puis de l'oublier et de confier les choses les plus intimes qu'ils ont jamais racontées à personne. « Qu'est-ce que t'en penses? » Sur le moment, je n'y ai pas du tout cru. Comment quelqu'un peut-il se sentir à l'aise dans ce contexte? Mais Yann étant quelqu'un de très persévérant, j'ai fini par dire que je voulais bien que l'on essaye et je dois dire que j'ai eu tort. Lorsque tu sors une personne de son contexte quotidien, elle oublie petit à petit tous les problèmes de ce quotidien, tous les tracas. Quand ça marchait, la personne rentrait vraiment dans une introspection et ne parlait même plus à nous, journalistes, elle se parlait à elle-même et ce n'était plus un dialogue, mais un monologue; ça ressemblait davantage à une thérapie, à une séance chez le psy, qu'à une interview classique.

Certaines femmes sont uniquement filmées, sans qu'elles n'aient accordé d'interviews. Comment avez-vous départagé cela?

En plus de la vingtaine d'interviews par pays en moyenne, on faisait deux fois plus de portraits. Il y avait certaines femmes qui n'étaient pas du tout à l'aise de parler devant la caméra. On leur proposait alors d'exprimer quelque chose. Certaines souriaient ou se mettaient à pleurer, à être en colère. D'autres ont été filmées avec leurs enfants et c'était très touchant; le choix se faisait de façon assez naturelle. Elles voulaient simplement faire partie de ce projet qui donnait la parole aux femmes du monde entier, elles désiraient apporter leur petite pierre à l'édifice.

Dans le premier témoignage, on entend une femme dire que « la violence s'épanouit dans le silence ». Il s'agit de propos percutants. Souhaitiez-vous signaler d'emblée que la parole serait libérée?

C'est le premier témoignage parce que c'est une des femmes qui m'a le plus marquée dans ce projet. Cette rencontre m'a fait comprendre de quoi devait parler ce film. C'était au tout début

des tournages... Je sortais des quatre années de travail sur **Human**, où j'avais vécu des moments extraordinaires, et je me demandais en quoi ce film sur les femmes devait être différent. Qu'est-ce que l'on doit dire en réalité? Je cherchais encore. On parlait beaucoup avec Yann et l'on n'avait encore aucune certitude. Puis, un jour que j'assistais à une grande conférence où des femmes du monde entier racontaient en quoi elles avaient réussi dans la vie, cette femme est entrée sur scène toute de blanc vêtue, superbe; en la voyant, j'ai pensé que l'on aimerait toutes lui rassembler. Puis, elle a commencé à relater son histoire et là je me suis dit: « On n'aimerait surtout pas lui ressembler! » Déjà, le décalage entre l'image qu'elle projetait et son vécu était intéressant. Elle s'appelait Norma, était mexicaine, et quand elle était petite, elle avait un grand-père qui devenait aveugle; on lui a demandé de s'occuper de lui et il en a profité pour l'agresser sexuellement pendant toute son enfance. Puis, elle est devenue une jeune adolescente absolument magnifique. On lui a proposé un contrat de mannequinat au Japon et elle s'est dit que c'était l'occasion d'échapper à cette vie. Elle s'est retrouvée alors dans un abominable trafic sexuel de prostitution, on lui a pris ses papiers et elle a dû se prostituer pour les récupérer. Au bout de plusieurs années, elle y parvint et rentra chez elle, rencontra quelqu'un, puis s'installa au Canada où elle vit toujours. Plus tard, elle a eu un fils et pensait que la vie lui souriait enfin. Puis, elle a découvert que son fils avait la même maladie génétique que son grand-père et qu'il était en train de devenir aveugle. J'aurais écrit un scénario comme ça, les gens m'auraient dit que ce n'est pas crédible, que c'est trop pour une seule personne. Elle, c'était son vécu! Et elle racontait ça de façon totalement calme. Et puis, elle a dit: « Voilà, c'était trop, j'ai commencé à boire et je suis devenue quasi alcoolique. Une nuit, alors que je cherchais une bouteille, je me suis dit que je ne pouvais pas continuer comme ça... "Tu as ce fils dont tu as la responsabilité, ta vie ne t'appartient plus, tu dois te battre". » Et plutôt que de boire, elle a enfilé une paire de baskets et est allée courir. Cette femme est devenue l'une des plus grandes marathoniennes au monde. Elle est même dans le livre des records Guinness du triathlon le plus long jamais réalisé. Ce que je trouvais bouleversant dans son témoignage, malgré tout ce que je viens de vous raconter, tout ce qu'elle a vécu, c'est que la chose la plus difficile pour elle n'était pas d'avoir



subi tous ces abus, toutes ces violences, c'était de se tenir sur scène pour la première fois alors qu'elle était déjà reconnue en tant qu'athlète, que les gens la regardaient et l'admiraient et de dire : « Je ne suis pas que ça. Je ne suis pas que cette femme incroyable que vous admirez. Je suis aussi une victime de violence sexuelle, une personne qui a été agressée dans son enfance. » Parce qu'une fois que tu l'as dit, tu ne peux plus revenir en arrière, tu dois porter ça toute ta vie et supporter le regard des autres. On dit que les victimes n'ont pas de voix, elles ont une voix, mais on ne veut pas l'entendre. Pour moi, le message du film est là. Avec sa résilience, cette femme résume à elle seule le message du film. Ce ne sont pas les femmes qui s'enferment, qui se murent dans le silence, c'est la société qui le fait pour elle, qui le leur impose. Et à un moment, ça suffit, ça suffit!

La séquence où des femmes posent nues montrant entre autres des corps imparfaits, vieillis, atteints par la maladie, est très éloquente. Silencieuses, elles semblent néanmoins crier: « Nous sommes comme ça et vous allez nous accepter comme tel. » Racontez-moi la préparation de ces images. Les participantes ont fait preuve d'une grande confiance.

Ce film parle du corps avant tout. Même s'il touche à plusieurs sujets, quand on parle de la construction et de la jeunesse, de l'adolescence, on parle de la transformation du corps asexué de la petite fille en celui de la jeune femme sur lequel, tout à coup, on voit apparaître des formes qui changent le regard des autres, mais aussi le regard que l'on porte sur soi-même. Ça parle aussi du corps violé, du corps violenté, du corps vieillissant, du corps mutilé par la maladie. Finalement, on comprend que ce corps pose clairement problème à la société. Cette société continue à se dire qu'elle contrôle, possède le corps des femmes. Mais comment raconter visuellement ce rapport au corps? Yann a eu l'idée de faire une séquence où l'on pourrait être confrontés aux corps des femmes aussi différents qu'ils puissent être, mais également les confronter, elles, à leur propre corps. Ça nous a semblé une très bonne idée, sauf qu'en y repensant, on se voyait mal demander à des femmes d'apparaître entièrement nue devant la caméra. Puis, nous n'avions jamais filmé la nudité. Nous devons nous faire accompagner par quelqu'un qui sait comment mettre les gens à l'aise. Yann a pensé à Peter Lindbergh, ce grand

photographe de mode qui a travaillé avec les plus belles femmes, les plus grandes actrices, les plus beaux mannequins. On l'a appelé, il a regardé quelques témoignages et il était bouleversé. Il nous a dit oui tout de suite. Et heureusement! Une grande partie des femmes qui sont venues se sentaient à l'aise avec quelqu'un qui était connu pour sa bienveillance, pour son travail sur le corps des femmes. À la fin de cette journée de tournage, on a tous fini en pleurs. Émus parce que, si au moment d'enlever le peignoir, certaines tremblaient — c'était ça le plus difficile, comme pour certains témoignages, de commencer —, une fois que la porte était ouverte, c'était l'avalanche. Les femmes se libéraient de quelque chose. Comme vous dites, elles montraient leur corps à la face du monde: « Je suis comme ça, je n'ai rien à cacher et je n'ai pas honte, je n'ai plus honte. » C'était très fort à vivre. Parmi ces femmes, il y avait la tante de Yann qui a 92 ans. Une fois qu'elle a eu enlevé son peignoir, elle ne voulait plus se rhabiller. Le tournage était terminé et elle continuait de se balader à poil. (Rires) C'était une vraie libération aussi pour elle.

Il y a d'autres séquences purement visuelles, au début et à la fin du film, qui sont également d'une grande poésie. Était-ce pour illustrer un état d'esprit particulier?

Le film porte sur la vie concrète des femmes, mais on avait envie d'un début et d'une fin plus poétiques. J'avais vu un jour sur Internet une vidéo d'une artiste française, Julie Gauthier, qui m'avait beaucoup marquée. Elle dansait au fond d'une piscine, une danse incroyable. J'ai dû revoir la vidéo six fois d'affilée. Je l'ai envoyée à Yann en lui disant que je trouvais qu'il y avait là quelque chose de l'énergie des femmes, qu'il y avait beaucoup de poésie et qu'il faudrait que l'on fasse quelque chose autour d'une femme dans l'eau. Il a visionné la séquence et m'est revenu avec une meilleure idée: « Ce sera dans l'eau, mais au fond de l'océan et il y aura une baleine! » Cette immensité de l'océan avec cette baleine, un animal préhistorique qui subsiste encore aujourd'hui, permet d'ouvrir le film avec l'idée d'une naissance. On voit cette femme recroquevillée se déployer petit à petit, aller vers la lumière. Pour ce qui est de la séquence finale, l'idée m'est aussi venue d'une vidéo regardée sur Internet. On y voyait une troupe qui dansait sur les parois des immeubles. Bien que le rendu de cette vidéo, sans





Une image de la séquence finale de **Femme(s)** avec la compagnie Bandaloop — Photo : Basil Tsimoyianis

Dans la continuité du film, les réalisateurs Anastasia Mikova et Yann Arthus-Bertrand ont créé l'association WOMAN(s) « Women On Media and News School », qui a pour principale mission de former des femmes et des jeunes filles du monde entier aux métiers des médias. Grâce aux recettes du film et au soutien de leurs partenaires, les femmes pourront apprendre les métiers de l'image et à leur tour porter la parole de toutes celles qui, pendant trop longtemps, n'ont pas été entendues dans leur pays. Ainsi, le message de **Femme(s)** continuera dans le temps et aura un impact concret sur la vie des femmes.
Site de l'association : <https://associationwomans.org>

doute filmée avec un téléphone, fût pourri, ça m'avait complètement tétanisée. Je me suis dit que ça devait être la fin du film. Quand j'ai montré la vidéo à Yann, il était d'accord : « C'est de l'aérien sans être aérien ». Terminer le film avec ces six femmes qui s'élèvent ensemble dans le ciel en se tenant la main, c'était l'image la plus forte. On avait ouvert avec la femme dans l'océan et l'on complétait avec ces femmes qui s'élèvent dans le ciel. Ce sont deux moments où l'on sort du quotidien des femmes, de leur vie, de leur intimité pour aller vers quelque chose de plus poétique et de plus ouvert.

À quoi rêve-t-on après un projet aussi riche ?

On continue à rêver. Mais il est vrai que ce projet m'a fondamentalement changée en tant que femme, en tant qu'être humain. Mon approche du métier et ma façon d'aborder les interviews ont aussi changé... Je viens du journalisme d'investigation et j'ai toujours posé une limite, une barrière entre les autres et moi parce que lorsque tu travailles sur des sujets très compliqués comme le trafic d'organes, les mères porteuses ou l'immigration illégale, si tu oublies que ce n'est pas ta vie, tu peux aussi ne plus rêver. Mais quand tu fais un film comme **Femme(s)** et que toutes ces

femmes te confient des choses qu'elles n'ont jamais dites à personne, forcément, tu ne peux plus te dire « ce n'est pas mon problème ». Il devient impossible de maintenir cette barrière. Je n'ai plus envie de faire des films où je suis spectatrice, j'ai envie de faire des films où je vais ressentir des émotions, partager des choses avec toutes ces femmes. Tout ça m'a donné des milliers d'idées d'autres films. Pourquoi pas un film sur chacun de ces pays ? Pourquoi pas un film sur chacune de ces femmes ? Et il y a autre chose. Lors de chaque projection du film, il y a toujours ce type de questionnement : « Comment un homme réagirait à telle ou telle question ? » Nous-mêmes, Yann et moi, on s'est souvent posé cette question. Cette parole publique des hommes, elle est là, peut-être un poil trop même, mais la parole intime des hommes, on ne l'entend quasiment jamais. Je pense que si l'on fait un film sur les hommes, ce sera encore plus difficile. Faire parler les femmes, ça prenait en moyenne deux heures par entretien. Pour les hommes, il faudra une demi-journée par personne parce qu'on apprend aux hommes dès leur enfance de ne pas partager leurs émotions, de ne pas se dévoiler, de ne pas montrer de faiblesses, que ce n'est pas ça être un homme, un vrai. Donc, on a commencé à réfléchir à un film sur les hommes... 🎬

Femme(s) d'Anastasia Mikova et Yann Arthus-Bertrand

On ne naît pas femme...

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

Le 8 mars, comme chaque année, la planète s'unissait afin de célébrer la Journée internationale des femmes, qui rend hommage à celles qui constituent la moitié de la population. Bien que portée par la bonne volonté, cette célébration est aussi l'occasion de mettre en lumière les inégalités et les violences qui les affectent toujours. Et si cette journée est nécessaire, elle ne suffit pas à dresser le portrait de la réalité de toutes ces femmes. Le documentaire **Femme(s)** d'Anastasia Mikova et de Yann Arthus-Bertrand se donne ainsi comme mission de proposer une pluralité de voix féminines et de les inscrire, par le caractère rémanent du cinéma, dans cette grande mémoire collective.

Fidèles collaborateurs, Mikova et Arthus-Bertrand ont créé avec **Femme(s)** une production qui rappelle leur première collaboration documentaire, **Human** (2015). Épurée et intime, cette seconde réalisation reprend une démarche et une esthétique similaires, bien que le duo ait choisi d'insuffler une féminité plus assumée dans les segments poétiques. En captant une femme qui flotte, dans des arabesques éthérées, aux côtés d'une baleine dans les profondeurs de l'océan, ou en filmant une chorégraphie aérienne de gymnastes perdues entre ciel et terre, la caméra magnifie à la fois la beauté de ces corps mouvants et celle de cette mère immobile dont le ventre souffle sous les coups de l'enfant à naître. Les cinéastes soulignent qu'il est impératif de filmer des corps féminins dénudés, sans érotisation ni réification, des corps nus non conformes aux canons de beauté standardisés et réducteurs, montrant des rondeurs, des corps marqués par la vieillesse, d'autres portant les traces de chirurgies liées notamment au cancer.

En dehors du lyrisme et des instants de vie en suspens, l'image se fixe sur les visages des intervenantes, des visages de tous âges, de toutes ethnicités, maquillés ou non, voilés ou non, meurtris ou non... Sur un fond anthracite aux contours charbonneux, les femmes s'assoient, se posent devant la caméra le temps de confier quelques impressions, des moments de vie, des traumatismes ou encore de beaux souvenirs... Et si les voix s'élèvent pour confronter le public aux réalités d'être femme, les moments de silence, accompagnés de la musique d'Armand Amar, dans lesquels sont capturés des regards, des sourires, des

larmes, des rires de gêne ou des explosions joyeuses, suggèrent parfois plus que les mots.

Malgré tout, les mots frappent et frappent fort. Réels générateurs d'émotions, ils font sourire lorsque Jackie, aux États-Unis, raconte le jour de sa diplomation de Harvard, mais attristent lorsque Li, en Chine, a dû interrompre son éducation pour permettre à son frère de fréquenter le lycée. Ils font naître la colère lorsque Furaha, en République démocratique du Congo, explique les horreurs vécues par un groupe de jeunes femmes enlevées, violées ou assassinées par un seigneur de guerre. Ils révoltent lorsque Mamta, en Inde, rappelle la brutalité odieuse que constitue l'acte barbare de brûler les épouses à l'acide. Ils donnent de l'espoir lorsque Agnès souligne qu'elle occupe un poste de ministre en RDC. À partir des nombreuses images recueillies lors de 2000 entrevues menées dans 50 pays, un travail monumental de montage a été effectué afin de peaufiner un filon narratif cohérent et puissant avec ces histoires disparates qui semblent alors se répondre et se compléter à la perfection, naviguant d'un sujet à l'autre, presque imperceptiblement.

Véritable hymne à la féminité, **Femme(s)** dresse un portrait incisif du courage d'être femme dans un monde construit et bercé par le regard patriarcal, assénant au passage une giflette indispensable. Car si, en tant que société, nous croyons progresser constamment vers plus d'égalité, de respect et de sécurité pour toutes et tous, un documentaire de cette trempe rappelle la fragilité des lois, des droits et de la place des femmes dans le monde. Il incite le public à demeurer vigilant, à l'affût, actif. 



France / 2020 / 108 min

RÉAL. ET SCÉN. Anastasia Mikova et Yann Arthus-Bertrand **IMAGE** Maya Coutouzis, Bruno Cuza, Marco Strullu, Dmitri Vershinin, Paul Mignot, Denis Lagrange et Peter Lindbergh **MUS.** Armand Amar **MONT.** Françoise Bernard et Brigitte Delahaie **PROD.** Jean-Yves Robin et Yann Arthus-Bertrand **DIST.** Maison 4:3

Forcer le changement, une image à la fois

AMBRE SACHET

Au Québec comme ailleurs en Occident, l'enjeu de la place des femmes en réalisation se fraie tranquillement un chemin dans le débat public. Mais qu'en est-il de la présence des femmes dans les métiers techniques du cinéma? Si certains emplois sont associés aux femmes — costumes, maquillage, scripte, assistance à la réalisation¹ —, d'autres demeurent majoritairement occupés par des hommes. Avec le présent article, *Ciné-Bulles* entame une série consacrée aux métiers dans lesquels les femmes restent minoritaires. Notre premier volet porte sur la direction de la photographie.

En 2016, 8,21 % des membres de l'Alliance québécoise des techniciens et techniciennes de l'image et du son (AQTIS) employés en direction de la photographie étaient des femmes. En 2019, ce chiffre est passé à 9,03 %². Des données qui ne mentent pas selon Marie Davignon, à qui il arrive, après 13 ans à œuvrer dans le milieu, de se faire demander si elle est capable de gérer une grosse équipe. « Quand les gens ne connaissent pas mon travail, je sais qu'il y a des préjugés. » Pourtant, celle qui a signé la direction photo de *Sashinka* de Kristina Wagenbauer (2018) sait que les gens aiment travailler avec elle, car elle choisit des projets qui lui tiennent à cœur et dans lesquels elle s'investit beaucoup. « Comprendre la vision d'un réalisateur ou d'une réalisatrice et la porter à l'écran me passionne. Je ne fais pas mon travail avec mon *ego*, mais au service d'un projet. Parce que je sais mettre les gens à l'aise, je deviens une alliée pour les réalisateurs. »

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

2. Chiffres communiqués par l'AQTIS, tableaux: proportion homme/femme des individus ayant travaillé comme directeur ou directrice de la photographie en 2016 et en 2019.

Cela dit, la directrice photo remarque qu'il y a des améliorations à faire en matière d'équipement. « Quand j'achète du matériel, je prends toujours le plus petit des réglages et même là, c'est trop grand. J'ai des épaules étroites et la caméra est faite pour des gens plus costauds, [le gabarit] n'est pas pris en considération. » Celui de Marie Davignon lui vaut d'ailleurs des craintes en ce qui concerne la caméra à l'épaule. « On a l'impression que cette pratique est liée à une certaine carrure physique. J'ai dû convaincre des gens que j'étais capable de le faire. » Ce stéréotype, Geneviève Perron, qui a signé les images de *Camion* de Raphaël Ouellet (2012) et *De père en flic 2* d'Émile Gaudreault (2017), le rencontre également chez certains collaborateurs. « Ça a évolué, les gens qui travaillent avec des directeurs photo à longueur d'année voient bien que les femmes sont capables de faire de la caméra à l'épaule et de transporter de l'équipement. Ce n'est pas nécessairement de la mauvaise foi, mais il y a encore des préjugés: "Ah! la caméra est lourde", "Est-ce que tu vas être correcte?" » Pour Sophie Deraspe, réalisatrice d'*Antigone* (2019), la direction photo demeure un métier très exigeant, notamment pour le corps. « Je le vois, les hommes ne sont pas exempts des maux de dos ou d'autres problèmes qui surviennent dans cette profession. J'ai travaillé avec des équipes mixtes et jamais je n'ai eu de commentaire indiquant que ce serait plus difficile pour une femme. »

Dès la fin de ses études, Geneviève Perron plonge tête première dans la direction photo en commençant par de petits projets — courts métrages, télévision, vidéoclips — qui grossissent avec les années. Un parcours foisonnant pour celle qui aborde son métier d'une façon bien particulière: « J'adore la préparation d'un film, j'accorde autant d'importance à cette étape qu'au tournage, c'est ce qui constitue ma méthode de travail. » Choisir les lieux de tournage, faire de la recherche, se



Nathalie Moliavko-Visotzky à la caméra sur le tournage des **Fleurs oubliées** d'André Forcier — Photo: Pierre Dury

questionner sur l'esthétique d'un film: autant d'aspects de la création qu'apprécie Geneviève Perron.

Première directrice photo en dehors de l'ONF à la fin des années 1970, Nathalie Moliavko-Visotzky a, quant à elle, commencé à œuvrer dans des emplois connexes. Longtemps deuxième et première assistante, elle apprend le métier en le pratiquant. «J'ai pu voir comment les directeurs photo éclairaient, j'ai pris mon temps. À mes débuts en documentaire, je n'ai été engagée que par des réalisatrices. C'est quand même un métier d'homme au départ.» Si l'évolution lui paraît lente, cette pionnière de la direction photo a vu les choses et la perception de certains hommes changer avec le nombre croissant de femmes dans le milieu du cinéma. Il aura fallu du temps à cette fidèle collaboratrice de Denys Arcand avant d'être engagé par des hommes, d'abord de jeunes réalisateurs qui en étaient à leurs premières armes. «Quand on regarde les vieilles photos de l'AQTIS, il n'y a que des hommes hormis la script, la maquilleuse, la costumière et la coiffeuse. Les hommes autour de moi étaient tellement contents qu'il y ait une femme. On était plus de femmes que d'habitude sur le premier long métrage de Jean-Claude Lauzon, **Un zoo la nuit** [1987]. À l'époque, une bonne partie de l'équipe allait voir les *rushes* tous les soirs au laboratoire. Après quelques semaines de tournage, [Jean-Claude] avait fait un petit *speech* pour nous dire à quel point il était heureux d'avoir plus de femmes dans son équipe, car ça amenait plus de douceur.»

Pour Sophie Deraspe, il existe un préjugé laissant entendre qu'un homme a plus d'habiletés sur le plan technique ou plus d'intérêt pour l'aspect technologique du métier. Mais exclure une personne sur la base de son sexe est une tendance qui

aurait changé depuis ses débuts. «Les directrices photo ont fait leurs preuves. On les engage, car on a envie de travailler avec elles, à cause de leurs goûts esthétiques, de leur savoir-faire et de leur professionnalisme.» C'est précisément pour son approche visuelle et sensorielle que Sophie Deraspe est sollicitée. «Je ne suis pas la directrice photo la plus technique, mais je pense qu'on vient vers moi pour mon instinct photographique, qui se déploie dans l'instant, autant pour placer la caméra et la lumière que pour comprendre l'acteur.»

Et si une réalisatrice est capitaine de bateau, y a-t-il des chances que les stéréotypes tombent? Oui, selon Sophie Deraspe qui, à propos d'**Antigone** sur lequel elle a assuré la direction photo en plus de la réalisation, a remarqué seulement en visionnant le générique de fin le nombre important de femmes, notamment chefs de département. «Je n'ai pas eu la volonté d'engager des femmes dans des postes clés, mais je vois bien qu'elles sont majoritaires et ça, c'est beau! Ça vient du fait que j'avais des affinités et moins de préjugés.» Marie Davignon abonde dans le même sens. Si elle pense qu'il faut changer la perception que l'on a des femmes à la tête d'une grosse équipe, elle constate que l'on a tendance à moins leur faire confiance quand il s'agit d'un projet plus imposant. «Il y a beaucoup de directrices photo dans les productions à plus petit budget, mais si l'on regarde les *blockbusters*, il y en a encore peu. C'est une bataille qu'on doit continuer de mener. J'ai fait un gros film avec Vincent Biron, **Les Barbares de La Malbaie** [2019], mais les exemples ne sont pas nombreux.»

Par ailleurs, Marie Davignon réalise qu'être une femme permet d'aborder des sujets délicats. «Ça m'arrive de me faire appeler pour des sujets sensibles, des femmes victimes de violence ou



Sophie Deraspe à la caméra pour son film **Les Signes vitaux**



Marie Davignon lors du tournage du film **Beans** de Tracey Deer
Photo : Sébastien Raymond

des scènes à caractère sexuel qui peuvent rendre les comédiennes inconfortables. Certains sujets bénéficient d'avoir une femme derrière la caméra pour rendre les gens à l'aise.» Ce fut le cas pour **Angel Peacock** de Peter Svatek (2019), un court métrage documentaire sur des enfants Yézidi originaires d'Irak auquel Marie Davignon a travaillé. «Il était important pour le réalisateur d'avoir une femme derrière la caméra, pour ne pas que l'équipe soit uniquement un troupeau d'hommes posant des questions et entrant dans la vie de ces enfants traumatisés. Il avait l'impression que ça rendrait le contact plus facile.»

Mais le monde de la direction photo continue de baigner dans le *star-system* où règnent *ego* et gros noms, selon Nathalie Moliavko-Visotzky. Bien qu'elle dirige ses équipes au doigt et à l'œil, elle les considère comme composées uniquement d'amis. Ce qui allie plaisir et efficacité. «Plusieurs réalisateurs et réalisatrices m'ont dit qu'ils ne pensaient pas qu'un tournage pouvait être aussi agréable. Un technicien avec qui j'ai travaillé pendant des années m'appelait "la ninja", car dès que j'avais donné une consigne, j'étais déjà rendue ailleurs à donner de nouvelles directives à l'autre bout de la pièce», raconte celle qui croit que la réputation d'une personne influence beaucoup les croyances des gens sur qui est apte à superviser une équipe.

Sans parler de problème de hiérarchie masculine, Geneviève Perron se rend compte qu'elle est souvent la seule femme parmi les têtes dirigeantes sur un plateau. Pour pallier cette situation, différentes options sont déjà sur la table. «Il y a eu de nombreuses discussions avec l'ONF qui a instauré un processus de parité au sein de ses productions, même aux postes créatifs clés comme celui de la direction photo. J'ai eu beaucoup de discussions avec eux, ça fait jaser dans le milieu», détaille-t-elle. «C'est difficile d'établir un quota pour les directrices photo, mais il pourrait y avoir une instauration de

quotas plus larges.» Par exemple, on pourrait exiger la parité au sein des postes créatifs d'un tournage : direction artistique, montage, direction photo et assistance à la réalisation.

Pour Marie Davignon, la parité en réalisation serait effectivement un bon moyen de changer la perception que l'on a des femmes chefs d'équipe. Consciente qu'être une femme dans ce métier constitue de moins en moins un obstacle, elle a constaté un avant et un après #MeToo notables, mesures d'égalité et voix de femmes sortant du lot à l'appui. Un changement de perception aurait un effet boule de neige et affecterait les autres corps de métiers, croit la directrice photo de **Black Conflux** (2019) de Nicole Dorsey. «Imposer la parité sur les plateaux de tournage peut être une solution, mais c'est difficile s'il n'y a que 9 % de directrices photo dans le bottin de l'AQTIS, comme c'est le cas en ce moment.»

Le bassin de la relève est donc limité. Lorsque Geneviève Perron faisait partie de celle-ci, il était assez inhabituel de voir une jeune personne arriver sur un plateau, encore plus une femme. «Les gens tenaient pour acquis que je faisais autre chose. On m'a envoyé un nombre incalculable de fois dans une salle de figuration.» (Rires). De l'avenir, elle en est témoin dans les cours de direction photo qu'elle donne à l'UQAM, dans lesquels l'équilibre des sexes est clair. Depuis 2016, bon an mal an, sur la trentaine d'inscriptions au cours Direction de la photographie 2, il y a autant d'étudiantes que d'étudiants³. Et c'est aussi le cas à l'INIS où, depuis 2017, 45 % des inscrits au microprogramme Direction de la photographie sont des femmes⁴.

3. Chiffres communiqués par l'UQAM.

4. Chiffres communiqués par l'INIS.

À ce propos, Céline Gobert et Jean-Marie Lanlo rappelaient, dans leur ouvrage intitulé *Le Cinéma québécois au féminin* (L'Instant même, 2017), qu'il est important de noter le décalage entre le nombre de femmes dans les formations préparant aux métiers du cinéma et celui de celles qui se retrouvent par la suite dans le milieu professionnel. Pour Geneviève Perron, l'origine de cet écart doit être identifiée. « L'ONF a fait quelques recherches sur cette question. Le statut de pigiste semble davantage faire peur aux femmes », détaille la directrice photo. De plus, la durée des journées de travail est difficilement conciliable avec la vie familiale. « C'est un élément qui ressort beaucoup des discussions avec les jeunes femmes, je pense aux étudiantes qui sortent de l'université. » En plus de favoriser l'intégration des femmes dans l'industrie, une meilleure conciliation travail-famille et des horaires plus humains feraient du bien à tout le monde, selon elle. « C'est au niveau syndical que les choses peuvent changer, croit pour sa part Nathalie Moliavko-Visotzky, mais il y a le syndicat québécois et celui qui prévaut dans le reste du Canada et aux États-Unis, où il n'y a aucune préoccupation familiale. Si l'on se dit "Avec notre syndicat, on va faire de bonnes choses pour les familles", il reste l'autre... » Malgré les sacrifices professionnels, le travail passe toujours en deuxième pour la directrice photo, qui regrette que l'art qu'elle a connu soit aujourd'hui une industrie où l'on peut être vite oublié.

En 2017, au moment de s'engager pour l'égalité en réalisation, l'ONF prévoyait ajouter de nouveaux objectifs de parité aux postes clés de création à compter de 2020, incluant la scénarisation, le montage, la composition musicale et la direction photo. *Ciné-Bulles* a pu avoir accès en exclusivité aux données de 2019-2020⁵, année pour laquelle 22 % des productions de l'ONF comptent une directrice photo, comparativement à un résultat de 13 % pour l'année 2017-2018⁶.

Encourager les femmes à pratiquer ces métiers: voilà le nerf de la guerre pour Marie Davignon. « Si le bassin de femmes est paritaire, ça s'équilibrera tout seul. C'est une culture au complet et la perception sociale de la femme qu'il faut changer, pas seulement le corps de métiers des directeurs photo. Pour ça, il faut que les femmes soient représentées différemment dans la culture populaire, notamment par la mise en images de personnages féminins complexes qui montrent une diversité de facettes et qui influenceront l'ensemble de la société. » Ainsi, il semblerait que l'enjeu se situe autant devant que derrière la caméra. 

5. Chiffres communiqués par l'ONF pour l'année 2019-2020.

6. Blogue de l'ONF (blogue.onf.ca), Parité: L'ONF annonce ses résultats pour 2017-2018.

Geneviève Perron sur le tournage du film *Guide de la famille parfaite* de Ricardo Trogi — Photo: Bertrand Calmeau





Entretien Denys Desjardins,
réalisateur du **Château**

« Je ne peux pas faire un film sur les papillons pendant que ma mère est en train d'agoniser! »

CHARLES-HENRI RAMOND

En 25 ans d'une carrière atypique, marquée par plusieurs prix et deux nominations aux Jutra, Denys Desjardins a construit une filmographie éclectique, mais très cohérente, dans laquelle la mémoire—intime ou collective—et la famille—stricte ou élargie—occupent une place prépondérante. On lui doit 61 courtes capsules sur des personnalités du cinéma québécois, des films sur le cinéma direct et sur l'industrialisation de notre septième art, ainsi que des essais d'auteur et des récits sur l'histoire de la province. Dans **Le Château**, cet infatigable auteur, qui a longtemps œuvré au sein de l'ONF avant de s'autoproduire, pose un regard sensible sur la fin de vie tout en livrant une subtile réflexion sur la difficulté de nos institutions à faire face au vieillissement grandissant de la population. Avec ce nouvel opus empreint de finesse et de drôlerie, Denys Desjardins retrouve certains éléments expérimentés dans **La Zone** (2018, inédit en salle) et démontre une fois de plus qu'il n'a rien perdu de cet « œil cinéma » si cher à ses débuts. *Ciné-Bulles* l'a rencontré quelques jours après que la première mondiale du **Château** ait eu lieu aux Rendez-vous Québec Cinéma.

*Ciné-Bulles: Avec **Le Château**, vous signez un film qui se démarque assez radicalement de ce que vous avez fait auparavant, si l'on exclut **Histoire d'être humain** qui traitait de l'éducation. Quelle est l'origine de ce nouveau film?*

Denys Desjardins: Lorsque ma mère a commencé à avoir des problèmes de mémoire, c'est-à-dire bien avant ce film, nous avons décidé en famille de la placer dans un centre pour aînés. Filmer ma mère, je l'avais déjà fait dans **Mon œil pour une caméra**. À mes yeux, la famille, c'est très important et elle est toujours plus ou moins présente dans mes films. Les liens intergénérationnels aussi. Ce sont mes moteurs de création. Il y a tout dans la famille: l'amour, l'éloignement, la séparation, bref, il y a des ressorts dramatiques très forts. **Histoire d'être humain** était porté par ma passion pour l'enseignement. À l'époque, j'étais enseignant et je tenais à documenter cet aspect essentiel de notre société... Nous nous sommes retrouvés à devoir déménager ma mère dans une maison pour aînés. Et en général, on n'aime pas aller là. D'ailleurs, le cinéma n'y va jamais. Ce n'est pas un endroit dans lequel on se voit spontanément ni pour y vivre encore moins pour filmer. Ce que j'ai découvert à travers le parcours de ma mère, ce sont tous ces personnages sympathiques qui la côtoient au quotidien. J'ai voulu documenter ce milieu-là parce que j'avais cette rare opportunité de le faire. Et comme j'étais connu dans la résidence, cela facilitait les choses.

Quand on parle de résidence pour aînés, on pense à quelque chose de triste. Or, votre galerie de personnages n'est pas du tout misérabiliste. Le sujet est grave, certes, mais vous le montrez sous un jour plutôt humoristique.

Oui, c'était important pour moi de garder ce ton. Dans **Au pays des colons**, je filmais une famille à travers plusieurs générations. On y voyait le grand-père, en sachant très bien qu'un jour il ne serait plus là. Dans **Le Château**, c'est pareil. Ma mère est là, mais... J'ai toujours aimé filmer des personnages âgés. Dès les tout débuts à l'Isle-aux-Coudres, je filmais des survivants. Ma mère est arrivée à cette étape de la vie que je considère primordiale de mettre en images afin de lui rendre hommage, mais d'en faire également un portrait plus large. Histoire de filmer la vieillesse... ou plutôt de documenter le vieillissement. C'était ça le but premier du film. Au départ, ma mère ne devait pas

être le personnage principal. J'étais conscient que si je suivais plusieurs personnes, il y en aurait une qui connaîtrait un événement important, comme un déménagement. Aussi, même si ce sont des lieux peu inspirants, leur conception est un moyen de définir les personnages. Le fait que ma mère puisse aller au bingo, à l'église ou à la pharmacie, par exemple, me permettait de suivre des allées et venues, des déplacements à l'intérieur d'un huis clos. À cet âge, le repli sur soi est une très mauvaise chose. D'ailleurs, dans ces résidences, il y a beaucoup de services qui favorisent les liens avec le monde alentour, tout en demeurant à l'intérieur. C'est un véritable village où les rues sont des corridors. C'est aussi l'une des raisons qui font que les gens vont là. C'est une sorte de tout inclus qui n'oblige pas de mettre ses bottes et son manteau pour se rendre au dépanneur... Tout y est normalisé, un peu comme une « macdonaldisation » des services. Il y a peu d'originalité dans ces résidences. Il faudra certainement que des choses changent dans les années à venir. Je commence à peine les projections publiques du film et je me rends déjà compte que cette réalité suscite de nombreuses questions.

Un aspect collectif ressort de votre film. Derrière les murs de brique, les petites fenêtres, on imagine un espace et, à l'intérieur, une personne qui doit rentrer dans cette petite case. Est-ce votre façon de porter un regard sur les limites du système?

Oui. Et cette notion m'a complètement terrorisé. Avec le recul, l'idée d'aller vivre là me fait paniquer. Dans le film, ma mère se fait avaler par le « château » pour ensuite se faire rejeter. C'est un parcours assez curieux, mais on s'aperçoit que même si l'institution est destinée au bien-être de ses « clients », elle a aussi ses propres limites. C'est très étrange comme endroit. Peu de gens rêvent d'aller là, d'autres y sont contraints, et je comprends pourquoi. Ce qui est étonnant comme cinéaste, c'est de réaliser qu'il y a beaucoup de gens en démente, que l'on ne peut pas filmer sans accord

Il y a peu d'originalité dans ces résidences. Il faudra certainement que des choses changent dans les années à venir. Je commence à peine les projections publiques du film et je me rends déjà compte que cette réalité suscite beaucoup de questions.

préalable. Ça m'a troublé que certains ne veuillent pas être identifiés dans ce lieu.

Pourtant, on ne ressent jamais de sarcasme ou de satire, plutôt l'ampleur de l'humanisme qui supporte le projet.

Très tôt dans ma vie, j'ai été confronté aux personnes âgées. Mon père m'amenait souvent dans des réunions où il y avait des personnes beaucoup plus âgées que moi. Je suis devenu sensible à cela, et particulièrement en ce qui concerne les plus démunis, pas forcément les plus pauvres, mais ceux qui sont en perte d'autonomie, entre autres. Sauf qu'avec l'espérance de vie qui augmente, ces gens sont de plus en plus nombreux...

Vous le montrez bien avec des séquences où l'on voit d'immenses bâtiments en cours de construction.

En faisant des recherches, je me suis rendu compte que la résidence pour aînés, c'est une mode québécoise. Ailleurs au Canada, les gens ne vont pas dans des maisons spécialement aménagées pour les retraités. Ils restent dans leur collectivité. Soit dans leur famille ou dans leur quartier. Seulement 2 % des Canadiens vont dans ce genre de résidences à leur retraite. Alors qu'au Québec, il existe un crédit d'impôt qui favorise le fait de quitter son domicile pour vivre en résidence. C'est un crédit comme celui pour les productions cinématographiques... Cette industrie est fascinante. J'ai essayé de la montrer un peu dans le film, mais je n'aspirais pas à faire un documentaire classique qui explique ce phénomène. Je préférerais valoriser un regard intérieur, centré sur les habitants, poser un regard humain sur la façon de vivre avec cette réalité. Au départ, je ne voulais même pas parler de résidence. Je souhaitais que le spectateur pense que l'on était dans un immeuble à appartements et que, graduellement, il en vienne à s'interroger sur le lieu dans lequel se déroule le film.

Une chose qui retient l'attention, c'est comment vous montrez les limites de l'aide que l'on peut apporter à quelqu'un. Après un certain stade, on ne peut plus rien faire.

En effet. Et c'est quelque chose que je n'imaginais pas du tout. Les problèmes de santé de ma mère ont forcé son déménagement sur un étage

«sécurisé». Il y a une limite qui est quantifiée en heure-soin et qui, même si vous en avez les moyens, ne peut pas être dépassée. C'est à partir de là que l'on rentre dans un monde complexe, qui est entièrement privé, le gouvernement ne s'étant jamais occupé de ce type d'hébergement. Il y a aussi une question de risques. Dans le cas de personnes en démence, il y a beaucoup de chutes. Et automatiquement, il y a un protocole qui impose le transfert à l'hôpital pour les personnes qui font des chutes. J'ai compris entre les lignes que les résidences aimeraient que les patients restent à l'urgence, pour se débarrasser du problème. Étant donné qu'il y a une forte demande, ils peuvent rapidement remplir les unités vacantes. Donc, on peut être mis dehors, et ce, même si l'on est capable de payer. Ce qui nous est arrivé! Nous avons reçu un avis d'éviction. Dix jours pour partir... Comment faire avec les personnes à charge pour quitter dans un délai aussi court? Soit on les garde chez nous, soit on les place dans le réseau public des CHSLD, mais il est complètement saturé. Le vieillissement de la population est tel que ce problème n'est pas près de s'arrêter de sitôt, hélas. Il est possible que je fasse un film pour approfondir cette réflexion.

Après la chute de votre mère, vous avez le courage de prendre votre caméra et de la filmer lorsqu'elle est aux urgences, dans une scène très sensible...

Cela faisait plusieurs fois que ma mère se retrouvait aux urgences. La troisième ou quatrième fois, je me suis dit que je ne pourrais pas le raconter autrement qu'en le filmant. Mais je n'ai jamais eu la permission de capter ce moment. Comme j'étais seul avec ma mère dans une unité de soin, j'ai fermé la porte et j'ai tourné. Là, on tombe dans un autre débat, qui est d'ordre éthique. Est-ce que ma mère m'autoriserait à la documenter dans cet état-là? Je porte ce malaise en moi...

Est-ce que vous en avez parlé en famille?

Oui, ma sœur est dans le film aussi et, *a posteriori*, on est content d'avoir pu filmer ça. C'est très particulier parce que c'est une période de la vie où l'on est en perte totale de tout et c'est très peu documenté. Pourquoi? Je crois que le vieillissement est un tabou. On ne veut pas en parler. Or, je reviens toujours au concept de «cinéma-vécu», ce que je vis, j'ai beaucoup de mal à ne pas le mettre en images. Ce n'est pas du voyeurisme, mais je ne



1



2



3

Ci-contre et au-dessus: la mère de Denys Desjardins (Madeleine) dans un corridor de la résidence, dans son appartement et à la salle à manger avec son fils. Ci-dessous: d'autres résidents et une équipe de cinéma sous surveillance dans un ascenseur. — Photos: Nicolas Canniccioni (1 et 3); Dominique Desmeules (2, 4 et 5)



4



5

m'imaginai pas faire un film autre que celui-là, tout en vivant quelque chose d'aussi fort dans ma vie. Je ne peux pas faire un film sur les papillons pendant que ma mère est en train d'agoniser!

Vous étiez avec une toute petite équipe pour être plus proche de votre sujet et vous avez tourné pendant de nombreuses semaines. Comment cela s'est-il passé?

En fait, je me suis retrouvé avec un réel qui, si l'on peut dire, est totalement aplati et assez dur, même si j'y mets un peu d'humour. Mais il manquait la dimension de la perte de la mémoire, ce que la caméra ne pouvait rendre. C'est donc par le son que l'on rentre dans cette dimension, on est dans la tête de ma mère, dans sa perte de mémoire, on imagine des sons qu'elle a entendus, mais dont elle ne se souvient plus bien.

Je ne souhaitais pas que nous filmions la vieillesse dans l'urgence, donc, je ne voulais pas de caméra nerveuse. L'idée était de se poser et d'avoir une image qui, oui, devait travailler dans l'observation, mais qui devait aussi utiliser le hors-champ. Cela m'a pris beaucoup de temps pour arriver au bout du premier bloc de tournage. J'ai essayé de faire de mes personnages les acteurs de leur propre vie. Je connaissais leur quotidien pour les avoir longtemps observés. Mais lorsque j'ai voulu les filmer recréant leur routine, cela n'a pas du tout fonctionné. Mais pas du tout! (Rires) Parce que dès que la caméra est là et que l'on veut donner des directives à nos «acteurs»... la vie disparaît complètement. Leur

mémoire est tellement mauvaise qu'ils ne peuvent pas se souvenir comment jouer leur scène, refaire leurs déplacements, etc. Cela ne marchait tout simplement pas. Ni avec ma mère. Incontrôlable! Pas moyen! Finalement, ce que l'on a gardé dans ce premier bloc, c'est lorsque les résidents sont les plus rebelles! C'est là que j'ai compris que ma capacité à diriger le réel était, dans ce cas, très limitée.

Trois directeurs photo sont crédités au générique, dont vous. D'abord pourquoi trois et, surtout, comment vous êtes-vous assuré de l'unité entre ces trois sources différentes?

C'est une très bonne question. En réalité, on a commencé avec ce que l'on appelle une sorte de

Steadycam de type Ronin, qui est une caméra attachée au corps. Et c'est cette technique qui a imposé le choix de notre premier caméraman, Hong An Nguyen, qui avait cet équipement. Je souhaitais respecter une notion de temporalité, le temps est long pour les personnes âgées, donc je voulais des images fixes, ce que cette caméra permet. Puis, alors que l'urgence se faisait de plus en plus sentir, j'ai pris Nicolas Canniccioni, avec qui j'ai déjà travaillé et qui était disponible. On a continué sur le même principe de lentille cinéma, mais cette fois avec un trépied, pour faire des plans — non pas des cartes postales —, mais des images pas trop bougées. Finalement, plus le film avançait, plus les conditions de tournage imposaient ma présence derrière la caméra. Sur le plan de l'unité, j'espère qu'on la retrouve dans le film... Je crois que l'on a réussi à donner une certaine homogénéité à l'ensemble.

Pour terminer, j'aimerais que vous me parliez du hors-champ, mentionné tout à l'heure. Et en l'occurrence de la trame sonore qui nous laisse entrevoir une autre réalité parallèle à ce monde figé... C'est Claude Beaugrand qui en est à l'origine?

Oh, oui! (Il s'exclame) À mon avis, elle va jusqu'à sauver le film! En fait, je me suis retrouvé avec un réel qui, si l'on peut dire, est totalement aplati et assez dur, même si j'y mets un peu d'humour. Mais il manquait la dimension de la perte de la mémoire, ce que la caméra ne pouvait rendre. C'est donc par le son que l'on rentre dans cette dimension, on est dans la tête de ma mère, dans sa perte de mémoire, on imagine des sons qu'elle a entendus, mais dont elle ne se souvient plus bien. Claude Beaugrand, c'était un rêve de jeunesse quasiment! C'est un créateur hors pair. Au fil des années, avec toutes les sonorités qu'il a accumulées, il a construit un univers qui n'appartient qu'à lui. Il ne joue pas dans les banques de sons des autres. Il a tellement travaillé qu'il possède tout ça chez lui. En documentaire, on a souvent tendance à négliger le son. À mon avis, c'est la dimension que l'on devrait prendre le plus au sérieux! Beaugrand a fait beaucoup de fictions ces dernières années. Il était content de revenir au documentaire avec **Le Château**. Cela lui a permis de laisser place à la création, un peu comme dans les années 1970 où il y avait une grande liberté en matière de trame sonore. Et c'est à mon sens ce qui donne toute son originalité au film. 

Le Château de Denys Desjardins

Souvenirs vivants

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Un panoramique sur Montréal. Lentement, la caméra glisse et fait découvrir la neige, l'hiver, le froid québécois. Au loin, quelques immeubles qui se dessinent. On entend des voix et des interférences. Des confidences, des souvenirs, une mémoire qui se raconte. Puis, entre en scène Madeleine Ducharme. Vivant dans son appartement du Château Beaurivage depuis 5 ans, la dame de 86 ans s'était promis de ne jamais quitter son logis. Jusqu'à ce que son état se détériore et qu'elle soit contrainte de déménager.

Dans son plus récent long métrage documentaire, Denys Desjardins laisse toute la place à sa mère, personnage qui prenait les traits d'une figure évocatrice s'aventurant à la recherche du cinéaste Chris Marker dans **La Zone** (2018). Ici, elle se manifeste en chair et en os, telle une femme enjouée, attendrissante et dotée d'un inlassable sens de la répartie. Le réalisateur lui fait parfois jouer quelques scènes, lui permettant tantôt de danser seule dans son appartement, tantôt l'interrogeant sur son bonheur. Et la principale intéressée de se prêter au jeu alors que la caméra attrape au passage quelques échanges avec les autres résidents qui vivent, eux aussi, un quotidien nostalgique à l'intérieur dudit château.

Mais progressivement, Madeleine se met à perdre ses repères et à oublier. C'est à ce moment qu'elle est forcée d'abandonner le lieu dans lequel elle se sent chez elle pour un plus petit logement lui permettant d'avoir accès à plus de soins. Et Desjardins de filmer cette dégénérescence avec une fine délicatesse. Sa caméra, posée et empathique, privilégie les plans fixes et les travellings où les gestes et les mouvements se révèlent dans une intimité qu'il préfère installer plutôt qu'imposer. Dans cette écriture cinématographique s'immiscent quelques enregistrements, des messages laissés par la mère du réalisateur sur un répondeur, indices d'une pensée qui s'effrite au fur et à mesure que le temps passe. Mais aussi, traces d'un parcours, celui d'une femme ayant marqué à sa façon le cheminement d'autres existences.

Car au-delà de la tension narrative qu'il parvient à créer avec le tragique et inévitable destin de Madeleine, le documentariste

poursuit en filigrane sa réflexion sur la mémoire. Pas d'univers conceptuels ni d'hommages à de grands maîtres du septième art, mais une proposition ancrée dans le réel, le sien, et celui d'une figure maternelle qui perd contact avec la réalité. L'autonomie déclinante de cette dernière devient le point de jonction de souvenirs que l'artiste tente de perpétuer à travers sa propre mémoire, qui prend ici la forme d'un film. Même s'il parsème son récit de moments, d'images et de témoignages réactualisant le passé, Denys Desjardins refuse le film biographique. **Le Château** opte plutôt pour le présent. En faisant de cet édifice un lieu où sont regroupées et racontées plusieurs histoires, le long métrage célèbre le pouvoir d'une telle faculté, mais en regrette aussi sa sénescence.

En ponctuant le parcours de sa mère de furtives présences derrière et devant la caméra, qui culminent alors qu'il passe définitivement de l'autre côté de l'objectif dans la dernière partie du film, le cinéaste assume la dimension personnelle de son projet. À des scènes parfois insoutenables où Madeleine, confuse, parvient difficilement à articuler ses idées et d'autres où sont captées des discussions ardues avec les intervenants se juxtaposent des instants d'une infinie tendresse où le réalisateur et sa sœur Maryse expriment leur affection et leur gratitude à une femme qui a été « la meilleure maman ». Au-delà de la réflexion sur l'âge et sur le vieillissement qu'il propose, **Le Château** évolue alors vers un émouvant, mais pudique témoignage de la mémoire. Celle d'une mère que Denys Desjardins tente de sauver par le biais du cinéma l'implorant une ultime fois, par l'image et le son, pour qu'ensemble ils « n'oublient jamais ». 



Québec / 2020 / 75 min

RÉAL., SCÉN. ET PROD. Denys Desjardins **IMAGE** Nicolas Cannicconi, Hong An Nguyen et Denys Desjardins **SON** Stéphane Barsalou et Julia Innes **MUS.** Simon Bellefleur **MONT.** Annie Jean et Denys Desjardins **DIST.** FunFilm Distribution



Portrait Le cinéma de Bertrand Tavernier

Il en reste toujours quelque chose

H-PAUL CHEVRIER

Bertrand Tavernier lors du tournage du film Dans la brume électrique

« Je suis né à Lyon, la ville où le cinéma est né. Les frères Lumière ont envoyé des opérateurs partout à travers la planète pour montrer le monde au monde. Je m'inscris dans cette tradition. »

Bertrand Tavernier se désespère : il n'a pas tourné depuis **Quai d'Orsay**, en 2012. Avec l'écrivain américain Russell Banks, il aurait élaboré un projet pour lequel il ne trouve pas de financement. À 79 ans, il menace de prendre sa retraite et de se consacrer à l'écriture. Pourtant, des octogénaires comme Clint Eastwood, Brian De Palma, Martin Scorsese, Claude Lelouch, Bertrand Blier et Constantin Costa-Gravas tournent encore des films. Après 40 ans de carrière et avec 25 films au compteur, Tavernier risque de vivre ses dernières années dans l'ombre, avec ses collègues Alain Tanner, Jirí Menzel et Peter Watkins. Reste à savoir s'il mérite un hommage.

Né à Lyon en 1941, Bertrand Tavernier se retrouve à Paris au début des années 1950. À 20 ans, il fonde un ciné-club, le Nickel Odéon, et collabore à diverses revues de cinéma avant de devenir attaché de presse. Il défend des cinéastes américains d'après-guerre comme Samuel Fuller, Raoul Walsh, Delmer Daves et Abraham Polonsky. Il rencontre aussi John Ford, Elia Kazan, John Huston et fait la promotion des films de Robert Altman et de Martin Scorsese. Et parvient à rédiger 1 000 pages d'entrevues, regroupées dans l'ouvrage *Amis américains* (Actes Sud, 2008).

Auparavant, Bertrand Tavernier avait coécrit avec Jean-Pierre Coursodon *Trente Ans de cinéma américain* (Éditions C.I.B., 1970), dictionnaire qui deviendra 25 ans plus tard *50 Ans de cinéma américain* (Omnibus, 1995). Ce mélange d'exhaustivité et de subjectivité a obligé les auteurs à revoir 1 250 films pour examiner l'œuvre complète de quelque 300 réalisateurs et 80 scénaristes. Dans cette encyclopédie de 1 200 pages, Tavernier et Coursodon ont fourni une chronologie des faits importants de 1940 à 1993, mais sont aussi parvenus à expliquer le système hollywoodien de production, remettre en question la notion d'auteur et même, accessoirement, retrouver le traîneau de Charles Foster Kane.

Dans les années 1970, Tavernier passe à la réalisation. Il se distingue de la Nouvelle Vague par

ses convictions politiques en s'inscrivant plutôt dans la tradition de la « qualité française » et des grands classiques du cinéma américain. Il a retenu de ses cinéastes de chevet l'art du récit, une conscience sociale forte et l'enracinement de ses histoires dans un milieu particulier. Tavernier a la volonté de tout savoir sur le sujet abordé, pour nourrir sa mise en scène, et a tendance à filmer les scènes dans leur durée réelle, sans plans de coupe. Sa caméra privilégie le travelling arrière pour situer les personnages dans un contexte élargi, ce qui lui a fait dire que : « Le cinéma me sert à découvrir le monde. »

Le film policier et le réalisme social

Le film policier s'avère le genre privilégié pour passer en contrebande des informations sur les problèmes de société. C'est un passeport pour explorer l'envers des institutions judiciaires, politiques ou économiques. L'enquête permet de témoigner des contradictions d'une société ou de dénoncer la corruption et le racisme (comme le font les Scandinaves). Quand vous dégagez l'intrigue policière d'un Simenon, il en reste toujours quelque chose.

Pour son premier film, Tavernier a recours à Jean Aurenche et Pierre Bost, deux scénaristes excommuniés par Truffaut. **L'Horloger de Saint-Paul** (1974) est l'adaptation d'un roman de Georges Simenon, *L'Horloger d'Everton*, transposé du Missouri à Lyon. Un homme modeste, Michel Descombes (Philippe Noiret), est informé que son fils est en cavale, après avoir tué un petit boss de l'usine qui harcelait son amie. Aux côtés du commissaire Guilboud (Jean Rochefort), l'horloger va essayer de comprendre ce qui s'est passé.

Dans ce film policier, on se préoccupe moins du crime et de l'arrestation de son auteur que de l'itinéraire moral d'un homme qui, indigné par l'injustice, apprend graduellement la désobéissance civile. La justice et la presse veulent dépolitiser le geste, transformer un acte de protestation en crime passionnel. Bernard l'accusé refuse de jouer le jeu et sera condamné à 20 ans de prison. Pour sa part, conscient de l'imposture, l'horloger se déclare, en plein tribunal, solidaire de son fils assassin. Les scénaristes de Tavernier n'ont pas manqué de lui dire qu'il avait fait un film de genre plus personnel que s'il avait écrit un scénario original.

Coup de torchon (1981) est l'adaptation d'un roman de Jim Thompson, *Pop. 1280*, que Tavernier transpose du Texas à une bourgade de l'Afrique occidentale française. Lucien Cordier (Philippe Noiret) est le shérif de Bourkassa, qui aurait 1 275 âmes si les Noirs en avaient une. Les notables le traitent de minable, sa femme s'amuse à l'humilier et lorsque son officier supérieur, Chavasson, lui fait prendre conscience de sa médiocrité, Cordier se transforme en ange exterminateur qui lave dans le sang les péchés de sa communauté.

Le shérif assassine le proxénète Le Péron et réussit à rejeter la responsabilité de son acte sur Chavasson. Avec la bénédiction du curé, il tue le mari de sa maîtresse, avant de faire occire sa femme et son amant... en faisant accuser d'autres que lui. Il trouve toujours des justifications à ses crimes *a posteriori* avant de se dénoncer à l'institutrice du village. Encadré par une éclipse de soleil, avec ce mélange d'absurde et d'étrangeté (les morts

reviennent), le film échappe à toute analyse psychologique. Cette fable sur la méchanceté relève de la métaphysique.

Dans la brume électrique (2009) est aussi adapté d'un roman policier (*In the Electric Mist with Confederate Dead* de James Lee Burke). L'action du film demeure en Louisiane, mais transposée après l'ouragan Katrina. Le shérif cajun Dave Robicheaux (Tommy Lee Jones) enquête sur le meurtre d'une jeune femme, violée et mutilée, de même que sur celui d'un Noir momifié dans les bayous. Et voilà qu'un général de la guerre de Sécession et son bataillon apparaissent à quelques reprises, dans la brume, de façon aussi naturelle que magique.

Tavernier a recours ici à l'irrationnel. Le général explique à Robicheaux l'héritage de la violence, exorcise sa culpabilité tout en contribuant à l'enquête. La résolution du crime raciste du passé permet en quelque sorte celle des meurtres sexuels d'aujourd'hui. Il y a deux versions de ce film : celle du producteur américain, dominée par l'intrigue, et celle du réalisateur français, plus centrée sur les relations entre les personnages et leur vie au quotidien. En se libérant de la dictature de l'intrigue, la mouture de Tavernier s'avère plus fidèle à l'esprit de James Lee Burke.

Des films historiques sur les mentalités

Les films historiques constituent la moitié de la filmographie de Tavernier. Le cinéaste se réclame de l'École des Annales de Lucien Fèvre et Marc Bloch, ouverte aux sciences sociales. Il consulte des historiens, comme Jacques Le Goff ou Pierre Nora, pour mieux explorer une histoire de la société et des mentalités. Il refuse de filmer une période du passé avec la conscience que nous en avons aujourd'hui (comme concevoir un Moyen Âge féministe), il cherche plutôt à se servir du passé pour expliquer le présent, à trouver dans le passé des résonances contemporaines.

Que la fête commence (1975) décrit les années qui ont immédiatement suivi le règne de Louis XIV, une régence qui frôle la démence avec des gens de la cour qui pissent dans des seaux portés par les domestiques et des enfants qui jouent aux fléchettes sur des tableaux de maîtres. Le Régent Philippe d'Orléans (Philippe Noiret) organise des orgies, le premier ministre Dubois (Jean Roche-



L'Horloger de Saint-Paul



Capitaine Conan

fort), maquereau en soutane, planifie des conspirations, et le marquis de Pontcallec (Jean-Pierre Marielle) foment une rébellion pour établir une République de Bretagne.

Tavernier fait plus que dépoussiérer le film en costumes. Il substitue à l'intrigue une forme plus complexe d'exploration, juxtaposant des éléments hétérogènes, mais dont le rapprochement donne lieu à une analyse sociale du passé. Les mariages collectifs arrangés pour le peuplement de la Louisiane et la spéculation sur les nouveaux billets de banque en papier, les exactions de l'Église et les turpitudes de la noblesse, toutes les situations s'expliquent les unes les autres et annoncent en quelque sorte la Révolution de 1789.

Le Juge et l'Assassin (1976) s'inspire d'un fait divers survenu dans les Ardennes à la fin du XIX^e siècle. Révoqué de l'armée et relâché de l'hôpital psychiatrique, Joseph Bouvier (Michel Galabru) viole et éventre une dizaine de jeunes bergères, en se déclarant fou de Dieu. Un juge de province, Émile Rousseau (Philippe Noiret), le fait arrêter et emprisonner. La maladie mentale de Bouvier devrait l'exonérer de toute responsabilité et le conduire en institution psychiatrique.

Voyant dans cette affaire l'occasion unique d'une promotion, le juge instaure une relation de confiance avec Bouvier afin d'obtenir de celui-ci des aveux complets et le condamner à l'échafaud. Tavernier a l'insolence de prendre parti pour l'assassin et de dénoncer les institutions qui ont forgé ce monstre. Avec le personnage arriviste et sans scrupules de Rousseau, il révèle que le monstre n'est pas celui que l'on pense... quitte à inverser les rôles du titre.

La Vie et rien d'autre (1989) se déroule deux ans après la fin de la Première Guerre mondiale. Le commandant Dellaplane (Philippe Noiret) recense les 350 000 disparus, tentant d'identifier les cadavres, les amnésiques, les déserteurs et les morts que l'on n'a pas encore trouvés, pendant qu'une bourgeoise et une institutrice cherchent l'une son mari, l'autre son fiancé. En contrepoint, on recherche le cadavre d'un soldat inconnu pour le vénérer sous l'Arc de triomphe... et faire oublier les 10 millions de morts. Quand on doit absolument dénoncer la glorification de la guerre et l'exploitation du malheur.

Dans ce film, les personnages sont presque toujours filmés en groupes ou au cœur de paysages



Bertrand Tavernier avec Thierry Lhermitte (*Quai d'Orsay*) et Mélanie Thierry (*La Princesse de Montpensier*)

dévastés, dans des cadres larges à la John Ford, question de les rattacher à une histoire collective qui les dépasse. Il fallait toute la dérision (et toute la générosité) d'un militaire anarchiste pour rendre compte d'une société partagée entre pleurer ses disparus et fêter la victoire. Dans un monde où les industriels ont collaboré avec l'ennemi, où les édiles municipaux réclament des morts pour toucher des subventions, où les usines deviennent des hôtels et les églises des cabarets... il faut quand même réapprendre à vivre. La lecture finale de la lettre de Dellaplane est l'une des plus belles déclarations d'amour que le cinéma français nous ait offertes.

Chroniques de la vie réelle

Dans les années 1990, il y a une rupture dans le cinéma de fiction de Tavernier. Le cinéaste élabore des films de plus en plus en prise avec la réalité, dans une mise en scène proche du reportage et une caméra qui s'entête à suivre des personnages toujours en mouvement. Ces indignés s'avèrent capables de lancer des vérités cinglantes destinées davantage aux spectateurs qu'aux protagonistes du film, des coups de gueule qui permettent au cinéaste d'exprimer les raisons profondes qui l'ont mené à traiter ces sujets.

Coscénarisé avec l'enquêteur Michel Alexandre, **L.627** (1992) brosse un constat effarant des

conditions de travail d'une brigade des stupéfiants de Paris. Empruntant presque exclusivement le point de vue des policiers, le film s'attarde surtout au manque de moyens dont disposent les forces de l'ordre pour faire leur *job*. Tavernier filme sèchement le labeur quotidien comme dans un reportage pris sur le vif, si ce n'est que jamais un reportage ne pourrait montrer certaines choses, et surtout pas si clairement.

Tavernier s'affranchit du film policier qui habituellement se focalise sur une enquête spécifique jusqu'à son dénouement. Quand le film débute, l'histoire est commencée depuis longtemps et à la fin de celui-ci, elle n'est pas terminée. Il n'y a pas d'intrigue, car dans la réalité, rien n'est jamais réglé. Même si les flics luttent autant contre la bureaucratie que contre le crime, **L.627** reste un film d'action. Cette réflexion sur les ravages de la drogue et, par la bande, sur la résignation de toute une société, forcera le ministre de l'Intérieur à modifier la loi 627.

Capitaine Conan (1996), scénarisé avec l'écrivain Jean Cosmos, raconte l'aventure de soldats français égarés dans les Balkans que l'on contraint à se battre une année de plus, après l'armistice de 1918, parce qu'on ne sait pas comment finir la guerre. Le spectateur entre dans le film en pleine action, par hasard. À coups de plans serrés, les combats sont vus et vécus à hauteur d'homme. La caméra a du

mal à suivre le capitaine Conan (Philippe Torreton). Comme les soldats, le spectateur est ballotté d'un champ de bataille à l'autre, sans trop savoir ce qu'il y fait.

Conan est un simple conscrit promu officier pour son talent de meneur d'hommes. C'est avec des repris de justice, proches de la folie criminelle, qu'il s'arrange pour la gagner, cette guerre, au corps à corps. Son compagnon d'armes, Norbert (Samuel Le Bihan) sera choisi par l'armée pour mater ces guerriers devenus simples criminels en temps de paix. Ça se transforme alors en épopée tragique d'un homme ordinaire, métamorphosé en bête de guerre, qui s'effondre une fois revenu à la vie civile.

Scénarisé avec l'instituteur Dominique Sampiero, **Ça commence aujourd'hui** (1999) se déroule dans une école d'une région appauvrie par la fermeture des mines de charbon. Dévoués et compétents, les enseignants stimulent la parole et la création chez les enfants, mais restent désespérés par la misère qu'ils voient au quotidien. Des familles hibernent sans éclairage ni chauffage, des gamins sont mal nourris et battus, une mère en arrive même à tuer ses deux enfants...

Le directeur de l'école maternelle, Daniel Lefebvre (Philippe Torreton), se bat contre l'inertie des institutions. Les hommes politiques se cachent derrière des statistiques et les fonctionnaires, le règlement. Le film prend pour cible l'Éducation nationale et fait de la pédagogie une épopée. Encore une fois, Tavernier propose le portrait d'un individu qui emmerde les autres en tentant simplement de faire son travail. Reste que dans la ville d'Anzin, l'école auparavant nommée Derrière les haies s'appelle désormais Bertrand Tavernier.

Le cinéma et rien d'autre

Tavernier a tourné en Écosse, en Roumanie, au Cambodge, au Sénégal, en Louisiane... des films qui se déroulaient au Moyen Âge, à la Belle Époque ou pendant l'Occupation. À l'instar des grands metteurs en scène américains qui passaient d'un genre à l'autre avec aisance, Tavernier se distingue par son éclectisme. Il a réalisé des films de science-fiction, de cape et d'épée, et même une comédie adaptée d'une bande dessinée de Blain et Lanzac : **Quai d'Orsay** (2012) qui s'attache au rédacteur des discours d'un ministre extravagant. Ici, il prépare celui que Dominique de Villepin pronon-



cera aux Nations Unies pour refuser l'intervention de la France en Irak.

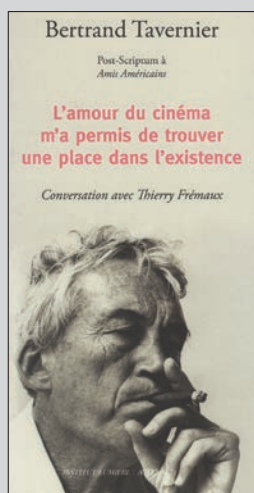
Bertrand Tavernier a toujours été une grande gueule, aussi généreux que maladroit, il s'est engagé sur tous les fronts, tant pour faire interdire les mines antipersonnel que pour la survie des cinématographies nationales. Il a répondu au ministre de l'Intérieur avec un documentaire sur l'intégration des immigrants, **De l'autre côté du périph'** (1997). Il a interpellé le premier ministre sur la procédure d'expulsion des sans-papiers avec **Histoires de vies brisées** (2001). Il s'est battu pour l'exception culturelle française dans les traités de libre-échange avec l'Amérique, pour le respect des droits d'auteur par les nouvelles plateformes comme Netflix. C'est un homme de convictions, un homme d'une autre époque.

Et voilà que Tavernier met son érudition au service de «la qualité française». Il se permet de rafraîchir l'histoire nationale dans un documentaire de trois heures, **Voyage à travers le cinéma français** (2016). Tavernier y raconte «son» histoire du cinéma français, des années 1930 aux années 1970. Selon ses passions, le cinéophile commente ce que des auteurs comme Becker, Renoir, Autant-Lara et Sautet lui ont appris sur la mise en scène. Il s'intéresse aussi au cinéma du samedi soir, à des acteurs comme Jean Gabin ou Simone Signoret, également à des scénaristes, à des décorateurs et à des compositeurs. En 2018, il a augmenté **Voyage à travers le cinéma français** pour en faire une série télévisée se déclinant en 9 épisodes de 60 minutes chacun.

De plus, Tavernier préside l'Institut Lumière depuis sa fondation à Lyon en 1982, un organisme voué à la diffusion et à la conservation du patrimoine cinématographique. Il est aussi à la tête du Festival Lumière qui, depuis 2009, décerne chaque année un prix à une personnalité pour l'ensemble de sa carrière. L'an dernier, l'Institut Lumière et les éditions Actes Sud ont réédité son ouvrage *Amis américains*. En guise de postface s'y retrouve un entretien entre le réalisateur et Thierry Frémaux, directeur de l'Institut, d'abord publié sous le titre *L'Amour du cinéma m'a permis de trouver une place dans l'existence*. En attendant, Tavernier a promis la publication de *100 Ans de cinéma américain* pour 2020. Comme si le cinéma en valait encore la peine. 

Travelling avant

H-PAUL CHEVRIER



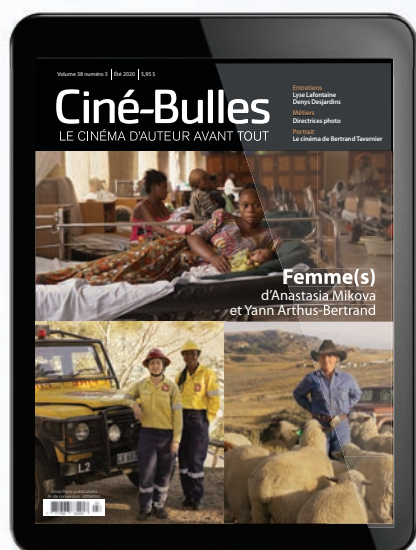
TAVERNIER, Bertrand.
L'Amour du cinéma m'a permis de trouver une place dans l'existence—Conversation avec Thierry Frémaux, Paris, Institut Lumière / Actes Sud, 2019, 96 p.

Ce *Post-Scriptum* destiné à la réédition du livre *Amis américains* (octobre 2019), qui fait l'objet de cette plaquette parce que plus long que prévu, aurait pu s'intituler: «D'avoir travaillé sur le cinéma américain et récemment sur le cinéma français me met dans un état de grande admiration vis-à-vis de ceux qui font des films.» Bertrand Tavernier raconte sa jeunesse d'attaché de presse, de journaliste et de critique dans les années 1960. Il évoque ses rencontres avec des cinéastes américains, surpris que l'on s'intéresse à eux et d'apprendre qu'ils sont des auteurs. Sa passion du cinéma a forgé une façon d'appréhender le monde, de se renseigner sur l'histoire de l'Ouest américain, de la guerre de Sécession, du mouvement des droits civiques, du maccarthysme, etc. Toujours à travers des films de poursuite et d'aventures.

En contact avec des historiens du cinéma comme Patrick McGilligan ou Kevin Brownlow (et, bien sûr, Martin Scorsese), Tavernier considère que l'Histoire consiste à fournir un point de vue à partir de la vision des films et non des commentaires des autres. Il

s'intéresse à des cinéastes qu'il est le seul à connaître, il a vu et revu près de 80 films de George Sherman et prépare une rétrospective Clarence Brown pour l'Institut Lumière. Tavernier a eu l'intelligence de reconnaître l'importance des scénaristes et de les interviewer, ce qui a permis, entre autres choses, de comprendre qu'un réalisateur est un auteur quand il participe au scénario, c'est la façon qu'il a de contrôler ce qu'il tourne.

Tavernier n'a pas de temps à perdre avec les *blockbusters* (ce n'est pas du cinéma d'auteur), mais il prend la peine de démontrer l'absurdité de la rectitude politique au cinéma. Il défend toujours le cinéma en salle et ajoute: «J'ai trop de films à voir, il est trop tard pour devenir un spécialiste des séries—et je ne comprends pas pourquoi on me raconte en 25 épisodes une histoire qui pourrait tenir en 2 heures.» Pour ce qui est du cinéma actuel, il admire particulièrement Clint Eastwood, Oliver Stone et Steven Soderbergh. Et fait sur plusieurs pages l'éloge du film **Once Upon a Time... in Hollywood** de Quentin Tarantino. Faut croire que la cinéphilie n'a pas de morale! 



Disponible également en version numérique!



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

En vente sur sodep.qc.ca



Pour vous abonner à l'édition papier : cinemasparalleles.qc.ca



Grand entretien Lyse Lafontaine, productrice

Femme de tête, alliée des cinéastes

MICHEL COULOMBE

Photo: Éric Perron

En 2017, au Gala Québec Cinéma, Lyse Lafontaine recevait un Iris Hommage pleinement mérité. Son parcours cinématographique parle de lui-même. Que ce soit à la recherche de lieux de tournage ou comme directrice de production, elle a collaboré à de nombreux films parmi lesquels **Bulldozer**, **Your Ticket Is No Longer Valid**, **The Apprenticeship of Duddy Kravitz**, **Panique**, **City on Fire**, **The Little Girl Who Lives Down the Lane** et **Le Déclin de l'empire américain**. Par la suite, elle en a produit ou coproduit plusieurs, notamment **Léolo**, **Les Muses orphelines**, **Barney's Version**, **Camping sauvage**, **La Capture**, **Un dimanche à Kigali**, **Laurence Anyways**, **La Passion d'Augustine**, **Jappeloup**, **The Song of Names** et **The Death and Life of John F. Donovan**, d'abord aux Productions du Verseau, puis chez Lyla Films, compagnie qu'elle a fondée en 1999. La filmographie de Lyse Lafontaine impressionne et pourtant, pour chaque projet qui a vu le jour, il lui a fallu en abandonner deux qui n'ont pu être financés. Ainsi va le cinéma. À l'heure des bilans, conversation animée avec une femme de cinéma passionnée.

Ciné-Bulles: Vous avez fait vos débuts à la post-synchronisation.

Lyse Lafontaine: Chez Synchro-Québec. J'avais une formation en littérature et en traduction.

Êtes-vous arrivé au cinéma par hasard?

J'aimais le cinéma, j'y allais. D'ailleurs, le soir de mon mariage avec Stéphane Venne, on est allé aux vues! En fait, je suis arrivée au cinéma par la politique, lorsque j'ai fait du bénévolat au Parti québécois. J'ai fait la toute première campagne de ce parti, celle de 1970. On tournait les publicités en 16 mm et je quêtai les réalisateurs, Michel Brault, Nardo Castillo, Claude Fournier, tout le monde. Les responsables de la campagne du Parti libéral nous donnaient leurs chutes! Les maisons de production qui m'avaient remarquée m'ont ensuite fait des offres.

À partir de là, vous avez gravi un à un tous les échelons.

J'ai commencé en faisant de la recherche de lieux de tournage. Aujourd'hui, les gens deviennent tout de suite producteurs. Un des premiers films auxquels j'ai travaillé est **The Apprenticeship of Duddy Kravitz** de Ted Kotcheff. On faisait tout! La recherche de *locations*, la régie sur le plateau, les négociations de contrats.

Quel était votre titre?

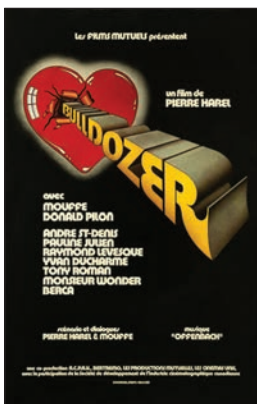
Régisseur. Après un tournage, je tombais malade pendant trois semaines. Claquée. J'aimais lire un scénario et imaginer où ça pouvait se passer. Les équipes étaient alors plus petites. Aujourd'hui, tout le monde a un assistant! On a calqué le modèle américain sans le vedettariat qui l'accompagne. Quand Natalie Portman est venue sur le tournage de **The Death and Life of John F. Donovan**, ils étaient huit! La famille, la nounou, l'assistante personnelle. Cela dit, Natalie n'a pas été difficile. D'autres arrivent avec maquilleur et coiffeur.

Est-ce vous qui avez voulu passer d'un poste à l'autre ou vous a-t-on tiré vers le haut?

On m'a tirée vers le haut. J'aimais toujours ce que je faisais, même si un jour que je me promenais dans Montréal, j'ai constaté que je savais où étaient les toilettes de tous les édifices de la ville! Partout. Il était temps que je fasse autre chose. J'ai fait de la direction de production et j'ai adoré ça, même si c'était plus difficile psychologiquement. Jusque-là, je faisais partie de la *gang*, là je représentais le producteur. L'autre *gang*.

*À vos débuts, vous avez travaillé avec le groupe Offenbach, puis sur le film **Bulldozer** de Pierre Harel.*

Offenbach, c'est en 1970. Je gérais la tournée. J'avais loué une grande maison pour le groupe, une commune urbaine où ils vivaient tous à l'exception de Gerry Boulet qui habitait encore Saint-Jean-



sur-Richelieu. Je payais tout. L'héritage de ma mère y est passé! C'était l'année de la Loi des mesures de guerre. On a été visités par la police municipale, la police provinciale et la Gendarmerie royale du Canada!

René Malo vous a succédé auprès du groupe.

Il a repris le travail pour la « messe des morts » à l'Oratoire Saint-Joseph. Le groupe flambait l'argent aussi vite que ça rentrait. On faisait la tournée des bars et quand on repartait, je devais plus d'argent que le cachet du groupe. Pierre Harel, membre d'Offenbach, m'a amené sur **Bulldozer**. Quel cauchemar! J'ai toujours admiré Pierre. Au Moyen Âge, il aurait été troubadour. C'était les débuts du cinéma et l'on pouvait faire vraiment ce que l'on voulait. C'est pourquoi Jean Lebel, qui travaillait avec un mobile vidéo, avait promis aux institutions de financement un tournage en format un pouce *broadcast*. Au bout de deux jours, Pierre s'arrachait les cheveux tellement c'était laid, alors on est revenu au 16 mm et l'on ne l'a pas dit, ce qui était bien naïf de notre part. Un jour, le représentant de la SDICC est venu visiter le plateau et l'on a fait semblant de tourner avec le mobile en cachant le 16 mm. Très gentleman, il n'en a pas fait de cas.

Vous étiez alors directrice de production.

Je ramassais la bande au bar le soir et je les envoyais se coucher. Je devais m'entendre avec le barman : « Tu ne les sers plus ! » Hallucinant.

Vous avez toujours eu une attirance pour les bums!

Ils osent faire ce que je n'ose pas. Être fous et aller au bout de leur folie.

Vous êtes très tolérante à leur endroit.

Moins qu'avant, je suis plus vieille. (Rires) Je finissais toujours par arriver à les encadrer. Je me souviens avoir dit à Jean-Claude Lauzon qui ne m'avait pas parlé pendant une semaine: «Quoi que tu fasses, je vais toujours t'aimer! Alors, si tu ne veux pas me parler, ça va!» Il avait du génie, qui vient souvent avec la folie. Des obsessions. Xavier Dolan est un obsessionnel total et global. Des comme lui, on n'en rencontre pas tant dans une vie. La jeune génération a autant de génie et moins d'attitudes, mais peut-être que je ne les connais pas

suffisamment... N'empêche, j'ai beaucoup aimé **Chien de garde** de Sophie Dupuis et **Antigone** de Sophie Deraspe. Je suis contente de ne pas aimer ces films parce qu'ils sont réalisés par des femmes. Je les aime, c'est tout.

Le Déclin de l'empire américain a marqué pour vous un moment décisif.

Au début des années 1970, j'ai eu mon lot de culture québécoise. Je suis ensuite tombée dans la filière américaine. Il se tournait beaucoup de films américains ici et c'était payant. Sur **City on Fire**, on mettait le feu à une rue tous les soirs et c'est moi qui devais commander le gaz! Travailler avec des gros bras et gérer le gaz. Ce n'étaient pas des films que j'allais voir. Alors quand j'ai fait **Le Déclin de l'empire américain**, mon salaire a diminué de moitié, mais ça m'a ramenée à la culture d'ici. Plus jeune, quand je fréquentais le Collège international Marie de France, jusqu'à ce que j'entre à l'université, j'étais coupée de la culture québécoise. Il fallait apprendre par cœur les noms de tous les départements français et nos examens étaient envoyés en France où ils étaient corrigés! Le film de Denys Arcand a été pour moi un déclic. Denys a du génie et une personnalité équilibrée. Il y en a peu comme lui. Il est d'une telle logique sur un plateau! Respecté et supérieurement intelligent. À une autre époque, il aurait été La Bruyère ou Montesquieu. Avec lui, tout le monde se surpasse. L'harmonie totale! Denys tire l'équipe vers le haut sans fouetter, comme le fait Léa Pool. Les gens feraient tout pour être à la hauteur. Comme ils ont fait tellement de films, on peut les surprendre, mais pas les bluffer. En préparation du **Déclin de l'empire américain**, on a visité l'Université McGill et l'Université de Montréal, mais il me semblait que l'on avait vu ça 100 fois au cinéma.

Pour la scène entre Dominique Michel et Louise Portal?

Oui. J'ai suggéré à Denys Arcand d'aller vers quelque chose de moderne, ce que j'ai trouvé dans une usine de filtration. En cours de négociation, ils ont reculé, ce qui a fait dire à Denys, qui avait aimé l'endroit : « Chère, c'est toi qui me l'as vendu, c'est ton problème! » J'y suis retourné jusqu'à ce que l'on me dise oui! C'est avec des gens comme Denys que l'on apprend à se dépasser. On ne peut pas toujours être contre, comme l'a été ma génération, contre les Anglais. Il faut aussi construire.

Ce que vous avez fait. Êtes-vous fière du travail accompli?

De ça et de ma famille. La culture, l'art, c'est la nourriture de l'âme.

*Après **Le Déclin de l'empire américain**, devenue productrice déléguée, vous avez poursuivi votre collaboration avec René Malo sur **Les Portes tournantes** de Francis Mankiewicz. Le tournage du film s'est déroulé à la frontière américaine.*

Nous tournions à Stanstead. On devait rentrer l'équipement par la porte de côté plutôt que par l'adresse canadienne, trop étroite, ce qui nous a coûté 5 000 \$ en courtier. **Les Portes tournantes** est le dernier film de Francis Mankiewicz au Québec. Ensuite, on l'a oublié. C'est cruel.

Par la suite, vous avez travaillé aux Productions du Verseau avec Aimée Danis.

J'y ai fait de la télé, *D'amour et d'amitié*, *Zap*, et des téléfilms. J'avais une famille à faire vivre et je voulais avoir congé la fin de semaine. C'était plus important que le travail.

*Vous êtes revenue au cinéma avec Jean-Claude Lauzon et **Léolo**.*

Je ne faisais pas de publicité, je haïssais ça, mais j'avais fait les campagnes de Jean-Claude. De grosses campagnes. Des tournages de trois semaines.

Était-il aussi spectaculaire, exigeant et difficile en publicité?

Autant qu'au cinéma. Mais il était charmant, séducteur avec les représentants des agences de publicité. Il faisait des choses que les plus jeunes font aujourd'hui, comme mettre la musique à fond sur le plateau pour donner le rythme de la scène. J'avais dû lire le scénario de **Léolo** devant lui. Il regardait par-dessus mon épaule de façon à lancer la musique qu'il avait choisie au moment où il le fallait! Dans une entrevue à Radio-Canada, il avait rappelé que ce n'était pas le cinéma qui le faisait vivre, mais la publicité et il s'était moqué des « mangeurs de crevettes » qui gravitent autour de ceux qui font des films. Tout le monde était insulté, moi je trouvais cela très drôle. J'aime les gens qui ont l'audace de dire ce que tout le monde pense. Jean-Claude pouvait se le permettre. Il ne déposait pas un projet tous les ans.

*Vous lui avez obtenu tout ce qu'il demandait sur **Léolo**, à l'exception des droits d'une chanson italienne...*



L'usine de filtration Charles-J.-Des Baillets à Montréal où a été filmée la scène d'ouverture du **Déclin de l'empire américain** avec Dominique Michel et Louise Portal.

J'ai négocié avec une avocate durant des mois. Elle me disait toujours que c'était une question de prix, alors j'offrais davantage, mais on n'avancait pas. Quand nous étions à Taormina, j'ai proposé à Jean-Claude de tourner une version avec cette chanson et une autre sans. Il n'en était pas question! Quand

Il avait le don de me faire rire. À Rome, il avait laissé une lettre à mon hôtel où il me remerciait d'être une si mauvaise femme d'affaires. (Rires) J'avais eu le malheur de lui faire visiter Cinecittà même si l'on ne devait pas tourner en studio. Il a aussitôt voulu tourner dans le vaste entrepôt de statues. Des milliers de pieds carrés remplis de toutes sortes de statues! Le propriétaire n'était pas d'accord, mais quand il a vu travailler Jean-Claude, il lui a demandé de signer son livre d'or.

le « non » de l'avocate a été définitif, elle m'a dit que l'auteur ne voulait jamais, mais que c'était son rôle d'essayer! François Dompierre a donc composé un pastiche en respectant les labiales de la comédienne. Comme nous n'avions plus d'argent pour l'enregistrer, j'ai demandé l'aide de Téléfilm Canada. Pierre DesRoches, le patron, m'a d'abord dit non. Tant pis, lui ai-je répondu, nous n'irons pas à Cannes. Le jour même, il me rappelait pour m'annoncer qu'il avait trouvé 25 000 \$!

À Cannes, cela ne s'est pas passé comme prévu.

À la cérémonie de clôture, on n'a rien eu. Jean-Claude était au désespoir. Il est allé se faire consoler par Pierre-Henri Deleau à la Quinzaine des réalisateurs. Il était très fragile et baveux. Un jour que je sortais d'un studio très fatiguée, l'air d'avoir 105 ans, il se stationne à

côté de ma voiture et me crie: « T'as voulu être productrice! » Je suis partie à rire. Jean-Claude savait cadrer comme d'ailleurs Xavier.

Tous deux sont en plein contrôle de leur film.

Rien n'appartient aux autres. Le monteur Michel Arcand l'avait quand même convaincu de couper une chanson de Jacques Brel. Même si tout le monde pleurait sur le plateau, ce n'était pas émouvant dans le film. Ça n'apportait rien. Jean-Claude l'avait accepté sans problème. D'autres à sa place auraient poussé les hauts cris. Le processus de création se poursuit jusqu'à la fin.

Lui arrivait-il d'être gentil?

Il avait le don de me faire rire. À Rome, il avait laissé une lettre à mon hôtel où il me remerciait d'être une si mauvaise femme d'affaires. (Rires) J'avais eu le malheur de lui faire visiter Cinecittà même si l'on ne devait pas tourner en studio. Il a aussitôt voulu tourner dans le vaste entrepôt de statues. Des milliers de pieds carrés remplis de toutes sortes de statues! Le propriétaire n'était pas d'accord, mais quand il a vu travailler Jean-Claude, il lui a demandé de signer son livre d'or. Jean-Claude savait toujours quand il était allé trop loin. Dès qu'il s'en apercevait, il te séduisait à nouveau par le rire. Deux semaines avant sa mort, il m'avait invité dans un restaurant de Sutton. Je lui avais fait remarquer que c'était la première fois qu'il m'invitait! Il avait éclaté de rire. J'ai appris sa mort sur le tournage de la série *L'Ombre de l'épervier*. J'ai laissé la parole à d'autres, j'étais incapable de dire quoi que ce soit.

*Vous avez plus d'une fois travaillé avec Robert Favreau, à la télé comme au cinéma, pour **Les Muses orphelines** et **Un dimanche à Kigali**.*

Nous avions une relation intellectuelle forte. Ça ne se passait pas sur le plan de l'émotion, Robert est très cartésien. Il avait des réponses à toutes les questions. Je suis très fière d'**Un dimanche à Kigali**. Sa direction de comédiens était très rigoureuse. Nous avions des Haïtiens et des Africains de diverses origines et il fallait leur donner le même accent! Tourner au Rwanda, c'est le genre de défi que j'aime. Mon côté cowboy!

Est-il difficile de lâcher prise, d'accepter, par exemple, qu'un film ne connaisse pas le succès anticipé?

On se demande toujours pourquoi, mais parfois, c'est une simple question de *timing*. **La Dernière Fugue** de Léa Pool est sorti deux ans avant **Amour** de Michael Haneke. Même sujet, mais la famille était très présente et c'est peut-être aussi pour cette raison que le film a moins marché. Peut-être a-t-on suivi le roman de trop près. Je préférerais le titre du roman de Gil Courtemanche, *Une belle mort*. Le distributeur n'en a jamais voulu. C'était avant que l'on parle de l'aide médicale à mourir...

*Que dire du film **The Death and Life of John F. Donovan**?*

Il a fallu deux ans pour monter le financement. Les critiques négatives de *Variety* et *The Guardian* ont lancé le bal, si bien que le film est sorti un an après sa présentation au TIFF, juste avant **Matthias et Maxime**. Erreur monumentale. C'était déjà un vieux film. Mais il ne sert à rien de rester choqué toute la vie. C'est mauvais pour le système immunitaire et la pression. Reviens-en! Comme disent les Américains: «Get over it.» J'en reviens de plus en plus vite, car j'ai de moins en moins de temps devant moi. Pourtant, une fois passées les 20 premières minutes, **Donovan** n'est pas un mauvais film. On y retrouve tous les films de Xavier! Une grosse machine comme ça, c'est un corset pour un réalisateur. Denis Villeneuve est capable de le porter. Xavier a besoin de plus de liberté. Le corset, c'est le vedettariat qui soumet le tournage aux horaires des stars. Leurs besoins, leurs envies. On n'avait pas de vedettes capricieuses, mais les négociations avant le tournage ont été très difficiles. Agents, avocats, *managers*, tout est négocié. Le nombre d'heures de tournage comme le *turnaround*. Douze heures de repos. Si on laisse un acteur à sa chambre à 20h, on ne peut le reprendre avant 8h le lendemain. Même l'endroit où l'on stationne le *Winnebago* de Dustin Hoffman est négocié! Les vedettes mènent. On peut comprendre leurs besoins...

*De surcroît, vous avez tourné **The Death and Life of John F. Donovan** dans plus d'un pays.*

En Angleterre, on tournait avec des enfants. Les règles de tournage sont alors infernales. Je ne pouvais pas entrer sur le plateau tellement c'était exigü, il y avait déjà un tuteur pour deux ou trois enfants et des chaperons. Au total, ils étaient 10! La loi prévoit qu'en tout temps, ils puissent voir les enfants et être vus par eux. La liste des chaperons est approuvée par le gouvernement et les tuteurs viennent des écoles. Pour chaque enfant, il faut non seulement l'autorisation des parents, mais aussi celle de l'école et du *borough*. De plus, un chaperon peut dire non à une demande d'heures supplémentaires et le producteur doit s'y soumettre sous peine de sanctions.

Ce sont les réalisateurs qui vous choisissent ou vous qui les choisissez?

Comme je fais des films d'auteur, ce sont eux qui viennent vers moi. Néanmoins, c'est moi qui ai appelé Léa Pool après avoir lu *Une belle mort*.



Lyse Lafontaine en compagnie de Robert Favreau et de sa conjointe Rachel Verdon à Kigali pour le tournage d'*Un dimanche à Kigali*, et avec Léa Pool, réalisatrice de *La Dernière Fugue*, et Gil Courtemanche, coscénariste du film — Photos: Véro Boncompagni

Avez-vous déjà regretté d'avoir refusé un projet?

J'ai parfois regretté d'avoir lu des livres et de m'être dit que ce serait trop compliqué ou que ça ne marcherait pas, comme dans le cas d'*Il pleuvait des oiseaux*. Après **La Dernière Fugue**, j'avais des doutes à cause du sujet. L'œuvre me paraissait difficilement adaptable. Et pourtant...

Et la coproduction? Vous avez coproduit plusieurs films avec la France, le Mexique, l'Irlande, l'Italie ou le Luxembourg.

Souvent avec le Luxembourg. On y a tourné tout ce qui se passe dans l'appartement de Rosemont dans **La Dernière Fugue**. Léa, très européenne, s'adapte à ce modèle avec facilité. La coproduction donne accès à de meilleurs budgets et offre à ceux qui y travaillent une ouverture sur le monde. Si j'avais fait toute ma carrière ici, j'aurais



Lyse Lafontaine et Xavier Dolan lors du tournage de **Laurence Anyways** — Photo: Clara Palardy

probablement étouffé. Récemment, **The Song of Names** réunissait des Anglais, des Québécois, des Ontariens et des Hongrois. François Girard a un immense talent, c'est un cinéaste supérieurement intelligent. Il projette une image de romantique, mais il est drôle, très drôle.

Le financement est-il plus facile qu'à vos débuts?

Plus difficile. Il n'y a pas plus d'argent à Téléfilm, mais plus de joueurs. Les boîtes se sont multipliées.

Qu'est-ce qui détermine votre envie de produire un film?

La personne et le scénario. Mais parfois ça ne suffit pas. À la suggestion d'Yves Jacques, j'avais lu celui de **J'ai tué ma mère** et rencontré Xavier Dolan. Il devait tourner trois semaines plus tard. J'étais intéressée, mais je partais la semaine suivante pour le Luxembourg... Partie remise. À la sortie de **J'ai tué ma mère**, il a annoncé à tout le monde qu'il travaillerait avec moi. On ne s'en était pas reparlé. Xavier est très fidèle.

*Il vous est revenu avec **Laurence Anyways**, un scénario inspiré de l'histoire de votre ex-mari, Luc Baillargé!*

La costumière de **J'ai tué ma mère** lui avait raconté l'histoire de Luc. Quand il est venu me présenter le projet, il ignorait mon lien avec lui. J'aimais le scénario, même s'il était trop touffu. Ce qui me plaît tout particulièrement dans ce film, c'est que le seul personnage qui ne soit pas hystérique, c'est Laurence!

Votre acteur principal, Louis Garrel, a quitté l'aventure à peine quelques jours avant le tournage.

C'est dans ces moments-là que je suis à mon meilleur! Il y a assez de personnes énervées sans que j'en remette. Je cherche une solution. J'ai parlé à Louis, à Xavier et j'ai dû accepter que ce n'était pas «recollable» entre eux, même si le problème ne tenait peut-être pas qu'à leur relation. Dans les circonstances, mon rôle était de rassurer Xavier et de lui dire que personne n'est irremplaçable, même s'il avait écrit le scénario en pensant à Louis Garrel. Il avait songé à Melvil Poupaud pour un autre rôle et, *a posteriori*, je trouve que c'est un meilleur choix. Il est arrivé deux jours avant le tournage.

Allez-vous souvent sur le plateau?

Tous les jours à divers moments de la journée. Mais quand les montages financiers sont aussi

compliqués que ceux de **The Death and Life of John F. Donovan** et **The Song of Names**, le respect des proportions de dépenses par pays est un travail de tous les jours. Je suis présente à toutes les étapes qui précèdent le tournage, mais sur un gros plateau, la présence continuelle du producteur ne change pas grand-chose.

La principale raison d'y aller?

S'assurer que tous les rouages fonctionnent. Identifier les maillons faibles. Mais jamais je n'irai parler au réalisateur sur le plateau pour lui dire quoi faire. Ça ne se fait pas!

Y a-t-il des choses que vous ne toléreriez pas d'un réalisateur?

Le manque de respect. Je n'accepterais pas que l'on me voie comme quelqu'un qui n'est là que pour financer. D'ailleurs, souvent les gens ne savent pas ce que fait le producteur. Comme le cinéma est subventionné à hauteur d'environ 80 %, certains ont l'impression que tout ce que fait le producteur, c'est remplir des formulaires et demander des subventions. Je suis une généraliste et, pour produire, il faut être généraliste. À l'exception du réalisateur, la seule personne à qui je parle directement, c'est le premier assistant pour trouver avec lui des solutions que l'on présentera au réalisateur. Quand on cherche une solution, je plonge toujours en premier pour faire avancer la discussion. Tant pis si je me fais ramasser. J'ai travaillé avec Guy A. Lepage et sa *gang* sur **Camping sauvage** et lors de la scénarisation, tout le monde lançait des idées et ce qui ne faisait pas consensus était aussitôt écarté sans état d'âme. J'étais fascinée.

Réalisateur, réalisatrice, c'est pareil?

Pour réaliser, homme ou femme, il faut une personnalité alpha. Si l'on n'est pas chef de meute, on n'est pas à sa place. Ils sont 80 à regarder le réalisateur!

Vous n'avez jamais rêvé d'être réalisatrice?

Jamais. Je n'aurais pas la patience de répondre à 250 questions par jour. Un ourlet ou pas? Les yeux, avec du khôl ou sans? (Rires) C'est bien d'être à sa place. Je suis plutôt une éminence grise. Et j'aime les autres.

Qu'est-ce qui distingue Denys Arcand?

Son immense intelligence et son regard percutant sur la société.

Jean-Claude Lauzon?

Sa capacité à nous amener vers le côté brut de l'humanité, avec un visuel sophistiqué.

Robert Favreau?

Sa grande compréhension des personnages et sa direction d'acteurs.

Léa Pool?

Son intelligence émotive et sa maîtrise de tous les éléments filmiques.

Carole Laure?

Son exubérance, son talent visuel. L'hommage qu'elle rend à l'humain et à l'art.

Xavier Dolan?

C'est un véritable artiste. S'il ne crée pas, il n'existe pas. Il dirige les acteurs de main de maître et a un sens visuel inné. C'est celui qui arrive à nous parler sur le plan émotif.

Guy A. Lepage?

Sa connaissance de la société dans laquelle il vit, son intelligence et sa capacité à bien s'entourer.

François Girard?

C'est un être essentiellement musical. Il dirige comme un chef d'orchestre.

Où en êtes-vous? À la retraite?

J'en fais pas mal moins qu'avant. On prépare un film de Léa Pool. S'il se fait, je vais le suivre. Mais je veux aussi faire du bénévolat. L'environnement, c'est ce qu'il y a de plus important. Alors, je cherche... Si l'on ne fait rien, on fonce dans le mur. ☒



Histoires de cinéma **Elephant Man** de David Lynch

Journal d'un monstre

ORIAN DORAIS

Si David Lynch est surtout connu comme un des cinéastes les plus singuliers de sa génération, sa pratique artistique ne se résume pas au septième art. Il exerce moult disciplines, de la littérature à la scénarisation de séries télévisées en passant par la musique expérimentale. En fait, c'est par les arts visuels que Lynch est venu à la réalisation cinématographique, sa première passion n'étant pas le cinéma. Formé à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Philadelphie¹, il mène une carrière de peintre et de photographe entre 1967 et 1980. C'est dans cette même ville que se tient sa première exposition individuelle, à la Galerie Vanderlip, en 1967². Ses toiles apparaissent d'ailleurs au cinéma dans le décor du film **Heart Beat** (John Byrum, 1980). Les premiers courts métrages de Lynch (**The Alphabet**, 1969; **The Grandmother**, 1970) et son premier long *underground* (**Eraserhead**, 1977) relèvent davantage d'une démarche issue des beaux-arts que du cinéma. Ses premiers films sont radicalement surréalistes et leur structure narrative, très décousue, multiplie les fulgurances visuelles. Il faut attendre son deuxième long métrage, **Elephant Man**, pour qu'il pose les jalons de ce qui va caractériser son style cinématographique. Moins indépendant et exigeant que ses premiers essais, ce film va révéler Lynch comme un auteur de cinéma au style empreint d'une esthétique reconnaissable, une véritable signature. Cet opus, qui prend l'affiche en 1980, est essentiel dans la filmographie du réalisateur, car il contient tous les éléments narratifs et esthétiques qui vont habiter son œuvre. Ses thèmes de prédilection, comme la monstruosité, la figure du créateur, le rêve, l'innocence confrontée à la violence et la psychanalyse, s'y retrouvent. **Elephant Man** montre comment Lynch conjugue ses nombreux champs de pratique artistique — cinématographique, pictural et littéraire — à diverses influences pour créer un univers particulier, à la fois inquiétant et enchanteur. L'omniprésence de citations cinéphiliques, dans ce film, témoigne aussi de l'importance de l'hommage chez Lynch. Ce film, en un sens, est le plus lynchéen des films de Lynch. Et est annonciateur de son œuvre à venir.

Lynch est une figure incontournable de la postmodernité au cinéma et **Elephant Man** inaugure cette ère. Le film prend l'affiche à une période charnière du cinéma américain. Les mentalités contestataires et idéalistes des années 1960 et 1970 cèdent leur place à l'individualisme des années 1980. Ronald Reagan — un ancien acteur de séries B — est élu président quelques semaines après la sortie du film. C'est l'arrivée au pouvoir d'une droite morale et économique dominée par le conformisme. Le cinéma hollywoodien, baromètre privilégié

de la société américaine, redevient une manufacture à divertissement, après les années fastes du Nouvel Hollywood. Le cinéma d'auteur est de plus en plus confiné aux marges de l'industrie. C'est l'avènement des *blockbusters*, des héros ultraconservateurs sur stéroïdes comme Rambo et des VHS. Devant un système aussi mercantile et un public de plus en plus passif, les cinéastes américains passent de la modernité à la postmodernité. Le récit psychologique domine le politique. Les cinéastes n'abordent plus des enjeux collectifs et sociaux, mais se réfugient dans la subjectivité individuelle. Les intrigues sont de plus en plus décousues et teintées d'onirisme, comme pour fuir un monde trop décevant. Si, dans le cinéma moderne, la citation de classiques du septième art était utilisée de manière constructive pour réfléchir sur le fonctionnement profond du cinéma, ce procédé devient purement automatique chez les artistes postmodernes. Le pastiche est le mode par défaut chez les Quentin Tarantino et les Tim Burton. Voilà autant de caractéristiques de la postmodernité présentes dans **Elephant Man**. Le film est non seulement emblématique du style de Lynch, mais également de l'ère qui commence à se dessiner au moment de sa sortie.

Elephant Man relate l'histoire de Joseph « John » Merrick, dit « l'homme éléphant ». Merrick était un Londonien souffrant de graves déformations lui donnant vaguement l'air d'un pachyderme. Il vécut de 1862 à 1890 et gagna sa vie dans des *freak shows*³. Son cas fut étudié et documenté par le médecin Frederick Treves dans les mémoires qu'il publia peu avant sa mort, en 1923, sous le titre *The Elephant Man and Other Reminiscences*. L'histoire de Merrick fut d'abord adaptée au théâtre, en 1977, par Bernard Pomerance, qui remporta un Tony Award pour son texte⁴. Cependant, Lynch insiste, dans le générique du film, pour préciser que son film n'est d'aucune façon lié à la « pièce de Broadway du même nom ». Le film est produit par Mel Brooks, qui décèle beaucoup de potentiel chez le jeune Lynch.

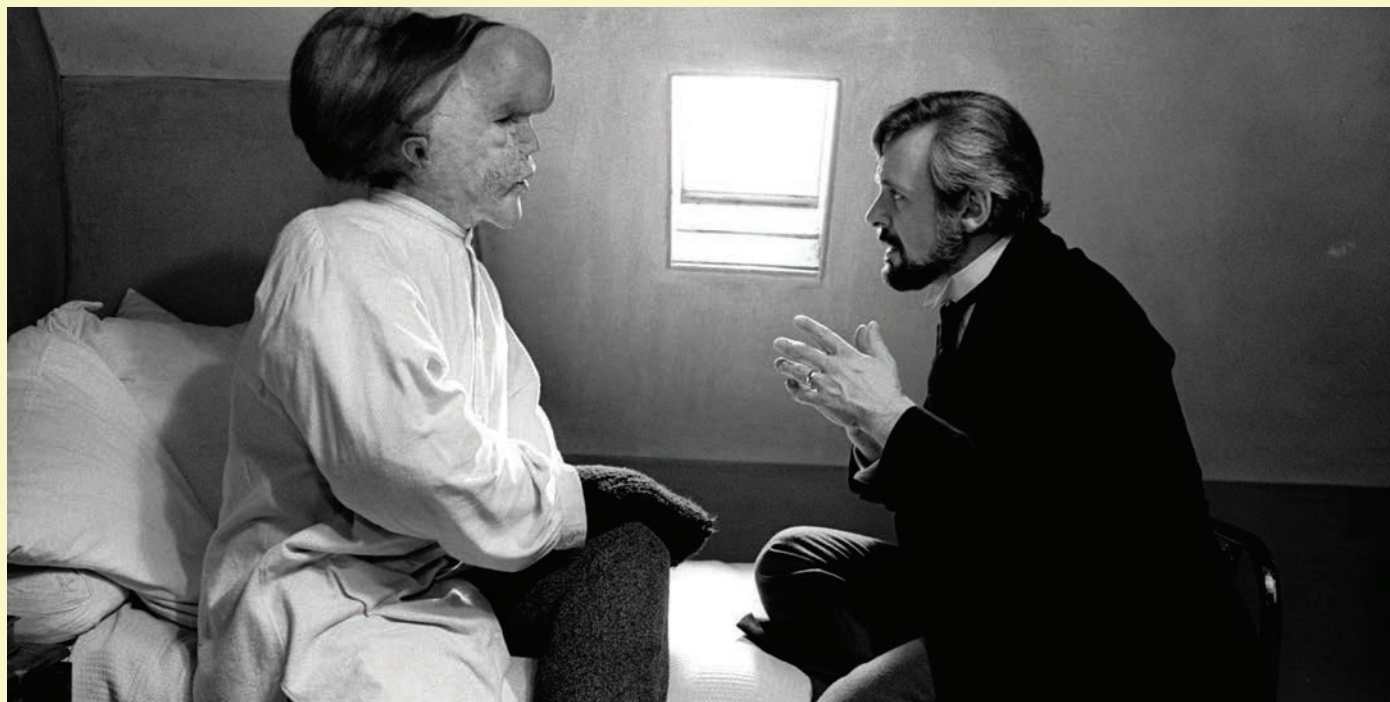
Merrick est une figure de choix pour David Lynch; par elle, il peut traiter de tous les thèmes qui l'obsèdent, en particulier l'opposition entre innocence et cruauté. Cette opposition est évoquée dès les débuts du film qui s'ouvre sur un plan langoureux montrant une vieille photographie de la mère de Merrick, au son d'une musique douce et tendre. Il se dégage de ces images un sentiment d'apaisement contemplatif, notamment grâce à la légèreté de la mélodie enfantine. Le sentiment méditatif que ressent le spectateur laisse rapidement place à une inquiétude alors que les plans suivants présentent des

1. Propos recueillis et édités par Chris RODLEY. *Lynch on Lynch*, Londres, Faber and Faber Limited, 2005.

2. OBRIST, Hans-Ulrich. « David Lynch's Universe Knows No Bounds », *Surface*, 18 septembre 2019.

3. TUNZELMANN, Alex von. « The **Elephant Man** : close to the memoirs but not the man », *The Guardian*, Édition Internet, 10 décembre 2009.

4. « L'auteur d'*Elephant Man*, Bernard Pomerance, est mort », *Radio-Canada*, Édition Internet, 29 août 2017.



John Hurt et Anthony Hopkins dans **Elephant Man**

éléphants sauvages se déplaçant sur un fond noir. Coupe sur la femme de la photographie, cette fois en chair et en os, filmée sur un fond noir, en train de hurler. Son visage est déformé — comme dans une toile de Francis Bacon — par des effets de surimpression. La scène se termine alors qu'elle est chargée par un éléphant. Le spectateur réalise avec effroi qu'il vient d'assister à l'agression, voire au viol, de la mère du protagoniste par un animal enragé. Tout a été fait sobrement et, pourtant, le malaise perdure.

Lynch établit avec cette scène son intérêt pour le contraste entre innocence — ou apparence d'innocence — et violence, thème qui se retrouvera dans tous ses films. Il utilise ce même procédé dans **Blue Velvet** (1986), par exemple, lorsque le protagoniste trouve une oreille coupée dans la pelouse de sa banlieue. Lynch introduit un élément de violence dans un cadre tranquille. Le personnage découvre ainsi toute la sauvagerie cachée qui gangrène sa bourgade supposément sans histoire. Pour revenir à **Elephant Man**, tout le film repose justement sur la bonté de Merrick confrontée au sadisme d'autrui. L'homme éléphant est découvert par le médecin Frederick Treves dans un carnaval mal famé. Merrick y est traité comme un animal par son « propriétaire », qui l'humilie et le roue de coups. Treves parvient à libérer Merrick et à l'installer à l'hôpital où il travaille, non sans opposition de la part de la direction de l'établissement. Puis, Merrick devient peu à peu une curiosité que les gens de la bonne société viennent admirer. La brutalité physique du maître de Merrick est remplacée par la méchanceté psychologique des bourgeois,

qui visitent Merrick pour bien paraître et pour alimenter les conversations.

Treves lui-même n'hésite pas à exhiber Merrick à ses collègues médecins, par exemple lors d'une conférence, comme s'il était un objet rare, dans une scène d'une inhumanité glaçante. La superbe mise en scène de Lynch fait en sorte que, dans cette séquence, Merrick demeure dissimulé derrière un rideau. Le spectateur ne distingue que partiellement le personnage, ce qui agit comme une métaphore visuelle sur ce qui arrive à Merrick qui y est considéré comme un sous-humain. L'essentiel du film repose ainsi sur la volonté de Merrick d'être reconnu comme un individu à part entière, jusqu'au moment où, chassé et humilié par une foule de badauds agressifs, il crie à la face du monde qu'il n'est pas un animal, mais bien un homme. John Hurt révèle alors tout son talent par le lyrisme de son interprétation. Il parvient à transmettre la puissance de la révolte douloureuse de Merrick, dans un travail d'appropriation exemplaire de son personnage. Du début à la fin du film, sa performance est bluffante. Son jeu tout en hésitation lui permet de traduire une vulnérabilité des plus authentiques. Hurt s'efface complètement derrière son personnage et jamais sa crédibilité ne peut être remise en question. Son jeu est d'autant plus impressionnant qu'il doit jouer sous de lourdes prothèses. Il n'est pas étonnant que Lynch ait choisi de filmer cette histoire, car elle est annonciatrice de son cinéma à venir, lequel reposera sur l'étude des pulsions, entendues ici au sens d'instincts irrésistibles. Les pulsions créatrices et narratives habiteront son univers baroque. Et

celles autodestructrices domineront ses personnages; il suffit de penser à Laura Palmer de **Twin Peaks: Fire Walk with Me** (1992), par exemple, pour s'en convaincre. Dans **Elephant Man**, il montre les pulsions «voyeuristes» et déshumanisantes de l'Homme.

Restons dans une lecture freudienne, et abordons la notion d'étrangeté. **Elephant Man** est certes plus classique que le film lynchéen moyen, notamment du point de vue de sa structure narrative. Après tout, l'intrigue se déroule en trois actes bien identifiables et la fin est heureuse. Les codes hollywoodiens sont respectés. Il n'empêche que le film comprend plusieurs passages où l'action est entrecoupée de scènes oniriques. Pensons au moment où Merrick, alors que sa vie à l'hôpital semble enfin se normaliser, est harcelé par le gardien de nuit de l'établissement. Ce dernier s'introduit dans sa chambre et le force à sortir dans les rues londoniennes. Merrick est ainsi amené à des amis du gardien, qui l'humilient et le maltraitent. Cette séquence est filmée en une série de plans subjectifs de ruelles enfumées, suivie d'images d'ouvriers presque nus et couverts de suie, travaillant à une cadence infernale sur d'énormes machines. La séquence se termine sur les visages grimaçants du gardien d'hôpital et de ses amis, cadrés en gros plan, qui accablent le pauvre John. Toute cette séquence est chaotique et se déploie en une série d'images subliminales quasi abstraites. Elle donne l'impression d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar. Plus généralement, le visuel halluciné d'**Elephant Man** contribue à l'effet d'anormalité qui se dégage du film, malgré un récit classique. Les décors paraissent trop larges, trop vides, la fumée des cheminées est omniprésente — elle ne semble pas naturelle — et le noir et blanc confère un aspect ténébreux mystérieux à l'ensemble du film.

C'est que Lynch est un adepte des surgissements du sub-conscient dans le «réel». À ce propos, son attachement à filmer une flamme qui brûle illustre son amour pour la création sans limites. Bien entendu, les plans sur des flammes abondent dans le film qui nous occupe. Chaque minute d'**Elephant Man**, et de ses autres films d'ailleurs, est habitée par un sentiment d'irréalité déstabilisante. Pourtant, Lynch atteint chaque fois un point d'équilibre au cœur de l'étrangeté de sa création, si instinctive, qui fait en sorte que ses histoires demeurent intéressantes, quoique très éclatées. L'alchimie de ce cinéma de funambule a rarement aussi bien fonctionné que dans **Elephant Man**, qui traduit des préoccupations très humaines, passées au prisme de la vision de l'auteur. Le cadre du film, à savoir les bas-fonds londoniens enfumés, devient presque un personnage avec ses ruelles labyrinthiques et ses caves obscures, peuplées d'étranges individus.

Lynch construit le monde si particulier d'**Elephant Man** à partir d'une mosaïque d'influences. Pensons d'abord aux

mouvements picturaux de la première moitié du XX^e siècle, le cinéaste étant avant tout un peintre. On discerne en particulier l'influence des artistes expressionnistes et surréalistes. Le décor industriel devenu cauchemardesque évoque les peintures d'Otto Dix, qui partageait avec Lynch une vision très négative de l'urbanité. L'allure que prend Merrick, lorsqu'il revêt la cagoule qui lui dissimule le visage, rappelle l'étrange aspect des *Amants* (1928) de René Magritte, alors que son visage ressemble aux *Autoportraits* de Francis Bacon. Cependant, le passage au médium filmique est une occasion pour Lynch de dévoiler sa formidable cinéphilie. **Elephant Man** rend ainsi hommage à Abel Gance, Fernand Léger, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Maya Deren et Stanley Kubrick, entre autres. Sa direction photo en noir et blanc, remplie de jeux de vapeur et de surimpressions, est une ode au cinéma des premiers temps, en particulier à l'expressionnisme allemand. Lynch commence d'ailleurs son film sur des images de fête foraine ou de carnaval, comme c'est le cas de plusieurs films expressionnistes, dont **Le Cabinet du docteur Caligari** (1920). De même, il se permet de revisiter «à l'envers» la célèbre scène des escaliers de **Nosferatu** (1922). Lorsqu'une infirmière doit apporter son repas à Merrick, qui vient de s'installer à l'hôpital, elle est



John Merrick maltraité

montrée en plongée en train de monter les marches pour aller rejoindre le monstre, là où Murnau filma en contreplongée le vampire rejoignant une femme. Plus qu'un simple effet miroir, cette relecture change les rapports de force. Ici, c'est le monstre qui est la victime.

Toute l'atmosphère fantomatique d'**Elephant Man** rappelle également les films d'horreur gothiques du studio Universal. Lynch rend ainsi un évident hommage aux perles du cinéma d'horreur indépendant que sont **Freaks** (1932) de Tod Browning et **Carnival of Souls** (1962) d'Herk Harvey. Les



David Lynch lors du tournage d'**Elephant Man**

deux films ont en commun le prétexte d'une fête foraine hantée par des êtres étranges. Lynch s'en est inspiré pour la création de la baraque de fête foraine où Treves trouve Merrick au début du film. Le réalisateur n'a jamais nié l'influence du cinéma de genre sur son œuvre. **Blue Velvet** et **Lost Highway** (1997) contiennent, quant à eux, des éléments de polar alors que **Mulholland Drive** (2001) est une lettre d'amour au Hollywood classique, avec ses grandes actrices, ses soirées chics, ses mélodrames et un cowboy, figure immanquable s'il en est. Toutefois, le plus beau clin d'œil du film est sans doute celui qu'il fait à l'œuvre de Méliès. À la fin du film, Merrick va voir un spectacle dans la plus pure tradition féérique du pionnier du cinéma. Le contenu de cette représentation, soit des personnages de contes faisant des tours de magie et des culbutes, et la manière dont il est montré à l'écran, en surimpression sur le visage ébahi de Merrick, constitue un touchant pastiche des films du maître français. La scène qui suit est celle de la mort de Merrick, qui se couche sur le dos, bien qu'il sache que sa tête trop lourde va écraser son cou. Il s'endort paisiblement et rêve de sa mère au milieu d'une pluie

d'étoiles filantes, ce qui ne peut qu'évoquer **Le Voyage dans la lune** (1902).

La référence au conte rappelle que l'univers d'**Elephant Man** est aussi tissé de sources littéraires. D'abord, *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, car Merrick est à n'en pas douter une figure proche de celle de Quasimodo, ce bossu rejeté pour sa laideur. D'un point de vue plus général, le film tout entier présente des parentés certaines avec le conte. Le maître du cirque fait office de méchante belle-mère, tandis que Treves peut être vu comme un prince charmant sauveur. Merrick est une incarnation de la Vertu inébranlable et bafouée. Bien sûr, les personnages sont imparfaits, car il s'agit d'un conte moral censé livrer une leçon de vie. Lynch offrira d'autres films en forme de contes, en particulier **Wild at Heart** (1990), qui propose une relecture psychédélique du **Magicien d'Oz**. Le conte est une inspiration privilégiée pour Lynch, notamment parce que ce genre littéraire regorge d'archétypes, lesquels sont une des bases de l'œuvre du cinéaste, qui est décidément marqué par la psychanalyse. Merrick incarne deux archétypes importants chez Lynch, à savoir l'artiste et le monstre. L'homme éléphant est un artiste, en témoignent les maquettes de cathédrale qu'il construit. Cela en fait une figure de choix pour Lynch, dont la plupart des protagonistes sont des créateurs. Lynch adore représenter l'acte de mettre en scène, de montrer quelque chose à la face du monde. Il est donc tout naturel pour lui de réaliser un film se déroulant dans le monde des *freak shows*, au vu et au su de cet intérêt pour la mise en scène d'une mise en scène.

La figure du monstre est aussi récurrente chez Lynch. Du monstre humain interprété par Dennis Hopper dans **Blue Velvet** au démon qui se cache derrière le dîner de **Mulholland Drive**, en passant par l'homme menaçant de **Lost Highway** et le spectre Killer Bob de **Twin Peaks: Fire Walk with Me**, elle est définitivement partout et souvent entremêlée à celle de l'artiste. Ainsi, le monstre incarne l'essence même du cinéma de Lynch à savoir: l'étrangeté, la marginalité, l'arrivée du rêve dans le monde conscient, les pulsions et la notion de reflet. Et qui dit monstre dit miroir déformant de l'humain. Il est le double que nous ne voulons pas voir, mais n'avons cesse de regarder pour ce qu'il révèle de nous. C'est ce que fait John Merrick. Peut-être est-ce pourquoi la question du reflet est omniprésente dans **Elephant Man**. Reportons-nous aux plans d'ouverture qui, en montrant une photographie de la mère de Merrick, créent un effet d'étrangeté et de réflexivité, car il s'agit de l'image d'une image. Cela fait prendre conscience au spectateur qu'il est en train de regarder quelque chose d'artificiel, une construction de l'imaginaire. Par cette mise en abyme, Lynch nous place face à notre reflet: il en découle ce sentiment de bizarrerie (ou paradoxal) qui émane de tous ses films. Et cette image première nous hantera longtemps, tout comme ce film à la fois si singulier et si profondément humain. ☞

PASSIONNÉS PAR LE DESIGN ET LE CINÉMA

EN RÉALISANT CINÉ-BULLES,
NOUS SOMMES FIERs DE COLLABORER
À PROMOUVOIR LE CINÉMA D'AUTEUR
D'ICI ET D'AILLEURS

Édition
Communication financière
Emballage
Image de marque
Stratégie de marque
Création de nom
Manifeste de marque

**SYLVAIN
SAUVÉ
BRANDING**

3451, rue Sainte-Famille
Montréal, Québec
H2X 2K6
514 846.2127
sauvebranding.ca



L'Acrobate

de Rodrigue Jean

Vertiges de l'altitude

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Des tours à condos anonymes qui poussent un peu partout dans un centre-ville forment l'image poétique et froide, déjà, d'un gain en altitude et d'une progression de l'oubli; du pouvoir de l'argent et de son emprise sur le paysage urbain. Deux hommes se rencontrent dans l'un de ces espaces en construction: l'un (Yury Paulau) est peut-être squatteur, l'autre (Sébastien Ricard) est l'acheteur, et il se noue aussitôt entre eux une passion violente et sulfureuse dont l'inspiration qu'elle puise du **Dernier Tango à Paris** ne nous sera pas cachée.

Cette fièvre charnelle se déploiera avec une précision d'horlogerie. Froidement, Rodrigue Jean répète quatre fois la même structure circulaire où chacun des amants est suivi en solo avant ou après l'un de leurs ébats. Ainsi comprenons-nous comment, chacun de son côté est confronté à la perte: tandis que la mère de Sébastien Ricard se meurt dans un CHSLD dans l'indifférence générale, Yury Paulau, l'acrobate du titre, cherche à se refaire une place dans le cirque où il travaille alors qu'une chute récente lui a brisé une jambe. Deux hommes qui tombent et dont on saura peu de

choses, pas même leur prénom, mais qui sublimeront leur ruine dans des étreintes qui semblent marquer une transgression.

À presque 50 années de distance, **L'Acrobate** et **Le Dernier Tango à Paris** s'observent en chien de fusil, car ils posent tous deux, de façon implicite, la question du consentement et les zones grises de sa transgression. L'appartement où se confinent les jeux de l'étreinte est hors-la-loi et, signe des temps peut-être: l'homosexualité masculine, filmée ici de la façon la plus crue, s'impose comme le dernier rempart où il soit possible, à l'ère de #MeToo et #BalanceTonPorc, de présenter le « consentement » comme une capitulation obtenue par la force. **L'Acrobate**, dans sa filiation et sa relecture du chef-d'œuvre de Bertolucci, revient aux sources de ce que l'érotisme comporte forcément de risqué et de transgressif, où les clauses du contrat ne sont jamais explicitées et où l'on ne demande jamais la permission.

Godard, avec **Deux ou trois choses que je sais d'elle** (1966), et Bertolucci, dans son **Dernier Tango à Paris** (1972), avaient aussi exploré le lien entre les métamorphoses du décor urbain (porté à son indifférenciation et, dirons-nous, son « érection » capitaliste) et l'indifférenciation, voire l'instrumentalisation des mœurs.

Question délicate, puisque dans **L'Acrobate**, cette instrumentalisation doit être traversée pour se reconstruire en tant que sujet. Nous le pressentions dès le début, mais sa conclusion le confirmera: **L'Acrobate** est aussi une histoire de vengeance, comme d'effondrement inéluctable.

Rodrigue Jean, qui affirme avoir atteint avec **L'Acrobate** une limite indépassable dans son traitement de l'érotisme, impressionne particulièrement par son contrôle du rythme, qui fait défiler les 135 minutes du film en un éclair, tel un véhicule emballé se dirigeant vers un inévitable mur. Mur qui procède peut-être de ses plans les plus explicites, réalisés avec des doublures, dont on saisit la cause, mais dont on sent aussi, comme souvent en pareil cas, l'irruption perturbatrice qui les place en rupture avec l'équilibre délicat entretenu par la fiction, cette simulation qui aspire à faire vrai, telle une soudaine charge de réel trop grande pour vraiment se joindre à l'ensemble.

Les scènes d'amour torrides dans **La Vie d'Adèle** d'Abdellatif Kechiche avaient ce même effet de recul soudain de la fiction et du récit cédant la place à la performance: question que posent aussi (et risques que prennent) Alain Guiraudie (**L'Inconnu du lac**), Lars von Trier (**Antichrist**), Nagisha Oshima (**L'Empire des sens**) et Gaspard Noé (**Love**), également hantés par les limites de ce qui peut être montré et par l'équilibre à garder entre réflexion et passion, tel un funambule avançant sur sa corde tendue entre deux abîmes. **CE**



Québec / 2020 / 134 min

RÉAL. ET SCÉN. Rodrigue Jean **IMAGE** Mathieu Laverdière **MUS.** Steve Bates **MONT.** Omar Elhamy **PROD.** Maxime Bernard **INT.** Sébastien Ricard, Yury Paulau, Lise Roy, Victor Formine, Chloé Germentier **DIST.** Fragments Distribution



Convoi exceptionnel

de Bertrand Blier

Hommage aux acteurs

CHARLES-HENRI RAMOND

Gérard Depardieu et Christian Clavier dans le grand retour de Bertrand Blier après neuf ans d'absence. Autant dire que les attentes étaient élevées. Le résultat, lui, ne se hisse guère au-dessus de la demi-teinte. Car même s'il se pare de quelques étincelles de folie, **Convoi exceptionnel** est un ovni inégal, oscillant entre comédie loufoque autoréférentielle, «buddy movie» franchouillard et téléthéâtre verbeux. Un difficile mélange de genres qui ravira peut-être les incondtionnels, mais qui pourra passer pour rétrograde aux yeux d'un public moins au fait de l'univers particulier de son auteur.

De fait, tous les ingrédients qui ont constitué la «marque de commerce Blier» se conjuguent dans cette histoire mettant aux prises le clochard débonnaire Taupin (Depardieu) et l'aristocrate déçu Foster (Clavier), évoluant tous deux au gré des développements imposés par la réalisatrice d'une tésérie policière dont la finalité n'est connue de personne. Pantins d'un scénario qu'ils exécutent sans réfléchir, peu au fait des motivations réelles de leurs agissements, nos deux héros sont les artisans d'un destin que l'on voudrait leur dicter. Est-on réellement maître de notre

vie, semble s'interroger le cinéaste. À ce questionnement existentiel, il répond par la dérision. Il fustige l'étroitesse du quotidien et tire à boulets rouges sur l'absurdité de notre comportement, s'étonnant que nous soyons si dépourvus de contrôle sur ce que nous faisons ou pensons. À force de courir après les chimères de leur fiction, Taupin et Foster ont perdu le sens de la réalité et en viendront à tuer un quidam qui n'a rien fait à personne, tout simplement parce que c'est écrit à la page 16 du scénario.

Il y avait dans cette prémisse invitante la matière première à une puissante satire du monde actuel et de notre passivité à agir selon nos convictions. Mais Blier se contente d'égratigner la surface. Il ne s'avère pertinent qu'en de rares occasions, avouant du même coup son incapacité à magnifier — ou même à mieux exploiter — la portée humaniste de son récit. Par chance, le cinéaste et scénariste sait se montrer touchant et philosophe à quelques reprises en livrant des réflexions bien senties sur la superficialité de ses contemporains, tout en insistant sur le besoin de créer des liens, quels que soient le destin et les circonstances qui nous réunissent. Si, comme à l'accoutumée, l'humour est noir et le dialogue acerbe prévaut, le ton est cette fois moins mordant, plus mélancolique. Blier se serait-il assagi? Rien n'est moins sûr

si l'on en juge par certaines séquences paresseuses vautreées dans la gaudriole et le sexisme. Entremêlant gags potaches et considérations plus songées, le réalisateur de **Buffet froid** (1979) a beau tenter de démontrer qu'il n'a rien perdu de son regard décalé, son discours tire dans tous les sens, sans réelle unité.

Convoi exceptionnel propose en filigrane une moquerie plus convaincante tournée vers les travers du cinéma hexagonal. Une industrie courte de vue qui s'homogénéise à vue d'œil, des impératifs de production de plus en plus serrés, le Festival de Cannes qui à lui seul peut tuer une carrière... : le portrait du septième art français qui est dressé ici n'est pas des plus réjouissants. Blier préfère alors s'en remettre à ses comédiens — on sait qu'il les adore plus que tout — et leur laisser toute la place. Heureusement pour lui, les deux monstres sacrés qui lui servent de modèle parviennent à relayer efficacement son message, tout comme le reste de sa distribution, impeccable jusque dans ses caméos. Ce que l'on retiendra du 18^e long métrage de Bertrand Blier, c'est essentiellement la complicité d'acteurs acquis à sa cause, incarnant avec justesse et nuances des êtres fatigués de la vie, désabusés à force d'avoir pris trop de mauvaises routes. 



France / 2018 / 82 min

RÉAL. ET SCÉN. Bertrand Blier **IMAGE** Hichame Alaouié **MUS.** Benjamin Murat **MONT.** Marion Monestier **PROD.** Olivier Delbosc **INT.** Gérard Depardieu, Christian Clavier, Farida Rahouadj, Alex Lutz, Audrey Dana, Sylvie Testud, Alexandra Lamy **DIST.** Axia Films



La Fameuse Invasion des ours en Sicile

de Lorenzo Mattotti

L'âge de miel

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Dans une forêt enneigée, Gedeone, un saltimbanque, et sa jeune assistante Almerina trouvent refuge pour la nuit dans une grotte où ils font la rencontre fortuite du grand ours brun qui y hibernait. Afin de détourner l'attention de la bête de son ventre qui crie famine et risque à tout moment de les transformer en gueuleton, les baladins le divertissent en lui racontant comment, naguère, la tribu des ours a envahi la plaine habitée par les hommes. Mu par l'espoir de retrouver son fils Tonio, mystérieusement disparu, Léonce, roi des ours, avait dirigé son clan par-delà monts et vallées avant de croiser la route du Grand-Duc belliqueux. Aidée d'un étrange magicien filiforme, l'armée des ursidés était sortie victorieuse de cette confrontation et Léonce avait pris la tête du village des hommes. Son boniment terminé, le duo découvre, hébété, que leur poilu spectateur a le don de la parole; et Vieil-Ours entreprend de les gratifier de la suite de l'histoire. Du point de vue des plantigrades, il va sans dire...

D'emblée, on est transporté dans un univers envoûtant, exalté par le style graphique singulier de Lorenzo Mattotti (chef décorateur sur le **Pinocchio** d'Enzo

D'Alo, 2012) qui réalise, à 65 ans, un premier film. Inspiré d'un classique de la littérature enfantine italienne signé Dino Buzzati, **La Fameuse Invasion des ours en Sicile** exploite astucieusement les ressorts de la fable animalière en multipliant rebondissements et trouvailles. Au nombre des heureuses innovations scénaristiques, l'ajout des personnages de l'incipit permet d'opérer une habile mise en abyme du récit, en forme d'hommage au théâtre à l'italienne et à la caverne platonicienne. En recourant au régime de la double narration, le film joue la carte de l'oralité héritée de la tradition des ménestrels et des conteurs cheminant naguère de ville en village, comme le firent aussi en leur temps les montreurs de spectacles de lanternes magiques et de films animés.

La richesse visuelle est à couper le souffle dans ces paysages à perte de vue, digne des fresques primitives du Trecento italien — on pense à Masaccio ou Giotto —, et dans ces architectures aux effluves de surréalisme à la De Chirico. Sans compter une somptueuse palette chromatique, aux subtiles variations tonales, et un époustoufflant travail d'ombres et de lumière. Certains passages sont de la poésie à l'état pur; il en va de ce segment particulièrement inspiré où ours et fantômes d'ours dansent et volent ensemble

l'espace d'un mirage suspendu dans le temps insaisissable du conte. Au fil de ces aventures se déroulant au temps dit de «l'âge du miel», cette fable morale sur les vices et les vertus du pouvoir pose cette épineuse question: les ours sont-ils faits pour vivre comme les hommes, avec les hommes? Énigme qui ne trouvera aucune réponse définitive puisqu'au final, seule Almerina apprendra, de la bouche même de Vieil-Ours lui susurrant à l'oreille, ce qui est véritablement advenu.

Le film n'est pas pour autant exempt de lacunes; les scènes de batailles et de foules ont quelque chose un poil désincarné, malgré un savant montage valorisant les jeux d'échelles de plans et l'alternance des points de vue. Et en privilégiant les atmosphères et les prouesses techniques au détriment de la narration, on a livré un film qui manque parfois de souffle. Mais ce qui a été sacrifié en termes d'action et de récit est largement compensé par une créativité visuelle hors du commun. Si bien que cette jolie histoire de lutte et de transmission, née de la plume de Buzzati au sortir de la Seconde Guerre mondiale et de 20 ans de fascisme, trouve ici une incarnation sensible, plus universelle que l'original, et étonnement contemporaine. Ce qui n'est sûrement pas étranger à son succès. 



France-Italie / 2019 / 82 min

RÉAL. Lorenzo Mattotti **SCÉN.** Thomas Bidegain, Jean-Luc Fromental et Lorenzo Mattotti, d'après le conte de Dino Buzzati **SON** Bruno Seznec, Fabien Devillers, Jean-Marc Lentreten et Sébastien Marquilly **MUS.** René Aubry **MONT.** Sophie Reine **PROD.** Valérie Schermann et Christophe Jankovic **DIST.** Maison 4:3



Jusqu'au déclin

de Patrice Laliberté

Genre de survie

AMBRE SACHET

Un homme réveille sa fille en pleine nuit. Les items essentiels regroupés, la famille rejoint la voiture sans un bruit. L'anxiété s'installe alors qu'elle quitte la ville en silence avant que le père annonce, tout content, qu'ils tiennent là un bon record : tout le monde peut retourner se coucher. Une ambiance latente, un danger finement désamorcé, un réalisme assumé et une caméra à l'épaule proche des personnages : voilà qui, dans cette scène d'introduction de **Jusqu'au déclin**, laisse présager un produit de série B de qualité.

Antoine (Guillaume Laurin), bon père de famille et *survivaliste*, se prépare au pire — catastrophe, pandémie, crise économique — en suivant les conseils que prodigue Alain (Réal Bossé) sur sa chaîne YouTube. Quand l'occasion se présente, Antoine se joint à un groupe de *survivalistes* venus perfectionner leurs pratiques aux côtés d'Alain, dont le terrain isolé en forêt est propice à tous les scénarios. Tous, y compris un accident qui mettra en péril leurs certitudes.

Désert enneigé, lenteur inquiétante, jeu sobre et juste d'une brochette d'acteurs de qualité, musique quasi inexistante,

mais stridente aux moments opportuns, un peu de sang : en apparence, nombre d'ingrédients sont rassemblés pour un cocktail cinématographique de genre réussi. L'ennui ne fait pas partie du vocabulaire que l'on voudrait associer à ce premier long métrage de Patrice Laliberté et première production québécoise Netflix ; s'il est efficace dans son exécution et sa montée en tension, il est néanmoins décevant à titre de film de genre.

Au lieu de jouer sur les peurs collectives que suppose son approche par le récit d'anticipation, **Jusqu'au déclin** sombre rapidement dans le film d'action basique. Un virage qui rend la proposition moins consistante. Certes, ici le péril est interne, à l'image d'**It Comes at Night** (2017) de Trey Edward Shults, sauf que ce dernier avait su privilégier l'aspect anxiogène de la menace par le biais de la mise en scène et la densité du thème par celui de l'opacité de ses personnages. Ce que ne parvient pas à faire **Jusqu'au déclin**, où la dimension psychologique est progressivement évincée pour privilégier l'action. Le mystère se dissipe, les dialogues sont pauvres et le *thriller* surplombe l'ensemble au profit des plus forts. La chasse hivernale à l'homme prend des airs de déjà-vu plutôt que de laisser place à une possible — et plus intéressante — survie des débutants, donc des plus démunis en temps de crise.

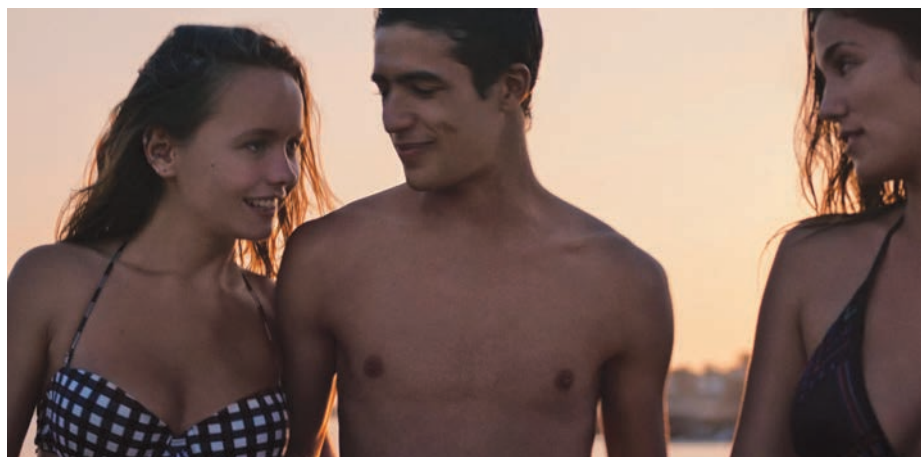
Là où **Les Affamés** (2017) de Robin Aubert réinventait le film de genre par un habile mélange de ton et un ancrage réaliste fort, **Jusqu'au déclin** — au fur et à mesure qu'il s'éloigne de sa base naturaliste — débouche sur un film qui se prend au sérieux. À première vue disruptif, le long métrage est brusquement dans les clous. D'abord loin de la caricature, la construction des personnages ne fait pas long feu quant au drame annoncé. Une fois l'élément déclencheur dévoilé, le réalisme laisse place aux archétypes et aux mauvais codes du film d'horreur : l'impulsif devenu brute quand la situation tourne mal, le protagoniste avec de l'embonpoint figurant parmi les premières victimes, ceux qui savent se battre parce qu'ils ont fait l'armée et ceux qui s'improvisent froids prédateurs.

Ainsi, plus la narration avance, moins l'identification du spectateur aux personnages est probable. Et plus le propos s'amincit. La course, poursuite surhumaine façon Tomb Raider, prend alors le dessus sur le côté dérangeant du sujet et les angoisses universelles qui auraient pu être déchainées par un tel sujet d'actualité. Le potentiel des dérives du *survivalisme* tombe finalement à plat avec **Jusqu'au déclin**, qui se consomme sans difficulté et avec un certain plaisir, mais dont le résultat n'aura pas suffi pour continuer de nous hanter comme tout bon film de genre qui se respecte. **CE**



Québec / 2020 / 83 min

RÉAL. Patrice Laliberté **SCÉN.** Charles Dionne, Nicolas Krief et Patrice Laliberté **IMAGE** Christophe Dalpé **MUS.** Jason Sharp **MONT.** Arthur Tarnowski **PROD.** Julie Groleau **INT.** Guillaume Laurin, Marie-Evelyne Lessard, Réal Bossé, Marc-André Grondin, Marc Beaupré, Isabelle Giroux, Guillaume Cyr, Marilyn Castonguay **DIST.** Netflix



Mektoub My Love: Canto Uno

d'Abdellatif Kechiche

De chair et de lumière

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Faute de voir son second volet (**Mektoub My Love: Intermezzo**, 2019) sortir des limbes, **Mektoub My Love: Canto Uno**, paru en 2017, est peut-être la proposition la plus radicale d'Abdellatif Kechiche à ce jour tant est mince son rapport à tout récit, qu'il écarte au profit de brosser un tableau, de capter d'abord l'esprit d'un lieu (Sète), d'un temps et du petit écosystème humain qui l'habite. Le temps est l'été 1994, alors qu'un jeune Tunisien, Amin, quitte Paris et ses études de médecine pour retrouver sa ville et ses amis d'enfance, dont la magnifique et terrestre Ophélie sur sa ferme, et son cousin baratineur Tony, pour des vacances sans histoire dont les jours se déclinent entre les jeux à la plage, les travaux à la ferme d'Ophélie et, le soir venu, la drague en discothèque où deux vacancières se joignent à ce monde. Danse et tchatche, dialogues à l'insignifiance délibérée: il faut savoir apprécier ces rencontres festives étalées en blocs effilés comme autrefois John Cassavetes filmait ces longues beuveries rituelles pour déployer dans la durée la dynamique de rapports humains observés comme des organismes.

Quelque peu en retrait de cet écosystème mouvant et fluide, Amin tient le rôle

d'observateur et de confident, celui qui ne se mouille pas malgré les nombreuses opportunités: c'est qu'il est, de concert avec ces quelques femmes (sa mère, sa tante) plus âgées, conscient de la nature passagère de ce temps dont son entourage jouisseur ne semble pas prendre la mesure. D'où, certes, qu'il soit l'homologue de Kechiche en plus jeune et en début de parcours artistique: pour Amin, la photographie s'offre comme moyen d'investiguer et de capter l'essence du temps sous ses apparences réjouissantes: son envie de photographier Ophélie nue afin de garder la trace de sa resplendissante jeunesse s'accorde évidemment au naturalisme lyrique et profondément incarné d'Abdellatif Kechiche, toujours aussi attentif aux frémissements du désir qu'à ses bouleversements telluriques.

À peine voit-on poindre à l'horizon ce qu'en termes dramaturgiques on qualifie d'élément perturbateur: ici, le petit chagrin d'amour d'une vacancière que le volage Tony a embobinée, et là surtout, le fiancé d'Ophélie, Clément, dont le prénom, comme le Godot de la pièce, court sur toutes les lèvres, mais demeure absent parce que parti en mission dans une zone de conflits, tandis qu'Ophélie s'abandonne sans souci entre les bras de Tony, fait peser la menace d'une gravité future et de l'irruption d'une réalité historique et globale empreinte de

souffrance dans ce monde qui n'a encore que le cœur à la fête. Dans un dispositif filmique qui semble mettre la table d'une situation initiale que Kechiche se plaît à dilater dans le temps, c'est finalement la poignante scène de mise bas d'une brebis, capturée par la lentille d'Amin après une longue attente, qui résume l'état de grâce que **Mektoub My Love: Canto Uno** cherche à saisir: la fragilité et la beauté de la vie, la frêle union entre la transcendance mystique et l'animalité créaturelle. Tantôt évoqué comme premier tome d'une trilogie (un troisième film serait déjà en boîte), tantôt comme le début d'un cycle qui couvrirait la vie du petit groupe sétois de 1994 à aujourd'hui, le film ne souffre pas de regarder en direction d'opus futurs où ses images prendront, présumons-le, un surplus de sens. Tel le tableau de cet agneau naissant compulsivement léché par sa mère, qui nous remet en tête comme une possible rime visuelle les 14 minutes de cunnilingus non simulé dans les toilettes d'une discothèque où **Mektoub My Love: Intermezzo** passe l'essentiel de son temps (3 heures pour une durée de 3 h 20 dans sa version cannoise 2019), et qui pousse assurément à son paroxysme l'obsession d'Abdellatif Kechiche pour la dilatation et les contractions du temps autant que de la chair. 



France-Italie / 2017 / 175 min

RÉAL., SCÉN., ET PROD. Abdellatif Kechiche, d'après le roman de François Bégaudeau **IMAGE** Marco Graziaplena **MUS.** Jean-Paul Hurier **MONT.** Nathanaëlle Gerbeaux **INT.** Shaïn Boumedine, Ophélie Bau, Salim Kechiouche, Lou Luttiau, Alexia Chardard **DIST.** MK2 | Mile End



Mont Foster

de Louis Godbout

Thérapie de couple

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Dès la scène d'ouverture, le premier long métrage de Louis Godbout pique la curiosité. Une jeune femme, à dos de cheval, file à toute allure dans la forêt. Derrière les arbres se manifeste une mystérieuse et menaçante forme noire. Se juxtaposent à ces images, celles, animées, où *Le Roi des aulnes* (ou *Erlkönig* en allemand), l'emblématique figure du poème de Johann Wolfgang von Goethe, prend forme. Le tout sur l'air éponyme de Schubert, l'un des premiers à avoir mis en musique l'obscur texte du dramaturge allemand. Signes d'une catastrophe à venir ou d'un malheur plus insidieux?

Avec **Mont Foster**, le réalisateur québécois propose une relecture libre de ce texte. Plutôt que la tragédie d'un père et de son fils, c'est celle d'un couple, composé de Chloé et Mathieu, bouleversé par un récent drame, qu'il met en scène. Pour se retrouver, ils se terrent dans une maison de campagne. Lui, procureur ayant défendu de nombreux criminels, en profite pour plancher sur un projet de roman. Elle, fine illustratrice, explore la nature entourant l'étonnante demeure. Peu à peu, Chloé distingue des bruits étranges émanant des bois. Et

ces retrouvailles de lentement virer au cauchemar.

Le *thriller* psychologique, genre plutôt rare dans la cinématographie québécoise, est l'avenue empruntée par le cinéaste pour aborder cette étude conjugale en forme de mauvais rêve. Usant des codes de l'épouvante, le film envoûte, angoisse et captive grâce à un langage cinématographique efficace et minutieux qui exploite les décors pittoresques dans lesquels baigne son récit — plusieurs plans vertigineux filmés avec un drone — tout autant qu'un univers sonore inquiétant où les sons d'une tronçonneuse et d'une alarme hantent une héroïne dont l'esprit commence à glisser petit à petit vers une autre réalité.

Cette descente aux enfers souffle un air de déjà vu par ses nombreux clins d'œil aux œuvres qui ont inspiré Godbout, l'**Anti-christ** de Lars von Trier en tête. Ainsi, dans cette demeure moderne édifée en pleine forêt, le réalisateur cherche à actualiser deux archétypes poussiéreux : un personnage féminin, fragile et instable, qui sombre lentement dans le délire, et un homme, plus rationnel, jetant un regard distant, mais bienveillant sur sa compagne qui perd contact avec la réalité. Or, et c'est certainement l'une des forces du film, l'ambiguïté quant à la réalité perçue par chacun des protagonistes insuffle une

inquiétante dose d'étrangeté. À partir de quelques indices judicieusement placés, par exemple la mise en abyme instaurée par une maquette, les plans récurrents de Mathieu en train d'écrire ou encore la double identité du chat, qui se prénomme tantôt Toulouse, tantôt Merguez, le film crée peu à peu un doute chez le spectateur, constamment confronté à des perspectives plurielles. Si bien qu'il en finit par ne plus trop savoir qui est la victime et qui est le coupable dans cette histoire aux contours incertains et redoutables.

Mais le parti pris de Godbout se trouve ailleurs. Entre autres, dans l'intégration des dessins et des animations imaginés par Élise Simard pour personnifier ce fameux *Roi des aulnes*, dans l'élaboration patiente d'une troublante tension ou encore dans le choix de révéler l'origine du traumatisme de Chloé et Mathieu dans le hors-champ. Bref, pour le cinéaste, cette fatalité n'a de sens qu'à travers la forme esthétique, une doctrine nietzschéenne annoncée dès l'ouverture du film et cristallisée par un ultime plan magnifiant l'issue de cette catastrophe. S'il laisse ses personnages ainsi que son spectateur dans le brouillard en privilégiant un dénouement énigmatique, Louis Godbout, visiblement fasciné par la part sombre de l'humain, opte pour la pluralité des lectures, signe de son passé de professeur de philosophie. Un acte louable pour une œuvre misant sur la sensibilité hétéroclite du public et qui, en se montrant parfois impénétrable, risque toutefois de s'en aliéner une partie. **CE**



Québec / 2020 / 98 min

RÉAL. ET SCÉN. Louis Godbout **IMAGE** Jean-François Lord **MUS.** Ramachandra Borcar **MONT.** Claude Pallardy **PROD.** Sébastien Poussart **INT.** Laurence Leboeuf, Patrick Hivon, Émile Proulx-Cloutier, Lucie Laurier **DIST.** K-Films Amérique



Nos mères

de César Díaz

Vivre avec ses morts

NICOLAS GENDRON

Pays emblématique de l'Amérique centrale à l'histoire méconnue, le Guatemala se fait rarement son cinéma. Nouveau porte-étendard de cette cinématographie, le réalisateur Jayro Bustamante y a ouvert une maison de production, tout en finançant ses films depuis la France. Sa trilogie sur les tabous guatémaltèques (**Ixcánul**, **Temblores** et **La Llorona**) se démarque dans les festivals, de Berlin à Venise en passant par le FNC, où les deux premiers titres ont pu être appréciés à Montréal. La sortie en salle de **Nos mères** (**Nuestras Madres**), Caméra d'or au Festival de Cannes 2019 et premier long métrage du Belgo-Guatémaltèque César Díaz, se révèle donc une rareté qu'il importe de souligner. Là encore, pour avoir accès à l'envers du décor de ce pays meurtri, il aura fallu compter sur des fonds internationaux et une équipe de production essentiellement européenne, afin d'éviter toute forme de censure du pouvoir en place.

Pour mémoire, le Guatemala a connu une guerre civile de 1960 à 1996, opposant ce que l'on considère comme une dictature militaire à différentes factions et guérillas. Au plus fort de la crise, en 1982, Efraín Ríos Montt prend la tête du pays, pour un règne

d'un an des plus sanglants, en particulier au sein de la population maya. Trente ans plus tard, ce président sera reconnu coupable de génocides et de crimes contre l'humanité, avant d'être acquitté pour un vice de procédure. Consternation générale. C'est de son procès, visant « à prouver que le commandement militaire a considéré la totalité de la population comme des ennemis », que s'inspirent en partie **La Llorona** et **Nos mères**. Là où Bustamante convie l'archétype fantomatique pour régler des comptes avec l'histoire, Díaz emprunte plutôt, pour construire sa fiction, la voie d'un réalisme documentaire dans une société qui a malheureusement l'habitude de « vivre avec [ses] morts ».

Son film s'ouvre sur la froideur des os anonymes qu'un jeune homme assemble minutieusement pour en reconstituer le squelette. Nous sommes à l'Institut médico-légal du Guatemala et l'anthropologue Ernesto Gonzalez (le sensible Armando Espitia, découvert dans le rôle-titre d'**Heli**, du Mexicain Amat Escalante) s'attelle à la tâche sans relâche. C'est que son récit personnel brouille ses investigations professionnelles; à chacune des exhumations, il espère retrouver les ossements de son père guérillero disparu dans les années 1980. À ses côtés, sa mère (Emma Dib, tout en intériorité) esquivait ses questions auxquelles elle ne répondrait

« même pas sous la torture ». Si cette quête des origines peut paraître trop classique, elle s'enracine aussi et surtout dans un nécessaire face-à-face avec des survivantes, dont l'aînée maya Nicolasa (digne Aurelia Caal), porte-parole d'un village entier de femmes endeuillées. Rêver d'une tombe pour ses disparus — seulement 1 % d'entre eux auraient été identifiés dans les 20 dernières années — devient une indispensable planche de salut.

Outre les deux acteurs principaux, tous deux d'origine mexicaine, la majorité des interprètes ont le vécu de leurs personnages et cet aller-retour constant entre le fictif et le réel que l'on devine est d'une richesse incalculable. Le poids du silence, la corruption ordinaire, les contours flous de la vérité et de la justice, le communisme que l'on chante telle une joie révolue, la valeur d'une vie fauchée: tant de points de confluence émergent de cette friction entre le vrai et le faux. Et le fondement du titre apparaît alors dans toute sa puissance, car la résilience des femmes, de « nos mères » souffle Díaz, s'avère la colonne vertébrale de cette nation dépossédée. Dénusés de tout misérabilisme, ces plans patients des visages aux rides éloquentes et des os qui reprennent corps, ces plaies qui s'ouvrent sans épanchements, racontent une seule et même nécessité: celle d'une mémoire qui s'impose comme le legs le plus vital qui soit. **CB**



France-Belgique / 2019 / 77 min

RÉAL. ET SCÉN. César Díaz **IMAGE** Virginie Surdej **MUS.** Rémi Boubal **MONT.** Damien Maestraggi **PROD.** Géraldine Sprimont et Delphine Schmit **INT.** Armando Espitia, Emma Dib, Aurelia Caal, Julio Serrano Echeverría, Victor Moreira **DIST.** K-Films Amérique



Perdrix

d'Erwan Le Duc

Une nécessaire liberté

LUC LAPORTE-RAINVILLE

La comédie au cinéma est un genre hautement problématique. Trop souvent, elle est issue du gouffre de l'ineptie, où résident les faiseurs égrillards. Heureusement, quelques cinéastes d'exception apparaissent ici et là, tels des soleils dans la voûte azurée. On pense à Bertrand Blier qui, par son humour incongru, a su créer un œuvre grandement réflexif sur l'absurdité de l'existence. Malheureusement, son approche du septième art a influencé peu de réalisateurs jusqu'à présent. Tout au plus, elle a permis l'émergence de l'impayable Quentin Dupieux, dont le travail singulier mériterait davantage d'éloges. Mais Blier peut désormais compter sur un nouvel héritier; un fils spirituel qui, avec son premier film, offre une variation inédite de la comédie romantique. Son nom: Erwan Le Duc. Son long métrage: **Perdrix**.

Certes, on peut s'interroger sur le sens à donner à ce titre prosaïque. Il s'agit en fait du patronyme d'un certain Pierre, capitaine de gendarmerie et célibataire à la vie monotone. Lorsqu'il n'est pas en service, il partage une vaste résidence avec sa mère, Thérèse, son frère Julien et sa nièce Marion. Quant au père, soit le mari de ladite Thérèse, il est mort accidentellement

il y a plusieurs années, ce qui n'empêche pas les quatre individus de garder vivace son souvenir, et ce, au risque d'en oublier le présent. Surgit alors Juliette Webb, une jeune femme délurée à qui l'on a dérobé une voiture et de précieux carnets (lesquels renferment le récit de sa vie). Pierre décide de mener l'enquête, séduit par cette demoiselle impétueuse au charme fou.

L'histoire élaborée par Le Duc semble d'abord ne rien avoir d'extraordinaire... mais les digressions narratives qu'il propose le dérèglent complètement: ici, des nudistes révolutionnaires commettant des actes délictueux; là, des citoyens travaillant à une reconstitution abracadabrante de la Seconde Guerre mondiale. Tous ces événements participent à l'étrangeté de l'ensemble, plongeant les spectateurs dans une vésanie collective des plus jouissives. Bien sûr, faire rire avec des situations improbables est une chose, le faire intelligemment en est une autre. Aussi, le danger qui guettait le cinéaste de s'égarer dans une démarche puérile, tel un histrion amoureux de sa bêtise, était grand. Or, il n'en est rien, puisque Le Duc élabore en filigrane un discours existentialiste fort pertinent. On pense à cette scène dans laquelle Pierre doit subir les opinions de ses confrères sur son état psychologique. Véritable psychanalyse réalisée en groupe, ce passage laisse entendre que

le capitaine est un homme frustré et que cette insatisfaction émane d'une trop grande exigence vis-à-vis de l'existence (en clair, il est un moraliste). Bien entendu, la première réaction des spectateurs est de s'esclaffer tant le discours des policiers est exagérément pointu — on croirait des psychiatres! Toutefois, les propos qu'ils tiennent n'en sont pas moins légitimes: Pierre est effectivement un homme brimé. Et pourquoi, au juste? Parce qu'il a une relation fusionnelle avec sa famille et que cela l'empêche de s'émanciper totalement. On passe donc de la comédie au drame, percevant la souffrance d'un être beaucoup trop dépendant de son entourage. Seule solution possible: que celui-ci reprenne sa vie en main et fasse des choix judicieux (comme déclarer son amour à Juliette). Une totale libération qui, à sa manière, rappelle l'assertion de Jean-Paul Sartre dans *L'Existentialisme est un humanisme* (1946): «L'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise.»

Bref, le cinéaste obvie au problème de la superficialité en offrant une réflexion philosophique sur la responsabilité individuelle. Une méditation parmi d'autres, tant le film regorge de scènes propices à la jonglerie mentale. Espérons que vous pourrez goûter à cette jouissance intellectuelle des plus idoine. 



France / 2019 / 99 min

RÉAL. ET SCÉN. Erwan Le Duc **IMAGE** Alexis Kavyrchine **SON** Mathieu Descamps, Alexandre Hecker et Vincent Cosson **MUS.** Julie Roué **MONT.** Julie Dupré **PROD.** Stéphanie Bermann et Alexis Dulguerian **INT.** Swann Arlaud, Maud Wyler, Fanny Ardant, Nicolas Maury, Patience Munchenbach **DIST.** FunFilm Distribution



Rêves de jeunesse

d'Alain Raoust

Douce incertitude

CHARLES-HENRI RAMOND

Présenté dans une section parallèle du Festival de Cannes en 2019, **Rêves de jeunesse**, quatrième long métrage d'Alain Raoust, se lance dans l'exploration des doutes de jeunes adultes en transition. Un sujet archiconnu certes, mais qui, dans les mains de ce cinéaste indépendant œuvrant depuis plus de 30 ans dans l'ombre de la production française traditionnelle, emprunte des détours inattendus, nichés aux confins du drame intimiste, de la comédie romantique et de la chronique sociale. L'histoire est celle de la placide Salomé qui, après avoir fini des études d'architecture, trouve un travail d'été dans une déchetterie jouxtant une petite ville du sud de la France. Avec son blouson à paillettes, son langage direct et son univers de télé-réalité, la délirante Jessica surgit à l'improviste, rompant la relative quiétude de ce lieu paisible, propice à la réflexion et à l'égarément.

Le *clash* de cultures que tout oppose donne à Raoust et à sa scénariste Cécile Vargaftig (**Oublier Cheyenne** de Valérie Minetto, **Stormy Weather** de Solveig Anspach) l'occasion de se pencher sur une société dans laquelle bon nombre de citoyens évoluent en marge, loin des

chemins balisés par la routine métro-boulot-dodo. Les deux jeunes femmes incarnent la confrontation de pôles d'attraction contraires, tiraillant une jeunesse instable, prise dans un monde qui ne leur ressemble guère. De retour dans la région où elle a passé quelques mois durant son adolescence, Salomé vit dans le souvenir d'une amourette à la destinée tragique. Depuis, elle se cherche et tente de faire le point sur ses aspirations sentimentales et professionnelles. Il en va de même pour Jessica, banlieusarde tout aussi incertaine qui a choisi de se réfugier dans une réalité virtuelle pour ne pas voir en face l'image qu'elle projette d'elle-même.

Le spectateur retrouve dans ces portraits la noble ambition des auteurs de révéler des êtres torturés, plus complexes que les contours convenus qu'ils arborent. De style minimaliste, l'exercice évite le pathos et n'est pas exempt de loufoquerie, notamment dans un épisode mettant en scène le très rare Jacques Bonaffé, dans la peau d'un cinquantenaire également abandonné par le système. Hélas, cette apparition — qui rappelle le sens de l'absurde cher à la comédie italienne des années 1970 — manque d'une réelle accroche dramatique et semble à l'étroit dans un ensemble par ailleurs très réaliste. Malgré cet écart passager, le récit réussit dans l'ensemble à rendre compte de la souffrance intérieure de ses prota-

gonistes, jamais enfermés dans l'instabilité de leur condition. Que ce soit la culpabilité de Salomé ou le nomadisme affectif de Jessica, incapable de socialiser autrement que par le biais d'un accomplissement personnel formaté, manipulé par les lois du spectacle-divertissement.

Pour autant, le ton adopté n'est ni sarcastique ni triste. On y trouve en effet une vision surréelle de la vie, magnifiée par les plans larges embrassant des décors naturels arides, très proches de l'iconographie du western. Leur isolement est palpable, tout comme leur errance. De certitude en incompréhension, de joie en déception, le grand écart émotionnel des personnages est incarné avec justesse et nuance par une distribution de comédiens peu connus. En son centre, le regard mutin de la Belge Salomé Richard brille de mille feux. Elle retrouve un rôle tout en retenue, très proche de l'épuré **Baden Baden** de Rachel Lang, drame inédit au Québec qui lui avait valu le Magritte du meilleur espoir féminin du cinéma belge en 2017. À ses côtés, Estelle Meyer (**Nos vies formidables** de Fabienne Godet) livre une performance énergique et drôle, mais qui révèle aussi un être en profond décalage par rapport à ce qui est attendu d'une jeune femme de son âge. Un charmant duo qui donne à lui seul toute la saveur de ce petit film sans prétention, résolument placé sous le signe de la délicatesse. **CB**



France / 2019 / 92 min

RÉAL. Alain Raoust **SCÉN.** Alain Raoust et Cécile Vargaftig **IMAGE** Lucie Baudinaud **SON** Maxime Gavaudan **MUS.** Dead Combo **MONT.** Jean de Certeau **PROD.** Tom Dercourt **INT.** Salomé Richard, Yoann Zimmer, Estelle Meyer, Jacques Bonaffé **DIST.** K-Films Amérique



Vivarium

de Lorcan Finnegan

Cauchemar en banlieue

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Gemma et Tom sont à cette étape de leur vie commune où ils cherchent une maison. Cette enseignante dévouée et ce jardinier attentionné ont recours à un agent immobilier. Ce dernier, un homme étrange et persuasif, les amène dans un quartier résidentiel en développement, à Yonder, où toutes les demeures sont identiques. Pendant la visite d'une de ces maisons, le mystérieux vendeur disparaît et le couple se retrouve prisonnier du petit faubourg, forcé d'y passer la nuit.

Lorcan Finnegan, dans ce second film, examine la vie de banlieue. Délaissant la forêt éthérée de **Without Name** (2016), il imagine un nouvel environnement anxio-gène révélant les contradictions de la conformité. Le Yonder qu'il met en images est un monde aseptisé et sans faille où le gazon est parfaitement taillé, les nuages semblent peints sur le ciel bleuté et les seuls sons qui retentissent sont ceux des pas de Gemma et de Tom. Même les voisins sont inexistantes. L'isolement est total et l'artificialité des décors confère un sentiment de confinement des plus oppressants.

Le cinéaste irlandais pourrait difficilement être plus expéditif et percutant dans son

allégorie de l'aliénation qu'engendre ce mode de vie. D'autant plus qu'à partir du moment où les deux personnages sont laissés à eux-mêmes, le récit épouse celui du film de genre, plus spécifiquement le drame fantastique. En créant un climat de tension soutenu, Finnegan offre une trame narrative générant suffisamment de questions pour élever le film au-delà de la métaphore, particulièrement avec l'arrivée inopinée d'un enfant dans le foyer. Ce nouvel être, qui se manifeste sous l'apparence d'un jeune garçon de sept ans alors qu'il ne vit avec le couple que depuis quelques mois, incarne à lui seul une fascinante énigme. Les cris stridents qu'il émet lorsqu'il désire être nourri, sa voix mi-adulte, mi-adolescente imitant effroyablement les discussions de Gemma et Tom, et son obsédant besoin de regarder d'hypnotiques images à la télévision ne sont que quelques-unes des pistes esquissant le portrait des créatures ayant séquestré les deux protagonistes. Une séquence du grand-dénouement, visuellement plus éclatée et grand-guignolesque, laisse même entrevoir les coulisses de cette opération extraterrestre, en plus d'offrir un furtif, mais terrifiant aperçu de la réalité d'autres gens captifs de cette dimension alternative.

Ce que le long métrage de Finnegan cherche surtout à souligner, c'est l'absurdité des rôles liés à la vie de famille. Si d'un côté,

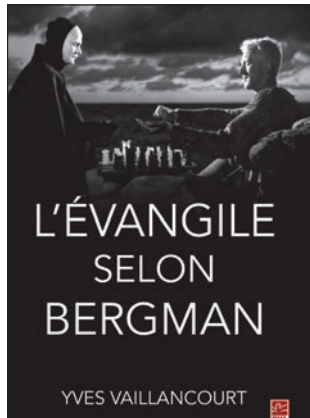
Tom se résigne assez rapidement à incarner l'archétype du père qui s'éloigne de son quotidien en passant ses journées entières à creuser un trou devant la demeure, Gemma, quant à elle, se dévoile plus empathique et fascinée par le garçon, exprimant une forme certaine d'instinct maternel. Or, **Vivarium** rompt avec cette construction, rappelant que la parentalité ne devrait pas nécessairement se définir «selon la force des choses» ni comme un cycle infini dicté par la loi de la nature. «Je ne suis pas ta mère», insistera la jeune femme jusqu'au dénouement, tel un refus catégorique d'endosser cette position infligée et une ultime revendication d'indépendance.

Heureusement, dans la vision cauchemardesque qu'il brosse de ce passage obligé — et socialement imposé — de la vie adulte, le réalisateur insufflé à son huis clos une dose de comédie. Rappelant par son humour noir et pince-sans-rire qu'il ne se prend pas complètement au sérieux, Lorcan Finnegan n'oublie jamais la dimension provocatrice de son discours. Entre fatalisme et cynisme, son film demeure résolument existentialiste, forçant à s'interroger sur la boucle perpétuelle d'un destin domestique auquel il est impossible d'échapper. Bien plus qu'une fable ou une satire, **Vivarium** plonge le spectateur dans un captivant et confrontant univers dont il parvient difficilement, lui aussi, à se libérer. **BE**



Irlande-Danemark-Belgique / 2020 / 97 min

RÉAL. Lorcan Finnegan SCÉN. Garret Shanley IMAGE MacGregor MUS. Kristian Eidnes Andersen MONT. Tony Cranstoun PROD. John McDonnell et Brendan McCarthy INT. Imogen Poots, Jesse Eisenberg DIST. Mongrel Media



VAILLANCOURT, Yves. *L'Évangile selon Bergman*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020, 185 p.

De la mauvaise à la bonne parole

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

«[C]haque personne découvrant le cinéma de Bergman peut entrer en résonance avec lui et reprendre à nouveaux frais le questionnement qui le traverse, nous traverse tous.» Cet énoncé au début de *L'Évangile selon Bergman* est aussi vrai que toutes les œuvres de toutes les disciplines et époques sont contemporaines du moment où un sujet en fait l'expérience dans l'ici et maintenant. L'expérience du premier contact (et même des suivants) est toujours actuelle, et cet *Évangile selon Bergman* n'aurait pas à justifier davantage qu'il paraisse malgré toute la littérature que le cinéma de Bergman a déjà inspirée.

Absence de dieu, inéluctabilité de la mort, folie et fantômes, couples, familles et nations en guerre... : si la caméra de Bergman n'a jamais cessé d'explorer les plus funestes extrémités de la condition humaine, elle n'a jamais cessé non plus de célébrer la vie et de transcender le désespoir. La bonne parole dans nombre de ses films est d'autant plus chèrement gagnée que «la théologie noire [y est] très décomplexée, [alors que] l'expression de

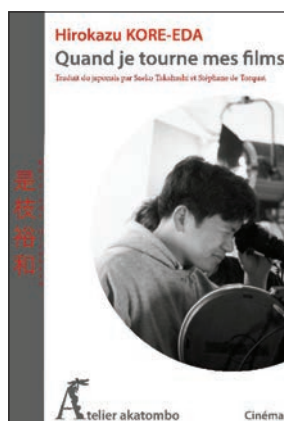
l'amour et de la foi [...] est chose plus discrète». Chez Bergman, l'espoir et l'amour murmurent quand le désespoir crie sur tous les toits.

Prenant pour fil d'Ariane «cette antinomie entre un dysangile ostentatoire et théâtral et une expression difficile et discrète de la parole bonne», Yves Vaillancourt, professeur de philosophie et auteur de romans et d'essais (dont un sur Krzysztof Kieslowski), propose une lecture du cinéma de Bergman en forme d'itinéraire qui, pour illustrer cette tension, irait graduellement de l'ombre à la lumière, soit de ses œuvres les plus sombres (*L'Œuf du serpent*, *L'Heure du loup*) aux plus lumineuses (comme *Fanny et Alexandre* et *La Flûte enchantée*). Une sorte de traversée des mauvaises nouvelles — le mot «dysangile» emprunté à Peter Sloterdijk, les signifiant malgré son assez piètre sonorité — pour atteindre la bonne, le véritable évangile selon Bergman.

L'ouvrage aspire autant à être introduction au cinéma de Bergman qu'une lecture plus avancée, mais sa réussite n'est pas totale. Explorer territoire aussi difficile demande, au minimum, un guide assuré de l'itinéraire qu'il propose ou qui sache paradoxalement saisir avec un style affirmé ses intuitions et ses questionnements pour leur donner de l'impact et du relief. Or, l'écriture de *L'Évangile selon Bergman* tâtonne parfois au point de desservir ses idées. Celle d'opter pour un ordre de présentation des films selon une évolution de l'ombre à la lumière était assez originale pour que l'auteur ne passe pas deux pages à raconter les hésitations qui l'ont mené à ce choix parce que «néanmoins, il me faut choisir un ordre de présentation», comme si sa bonne idée n'était au fond qu'un pis-aller. De même le texte est-il alourdi de fioritures qui, si elles aèrent utilement un exposé magistral (Vaillancourt est enseignant), sont superflues, voire nuisibles à l'écrit. La lecture de *L'Évangile selon Bergman* se charge trop souvent de «je pense que»,

«je crois que», «selon moi», d'«en ce qui me concerne», de «comme je l'ai dit plus tôt» (et ses variantes) et autres «j'y reviendrai» et de «quoi qu'il en soit» pour ne pas être souligné. Il en va de même de ces enchaînements de questions rhétoriques avec lesquelles l'analyse a l'habitude de traiter nombre de sujets que les récits des films (puisque la lecture porte en priorité sur le récit, non sur la mise en scène) ont la bonne idée de garder ouvertes, mystérieuses, poétiques: «L'âme d'Agnès [dans *Cris et chuchotements*] avait-elle eu le temps de monter au ciel, de rencontrer ces anges lui accordant d'oublier "ses souffrances sur terre"?», «Est-ce qu'il y aura un dénouement heureux [à la relation de Nelly et Ulf dans *Crise*]? Est-ce qu'Ulf [...] sera récompensé pour sa persistance?» Flirtant avec le tic, ce style interrogatif n'est pas du meilleur effet et laisse plutôt l'impression que notre guide est dépassé par son sujet, qu'il ne sait qu'en penser. Et quand il affirme (au contraire) que «*[Persona]* est pour moi l'un des plus fascinants face à face du cinéma contemporain,» il ne s'en tire pas mieux puisque l'histoire du cinéma n'a pas dit mieux depuis 50 ans.

La forme de l'essai est risquée et procure ses plus beaux résultats quand elle parvient à donner de la conviction aux hésitations de sa pensée; sur ce plan, *L'Évangile selon Bergman* n'atteint pas les altitudes auxquelles il aspire. Mais il tente toutefois de répondre à cet appel désarçonnant qu'exprimait le journaliste Charles Samuel en entrevue avec Bergman en 1971: «Vos films me demandent de les comprendre.» Même si la beauté et le mystère des films de Bergman, supérieurs à tout ce que l'on pourra en écrire, viennent de ce qu'ils nous comprennent davantage que nous les comprenons et nous comprenons nous-mêmes. 



KORE-EDA, Hirokazu. *Quand je tourne mes films*, Vicence, Atelier Akatombo, 2019, 413 p.

Le cinéaste-artisan

ZOÉ PROTAT

«Depuis toujours, j'évite de commenter mon travail. Je n'en ai ni le goût ni le talent» (p. 15) : ainsi s'exprime Hirokazu Kore-eda, l'un des réalisateurs japonais contemporains les plus célèbres. Reconnu autant pour la qualité de sa direction d'acteurs (non-professionnels et enfants inclus) que pour la sensibilité de son regard naturaliste, l'héritier spirituel d'Ozu se confie pourtant dans un ouvrage au titre à l'avenant : descriptif, modeste, pragmatique.

Né en 1962 à Tokyo, Kore-eda débute à la télévision en enchaînant les projets documentaires. En compétition à Venise dès son premier long métrage **Maborosi** (1995), le réalisateur ne quittera plus le circuit des festivals. Les films se suivent à un rythme soutenu. Il affectionne surtout les récits poignants inspirés de faits divers (**Nobody Knows**, **The Third Murder**, **Une affaire de famille**) et, par-dessus tout, les drames familiaux (**Après la tempête**, **Tel père, tel fils**, **Notre petite sœur**). Ceux-ci sont souvent autobiographiques et abordent les thématiques essentielles du deuil, de la victime et du bourreau, de l'absence du père, et surtout

de la fratrie, biologique ou de cœur. Qualifié parfois de cinéaste de la perte, il préfère se décrire comme celui du délaissement. Le cinéaste de ceux qui restent.

Quand je tourne mes films n'est pas une autobiographie, plutôt un long monologue chronologique. Avec force détails, réflexions et anecdotes, Kore-eda dévide le fil des souvenirs de chacun de ses projets (ils sont nombreux). On y retrouve cette fameuse écriture « blanche » qui caractérise ses films : « J'entends sans cesse ces reproches : mes réalisations n'en demanderaient pas assez, je ne serais pas assez interventionniste [...]. Quand on ne me dit pas que j'ai purement et simplement abandonné toute ambition de mise en scène ! » (p. 62) De très nombreuses notes accompagnent chaque chapitre. Kore-eda décrit également avec précision la mécanique des grands festivals internationaux, le plaisir de rencontrer les spectateurs et même de se confronter aux clichés des regards européens sur le cinéma japonais !

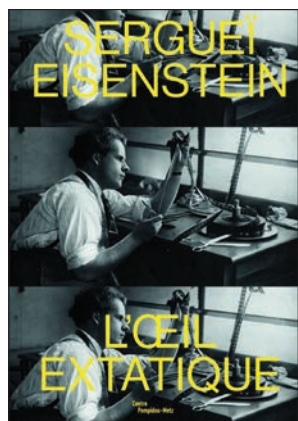
Lucide, le réalisateur ne se prive pas de critiquer ses propres œuvres. Il juge ainsi son premier film prisonnier d'un storyboard trop élaboré. À cette structure rigide d'autrefois, il oppose une liberté nouvelle : « Je me suis concentré sur la sensation de vie elle-même, dans toute sa richesse. [...] Un film n'existe que s'il donne un sentiment réel de vie, foisonnant. C'est ce à quoi je m'attache désormais. » (p. 157) Il demande donc à ses acteurs de jouer sans scénario et d'enrichir leur partition de détails personnels. De même, Kore-eda refuse d'expliquer aux enfants les émotions qu'ils doivent incarner. La méthode paye : en 2004, **Nobody Knows** a offert à Yûya Yagira, 14 ans, le Prix d'interprétation masculine à Cannes. Un record.

L'œil critique du cinéaste écorche aussi au passage l'industrie cinématographique de son pays et les festivals asiatiques : manque de vision artistique, peu de soutien de l'État, événements mal pensés, le créateur se tient loin de tout chau-

vinisme étroit. Son autre sujet de conversation préféré est sans aucun doute la télévision. Son attachement à ce médium, qui a façonné son ADN, semble inébranlable. Il en discourt abondamment, sinon davantage que de cinéma, et les longues descriptions des relations entre les réalisateurs, les sociétés de production et les chaînes paraîtront assurément redondantes pour un lecteur que l'on suppose cinéphile avant tout.

Ce cinéphile apprécie sans doute chez Kore-eda le sentiment d'accéder à une existence vraie, bouleversante et universelle : « S'il y a un message commun à tous mes films, c'est celui-ci : ce que nous avons de précieux et d'irremplaçable se trouve dans les petites choses du quotidien, pas dans l'extraordinaire. » (p. 344) Le réalisateur se définit ainsi comme un artisan et se compare à un chef cuisinier dans sa volonté de « mettre de l'amour » à l'écran. Un amour pour les gens ordinaires, voire les laissés-pour-compte de la société : « Il existe une grande et de petites histoires. Nos existences sont englouties dans un grand récit, sous l'étendard de la nation et du développement économique. Ce que nous, réalisateurs, pouvons y opposer, ce sont les petites histoires. » (p. 409)

Dans l'épilogue de l'ouvrage, Kore-eda évoque le début d'un deuxième temps : celui d'une carrière internationale couronnée d'honneurs. Un chapitre additionnel sera naturellement consacré à **Une affaire de famille**, Palme d'or à Cannes en 2018. Un nouvel hommage à ces « invisibles » de la société, mais aussi une œuvre conçue dans la joie ! Le film fut reçu comme antipatriotique par les autorités japonaises, pourtant Kore-eda ne se définit pas comme un homme de gauche. Il demeure cependant très critique par rapport à la mémoire collective nationale qui « expulse la question des dommages causés par le pays, que ce soit par dissimulation ou par cynisme ». (p. 142) Une fois de plus, le réalisateur s'affirme en tant qu'électron libre : « Ma nature, c'est l'esprit de contradiction. » (p. 318)



Sous la direction d'Ada ACKERMAN. *Sergueï Eisenstein – L'Œil extatique*, Centre Pompidou-Metz, 2019, 347 p.

L'œil du metteur en scène

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Eisenstein. Rien que ce nom et revient immédiatement en mémoire la célèbre séquence de l'escalier d'Odessa du **Cuirassé Potemkine** (1925) ou encore les infinies rangées de cavaliers blancs prêts à combattre d'**Alexandre Nevski** (1938). Des images puissantes, savamment composées, tels des tableaux de grands maîtres, témoignant d'un indéniable sens de la mise en scène doublée d'une culture classique éprouvée. Eisenstein fut un artiste radical dont l'esthétique et l'art du montage avaient pris racine dans quelques-unes des expériences artistiques les plus avant-gardistes de son époque : cubisme, futurisme, constructivisme, suprématisme, etc. C'est cette dimension de la « constellation visuelle eisensteinienne » que ce catalogue et l'exposition qu'il accompagne (*L'Œil extatique – Sergueï Eisenstein à la croisée des arts*) s'attachent à mettre en lumière dans une revisitation d'un œuvre et d'une pensée aujourd'hui trop souvent méconnus.

Dessinateur, metteur en scène de théâtre puis de films, créateur de décors et de costumes, collectionneur et fin con-

naisseur de l'histoire de l'art, Eisenstein était un artiste pluridisciplinaire doublé d'un théoricien dont chacun des films, bien que peu nombreux (seulement 9 films en 22 ans, si l'on compte son **Ivan le Terrible** parties 1 et 2 comme deux films distincts), traduit la vision complexe et évolutive. Chaque film incarne une période spécifique de sa vie artistique et un questionnement particulier. Apôtre d'un cinéma foncièrement intellectuel, Eisenstein confère au montage le devoir de transformer le spectateur, de le faire « sortir de soi » ; c'est le sens premier — et littéral — qu'il associe au concept d'extase qui traverse tout entier son œuvre artistique et théorique. Cette vision, poussée à l'extrême, lui fera même imaginer pouvoir se passer complètement d'histoire et adapter *Le Capital* de Karl Marx ou *Ulysse* de James Joyce au cinéma.

Après avoir posé son sujet dans une sélection d'essais historiques et théoriques (en particulier, « Pouvoir des images et efficacité du montage » d'Antonio Somaini, qu'il faut lire et relire tant il est éclairant), la partie « catalogue » du livre, intitulée *Portfolio*, documente la genèse de chacun des films dans un vaste ballet d'influences. Comme leitmotiv central, les auteurs ont retenu le concept de « collision des images », qui exemplifie cet incessant dialogue entre les œuvres d'Eisenstein et leurs sources autant, que sa théorie du montage des attractions : ici des dessins de Piranèse, là des sculptures de Rodin ou de Michel-Ange, là encore des toiles de Goya et du Greco, des estampes de Hiroshige ou des personnages folkloriques mexicains. Eisenstein mélange allègrement périodes, styles et artistes, art populaire et savant, sans complexe ni hiérarchie, dans une pensée hybride foncièrement moderniste.

Dans un troisième temps, on s'attarde plus spécifiquement aux années 1930 et 1940 alors que, marginalisé comme réalisateur, Eisenstein se tourne vers l'enseignement. Il ébauche un vaste

programme, multipliant textes et essais, souvent inachevés, qu'il qualifie lui-même de « réflexions hérissées qui partent dans tous les sens ». Persuadé que son apport à titre de théoricien dépassera celui du créateur, il élabore, frénétique, les bases du « cinématisme », une approche aux confins de l'histoire de l'art, de l'anthropologie, de la philosophie, de la psychanalyse, de la linguistique et du marxisme, par laquelle il aspire « à rendre compte, dans une perspective totalisante, de l'ensemble des mécanismes et des lois gouvernant les phénomènes artistiques et les productions symboliques. » (p. 257) Pour Eisenstein, le cinéma fonctionnerait comme une méthode permettant de revisiter l'ensemble de l'histoire de l'art selon les procédés typiquement cinématographiques que sont le montage, le découpage et le cadrage. D'après cette conception, le cinéma ne serait pas tant un nouveau médium qu'une opération de pensée matérialisant un processus profondément ancré en l'homme, depuis la nuit des temps. Ainsi, tous les arts, à travers les siècles, auraient tendu vers le cinéma et, en retour, le cinéma aiderait à comprendre leurs *modus operandi*. Aussi, dans cette section du livre, le regard s'inverse et l'on revisite les chefs-d'œuvre du passé à la lumière des concepts de « cinématisme » et de « plasmaticité » élaborés par Eisenstein (plasmaticité qu'il définit comme la capacité d'une forme à se transfigurer). Se refermant sur une sélection des plus beaux morceaux de cette production théorique, le dernier chapitre du catalogue permet de constater l'actualité et la prégnance de plusieurs questionnements du maître.

Ce copieux ouvrage relève haut la main son objectif de faire redécouvrir au public contemporain cet artiste majeur, en démontrant comment Eisenstein, en se nourrissant des chefs-d'œuvre du passé, chercha à inscrire ses travaux dans le prolongement de cette histoire, tout en la renouvelant.



L'actualité des écrans

***Le CINÉMA D'AUTEUR
plus pertinent et
captivant que jamais !***

Nous célébrons la vitalité et
l'engagement de CINÉ-BULLES
envers le cinéma d'auteur :
une équipe du tonnerre,
une revue captivante depuis 1982
et maintenant une formule balado
en complément !

Avec vous depuis 31 ans





Le loisir présent partout



LOISIR @CCESSIBLE

Le loisir présent partout

Plateforme du loisir présentée par le Conseil québécois du loisir et ses organismes nationaux membres.

Ressources • Activités • Formations et plus encore !



Présenté par:



CONSEIL
QUÉBÉCOIS
DU
LOISIR

www.loisiraccessible.com