

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA

N° 291 | JUILLET - AOÛT 2014 | 59^E ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

Alain Resnais

Aimer, Boire
et chanter

ARCAND
LE RÈGNE DE
LA BEAUTÉ

FOLMAN
THE CONGRESS

GRAY
THE IMMIGRANT

LANZMANN
LE DERNIER
DES INJUSTES

PAWLIKOWSKI
IDA

STREKER
LE MONDE
NOUS
APPARTIENT

*Dossier
Le cinéma
à la plage*





L'une des meilleures comédies depuis *Intouchables*! JDD

Film #1 en France avec déjà
plus de 85 000 000\$ au Box Office!

4 mariages, 2 têtes d'enterrement

QU'EST-CE QU'ON A FAIT AU BON DIEU?

UN FILM DE PHILIPPE DE CHAUVERON

Leurs filles

Laure, Ségolène, Odile, Isabelle

Leurs gendres

Rachid, David, Chao, Charles



Le Parisien

Claude et Marie



Métro

CHRISTIAN CLAVIER CHANTAL LAUBY ARY ABITTAN MEDI SADOUN FRÉDÉRIC CHAU NOOM DIAWARA FRÉDÉRIQUE BEL JULIA PIATON ÉMILIE CAEN ÉLODIE FONTAN

PRODUIT PAR ROMAIN ROJTMAN POUR UGC SCÉNARIO, ADAPTATION ET DIALOGUES DE PHILIPPE DE CHAUVERON ET GUY LAURENT
MUSIQUE ORIGINALE MARC CHOUARAIN AVEC PASCAL NZONZI SALIMATA KAMATE TATIANA ROJAD DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAFIE VINCENT MATHIAS A.S.C. MONTAGE ASSISTANT RÉALISATION LUC BRICAULT RÉGIESSA FRANÇOIS EMMANUELLI MARIAGE SANDRO LAVIZZETI SON MICHEL KHARAT
SERGE ROUDIAIROU ÉRIC TISSERAND COSTUMES EVE MARIE ARNAULT DIRECTEUR DE PRODUCTION RATHALIE DURAN DIRECTEUR DE POST-PRODUCTION ABRAHAM GOLDBLAT UNIT PRODUCTIONS UGC EN COPRODUCTION AVEC TFI BOUTES AUDIOVISUELS ET TFI FILMS PRODUCTION
EN ASSOCIATION AVEC SOFICA UGC 1 ET LA BANQUE POSTALE IMAGE 7 AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINE+ TFI ET TMC RESEAUX INTERNATIONALES TFI INTERNATIONAL DISTRIBUTION GALEAZ ET ÉDITION VIDEO FRANCE UGC
© 2017 UGC FILMS. TOUS DROITS RÉSERVÉS. UGC FILMS PRODUCTION

Bienvenue dans la famille Verneuil

Au cinéma le 1^{er} août

f t YouTube



www.azfilms.ca



SOMMAIRE

The Immigrant

3 MOT DE LA RÉDACTION

Humeurs estivales

5 DOSSIER

LE CINÉMA À LA PLAGE

LES IMAGES NAUFRAGÉES > Rivages cinématographiques | Rohmer à la plage | Lectures: Maurice Ronet, le splendide désenchanté, Simone Signoret, une star vengagée

PANORAMIQUE

12 MANIFESTATIONS 2014

Cannes | Vues d'Afrique

15 ÉTATS CRITIQUES

SÉQUENCES rencontre... Mathieu Li-Goyette [2^e partie]

18 ÉTUDE

GODZILLA > Un monstre et ses époques | **Godzilla** > Le roi boîteux

21 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

Bruegel chez Tarkovski

26 TRAMES SONORES

Le Bon, la Brute et le Truand > Coups de feu dans la Sierra Leone [2^e partie]

28 SCRIPTS

Michael Cimino: Les voix perdues de l'Amérique > L'Ouest maudit, l'Ouest convoité | Les Produits et les marques au cinéma > Commerce et symbolique | Ce qu'il y a de terrible avec Ivan... | Rio Bravo de Howard Hawks | Visconti: Le prince travesti

32 SALUT L'ARTISTE

ALAIN RESNAIS > Le fureteur à la chemise rouge | [Alfredo] Alcón... [Efrem] Zimbalist Jr.

ARRÊT SUR IMAGE

35 CÔTÉ COURT

Scarlet | The Sparkling River

36 DIRECTEMENT EN DVD

Joe > Liens sauvages | **The Selfish Giant** > Promesse britannique | **How I Live Now** | **La Maison de la radio**

39 FLASHBACK

The Hunger > Le goût du risque

LES FILMS

41 EN COUVERTURE

Aimer, Boire et Chanter > Le risque par ABC | **Smoking/No Smoking** > Un théâtre des possibles

46 GROS PLAN

The Congress > Chimères chimiques | **Le Dernier des injustes** > Pour une préservation de la concrétude | **The Immigrant** > Il était une fois en Amérique

52 CRITIQUES

Attila Marcel > L'homme sans présent | **Casse-tête chinois** > Un homme à la course | **Foxfire: Confessions of a Girl Gang** > Hors les murs | **Ida** > Le paradoxe des origines | **Locke** > Voyage au bout de la nuit | **Michael Kohlhaas** > À cheval sur les principes | **Le monde nous appartient** > La nuit est mon royaume | **Le Règne de la beauté** > Craindre le ridicule ou exprimer sa joie? Snobisme et méta-snobisme | **Le Semeur** > Beauté du geste | **Suzanne** > Instants fugitifs | **Under the Skin** > Ombres et brouillard | **X-Men: Days of Future Past** > Futur antérieur

64 MISE AUX POINTS

[UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]

JEAN-LOUIS LIVI PRÉSENTE

SABINE
AZÉMA

HIPPOLYTE
GIRARDOT

CAROLINE
SILHOL

MICHEL
VUILLERMOZ

SANDRINE
KIBERLAIN

ANDRÉ
DUSSOLLIER



CAHIERS DU CINÉMA



CRITIKAT.COM



LE MONDE



LE PARISIEN



MARIANNE



OUEST FRANCE

AIMER BOIRE ET CHANTER

RÉALISATION
ALAIN RESNAIS



D'APRÈS LA PIÈCE « LIFE OF RILEY » DE ALAN AYCKBOURN

ADAPTION LAURENT HERBIET ET ALEX RÉVAL COULISSE JEAN-MARIE BESSET DRESSING BLUTCH IMAGE DOMINIQUE BOULLERET JACQUIN JACQUES SAULNIER LUN JEAN-PIERRE DURET GÉRARD HARDY GÉRARD LAMPS MONSIEUR HÉRY DE LIZZE MUSIQUE MARK SINOW
PRODUIT PAR JEAN-LOUIS LIVI PRODUCTION EXÉCUTIVE CHRISTOPHE JEALFFROY UNE COPRODUCTION F COMME FILM FRANCE 2 CINÉMA SOLVINGUS AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINÉ+ ET FRANCE TÉLÉVISIONS AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET
DE L'IMAGE ANIMÉE EN ASSOCIATION AVEC MANON 3 CINÉMA 8 ET LA BANQUE POSTALE IMAGE 6 AVEC LE SOUTIEN DE LA PROCREP PRODUIT PAR SONY CINÉMA Le Pacte



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 5 SEPTEMBRE



Conseil d'administration: Yves Beauregard, Élie Castiel, Mario Cloutier, Odile Tremblay

Directeur de la publication: Yves Beauregard

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

Comité de rédaction: Luc Chaput, Jean-Philippe Desrochers, Sami Gnaba, Jean-Marie Lanlo, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin

Correction des textes: Richard Gervais

Rédacteurs: Julie Demers, Denis Desjardins, Pierre-Alexandre Fradet, François Gauvin, Pascal Grenier, Maxime Labrecque, Carlo Mandolini, Pierre Pageau, Mario Patry, Guillaume Potvin, François D. Prud'homme, Pierre Ranger, Mathieu Séguin-Tétrault, Claire Valade, Alain Vézina,

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

Design graphique: Simon Fortin — Samourai
Tél.: 514 526-5155 | www.be.net/samourai

Directeur marketing: Antoine Zeind
Tél.: 514 744-6440 | azeind@azfilms.ca

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Guy Ruel

Impression: Imprimerie Transcontinental Québec

Distribution: Maison de la Presse Internationale
Tél.: 1-800-463-3246, poste 405

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

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

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

Administration, comptabilité et anciens numéros:
s'adresser à *Séquences*, C.P. 26, Succ. Haute-Ville,
Québec (Québec) G1R 4M8
Tél.: 418 656-5040
Fax: 418 656-7282
revue.cap-aux-diamants@hst.ulaval.ca

Tous droits réservés
ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 3^e trimestre 2014
ISBN-978-2-924354-07-0 (PDF)
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada
Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada, par l'entremise du Programme d'aide aux publications (PAP), pour nos dépenses d'envoi postal.

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

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Patrimoine
canadien



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Canadian
Heritage



Humeurs estivales

Pour ce numéro, nous avons décidé de passer au mode estival, en douceur, et vous offrir un menu allégé dès les premières pages, un dossier consacré au thème de «la plage» au cinéma. Nos collègues Patricia Robin, Denis Desjardins et Luc Chaput s'en donnent à cœur joie, proposant même des lectures d'été qui ont comme sujets Simone Signoret et Maurice Ronet, deux incontournables du cinéma français. La première pour son immense talent d'actrice et son engagement politique, le second pour sa présence mélancolique teintée d'un romantisme à la fois expressif et joliment suranné.

Le côté académique n'est pas laissé de côté pour autant; il est au centre de la revue par le biais d'un «laboratoire expérimental» axé sur nul autre qu'Andreï Tarkovski et trois de ses films (*Andreï Roublev*, *Solaris* et *Le Miroir*) ayant, d'après notre rédacteur François D. Prud'homme, des liens étroits avec la toile de Pieter Bruegel l'Ancien, *Chasseurs dans la neige*.

Retour donc à la saison estivale avec des films plutôt aériens. Tout d'abord, en page couverture, le dernier opus du regretté Alain Resnais, *Aimer, Boire et Chanter*, que notre correspondante Anne-Christine Loranger a beaucoup apprécié. Comme substitut à une entrevue qui n'a pas pu être réalisée avant la mort du cinéaste, un court essai sur *Smoking/No Smoking*, une autre adaptation du très *British* Alan Ayckbourn.

Nous poursuivons en mode extrême avec l'incontournable héros du cinéma de genre, le bien-aimé *Godzilla*, dans une deuxième version américaine beaucoup plus subtile et mieux réalisée que la première. Alain Vézina, rédacteur invité, nous propose un court retour sur la «carrière» du plus réputé des reptiles amphibies.

Notre trajectoire d'été se pare de films désinvoltes ou rigoureux, et qui comptent pour nous, dont *Le Règne de la beauté* de Denys Arcand. Contrairement à la majorité, notre collaborateur Pierre-Alexandre Fradet a aimé et justifie ce choix de façon érudite; *The Congress* du nouveau phénomène israélien Ari Folman; *Locke* de l'innovateur Steven Knight; *X-Men: Days of Future Past* du [récemment] controversé et/ou scandaleux Bryan Singer, et, entre autres, le très attendu *The Immigrant* d'un de nos auteurs fétiches, James Gray. Et finalement, *Ida*, de Pawel Pawlikowski, une œuvre intense, épurée et lumineuse qui renoue avec le cinéma polonais de la grande époque, rejoignant ainsi les Wajda, Kawalerowicz, Kieslowski et Zanussi.

C'est donc à un été radieux que vous convie *Séquences*, même si parfois, sans qu'on s'y attende, il peut prendre tout d'un coup des allures plutôt capricieuses. Bonne lecture... et Bon été! ☺

ÉLIE CASTIEL
Rédacteur en chef

PHOTO: *Aimer, Boire et Chanter* d'Alain Resnais

QUELQUES

FUNFILM DISTRIBUTION PRÉSENTE UNE PRODUCTION DE FILMS 53/12

T-CEQ

UN FILM DE JULIE HIVON

U-ON



SOPHIE DESMARAIS MAXIME DUMONTIER CHARLES-ALEXANDRE DUBÉ JOËLLE PARÉ-BEAULIEU
FRÉDÉRIC MILAIRE ZOUVI GUYLAINE TREMBLAY

SCÉNARIO ET RÉALISATION JULIE HIVON RÉGIESSAIRE CLAUDINE SAUVÉ RÉGIESSAIRE GENEVIÈVE LIZOTTE CRÉATION DES COSTUMES JULIE-ANNE TREMBLAY
MARTYNE MORIN MARTIN ALLARD STÉPHANE BERGERON MONTAGE NATALIE LAMOUREUX MONTAGE SERGE NAKAUSHI PELLETIER RÉGIESSAIRE JASMYRH LÉMOINE RÉGIESSAIRE MAXIME BERNARD RÉGIESSAIRE FRANÇOIS DÉLISLE

FILMS
53/12

RODEC
Québec

TELEFILM
CANADA

Québec
CINÉMA

Canada

LE FONDS
MARCOLE
GREENBERG

ICI
Radio-Canada

RODEC
Québec

RODEC
Québec

À L'AFFICHE LE 5 SEPTEMBRE

Le cinéma à la plage

Les images lumineuses et souvent surexposées des vacances au bord de la mer font partie de l'esthétique des films de voyage et de famille depuis l'avènement des formats 8 mm et Super 8. Déjà à l'époque du muet, Mack Sennett, le créateur des **Keystone Cops**, introduisait dans ses films quelques Bathing Beauties en maillot de bain, dévoilant bras et jambes. Pour 1910, la démarche était osée, mais séduisait un public neuf qui commençait à s'intéresser à celles qui sont, pour quelques-unes, devenues des vedettes d'un star system naissant : Carole Lombard, Gloria Swanson, Mabel Normand.

Patricia Robin





From Here to Eternity

Les images naufragées

Rivages cinématographiques

Ce décor idyllique entre la mer et la terre est souvent utilisé pour mettre en scène des pans d'histoire ou d'intrigue de tous genres. On n'y passe parfois que quelques instants dans tout un film comme on peut s'y incruster. Ce qui nous intéresse, ici, c'est l'impact dans la trame dramatique que ce lieu peut avoir, car il est rarement anodin d'y retrouver des protagonistes. Oui, le décor est splendide, mais sa signification est déterminée par le parcours des personnages. Il va de soi que nous ne ferons pas mention de toutes les œuvres cinématographiques qui y ont planté leur caméra, cela relève davantage d'une thèse doctorale; cependant, nous tenterons de stimuler vos souvenirs ou de vous intéresser à quelques films, le temps d'une lecture estivale.

Patricia Robin

LES CORPS DÉNUDÉS

Quand on parle de scène de plage, certains nostalgiques évoquent illico **From Here to Eternity** (*Tant qu'il y aura des hommes*, Fred Zinnemann, 1953) où Burt Lancaster et Deborah Kerr vivent une scène sulfureuse qui ne dure au bas mot qu'une minute. Mais qu'est-ce qui a tant marqué les mémoires? Pourquoi y référer en premier lieu? Les corps adultérins, presque nus, enlacés sur une plage que les vagues viennent fouetter, se lèvent rapidement et entament une âpre discussion qui finit en queue de poisson. Voilà la scène qui, en 1953, a suscité tant d'intérêt alors que tout le reste du film se passe sur la base de Pearl Harbor, sur l'île d'Hawaï, et s'attarde sur les faits et gestes de soldats quelque temps avant la célèbre bataille. Cette scène d'amour passionné justifie la réflexion du sergent-chef Warden (Lancaster) sur ses ambitions militaires;

ne veut-il devenir officier que pour épouser la femme de son chef ou se trouve-t-il confortable dans sa position actuelle? Ces images mémorables s'avèrent, en fait, une respiration d'humanité dans un monde d'hommes et de règles martiales. Regardées aujourd'hui, elles semblent assez banales; à l'époque, elles démontraient une belle audace. L'idée de voir des corps quasi dénudés évolue avec les années. Si, en 1953, il paraissait osé d'exposer les formes, il en va tout autrement dans les décennies qui ont suivi, surtout avec la libéralisation des mœurs et la révolution sexuelle de la deuxième moitié du 20^e siècle. N'était-ce pas la sculpturale Ursula Andress qui émergeait de la mer dans **Dr. No** (*James Bond contre Dr. No*, Terence Young, 1962) pour séduire un James Bond ébloui par son anatomie généreuse? Les corps féminins ont plus souvent été mis en évidence, pour le plus grand plaisir des spectateurs masculins. On ne peut oublier Bo Derek et ses cheveux tressés,

dans **10 (Elle)** (Blake Edwards, 1979), courant au ralenti au ras des vagues dans un fantasma de Dudley Moore. Du côté français, en particulier sur la Côte d'Azur, les monokinis font fureur dans **L'Année des méduses** (Christopher Frank, 1984) où Valérie Kaprisky n'a pas été remarquée que pour son talent d'actrice. À l'instar de Burt Lancaster dans **From Here to Eternity**, Sean Connery dans **Dr. No** et Daniel Craig dans **Casino Royale** (Martin Campbell, 2006) – interprétant le célèbre agent britannique James Bond – exhibent leurs pectoraux et leurs muscles tout comme Matthew McConaughey dans **Fool's Gold** (Chasse au trésor, Andy Tennant, 2008). Dans une perspective plus hilarante, on peut aussi se remémorer la scène des cinq compères (Aldo Maccione, Jacques Brel, Lino Ventura, Charles Denner et Charles Gérard) déambulant devant des femmes étendues sur la plage dans **L'Aventure, c'est l'aventure** (Claude Lelouch, 1972). Leur démarche et leur façon de rouler des mécaniques, tels des paons, montrent bien le ridicule machisme qui les anime. Pour demeurer dans la veine comique, il serait triste d'oublier **Le Gendarme de Saint-Tropez** (Jean Girault, 1964) dans lequel le maréchal des logis-chef Cruchot (Louis de Funès) et ses hommes traquent les nudistes de la célèbre plage méditerranéenne. Pour la gendarmerie française, il n'y a pas de vacances!

LES VACANCES EN FAMILLE

On ne peut évoquer la plage sans penser aux séjours en famille ou entre amis. Évidemment, **Les Vacances de Monsieur Hulot** (Jacques Tati, 1953) mérite une mention pour le travail de mise en scène et d'observation des mœurs des vacanciers dans les stations balnéaires de son époque. Cette œuvre lumineuse et remplie de trouvailles, tournée à Saint-Marc-sur-Mer où une statue du personnage de Hulot surplombe la plage, demeure le film d'après-midi pluvieux par excellence pour passer un bon moment. Il en va tout autrement pour l'intelligence dans **Les Bronzés** (Patrice Leconte, 1978) où des vacanciers de tout acabit se retrouvent dans un Club Med pour y vivre des aventures toutes plus décevantes les unes que les autres, surtout en ce qui a trait aux relations interpersonnelles. Mettant en scène la troupe du Splendid, Leconte explore la bêtise des villégiateurs. Il arrive souvent que les premiers émois sentimentaux surviennent pendant la période estivale. Le jeune Hermie, en vacances sur l'île de Nantucket, dans **Summer of '42** (Un été 42, Robert Mulligan, 1971), tombe amoureux de la dame habitant près de la plage. Il lui rend service à l'occasion jusqu'à ce qu'elle perde son mari à la guerre. Si l'adolescent garde un souvenir inoubliable de sa nuit avec la veuve, la musique de Michel Legrand le rend éternel. Sur la plage du Lido, dans la Venise de la Belle Époque, le compositeur Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) poursuit du regard le jeune Tadzio en vacances avec sa famille. **Mort à Venise** (Morte a Venezia, Luchino Visconti, 1971) raconte sa



Les Vacances de Monsieur Hulot

fascination pour la beauté à l'état pur, lui faisant perdre tout sens du danger qui le guette. Emporté par le choléra, Gustav meurt seul, calé dans son transat sur la plage. Dans ce chef-d'œuvre, l'*Adagietto de la Symphonie n° 5* de Mahler prend une dimension inégalée tant il fait corps avec les sentiments exacerbés et inexprimés du pauvre homme. Pour sa **Juliette des esprits** (*Giulietta degli spiriti*, Federico Fellini, 1965), *Il Maestro* ouvre le bal des hallucinations sur la plage où Juliette (Giulietta Masina), entourée des siens, rencontre sa voisine, toute de jaune vêtue, et sa cour, puis elle expérimente sa première vision émergeant de l'eau. Davantage axée sur une dynamique familiale en crise, la comédie romantique **La Baule-les-Pins** (Diane Kurys, 1990) relate les difficultés maritales des parents, les relations adultères de la mère ainsi que la découverte des premiers sentiments de l'adolescente Frédérique lors de ses vacances annuelles. Alors que l'on persiste à croire que le bord de mer est le lieu privilégié pour connaître des moments merveilleux, il se trouve tout de même des vacanciers cinématographiques qui y ont vécu des cauchemars comme les baigneurs d'Amity Island, dans **Jaws** (*Les Dents de la mer*, Steven Spielberg, 1975), qui disparaissent dans la gueule d'un requin qui met en péril l'économie touristique de la place. C'est aussi un souvenir pénible qui agite Catherine (Elizabeth Taylor), dans **Suddenly, Last Summer** (Soudain, l'été dernier, Joseph L. Mankiewicz, 1959), alors que le docteur (Montgomery Clift) lui fait revivre la mort de son cousin sur une plage espagnole d'où il s'est enfui, poursuivi par des mendiants qui l'ont cerné puis dévoré vivant.

HORS SAISON

Bien que le temps de la baignade soit plus propice en été, les promenades hors saison sur la grève sont tout aussi agréables. Elles sont plus rares, mais plus marquantes à cause des marées fortes comme on peut les admirer de la maison de **The Ghost Writer** (*L'écrivain Fantôme*, Roman Polanski, 2010). Dans ce film, les vagues qui battent le littoral de l'île de Martha's Vineyard



Annie Hall

sont puissantes et rendent l'atmosphère inquiétante, annonçant le danger qui guette le nouvel arrivant. Un Deauville hiémal sert de toile de fond à cette scène mémorable d'**Un homme et une femme** (Claude Lelouch, 1966) dont la musique de Francis Lai accompagne fort bien le travelling circulaire cernant l'étreinte d'Anouk Aimée et de Jean-Louis Trintignant. Adapté d'une pièce de théâtre, **The Winter Guest** (*L'Invitée de l'hiver*, Alan Rickman, 1997) prend l'air marin dans un petit port d'Écosse où Frances (Emma Thompson), récemment veuve, entretient des rapports conflictuels avec sa mère (Phyllida Law) qui tente de lui redonner goût à la vie. Les longs dialogues tournés sur la plage et les rochers donnent lieu à des affrontements que le décor renforce. La mère en manteau de fourrure, dans cet univers maritime, montre une volonté peu commune. Le duo d'actrices révèle une force vitale et psychologique indubitable. Un B&B désert, construit sur pilotis sur la plage de Rodanthe, héberge Adrienne (Diane Lane) et Paul (Richard Gere) dans le mélodrame **Nights in Rodanthe** (*Le Temps d'un ouragan*, George C. Wolfe, 2008). Non pas que le film soit une réussite, car son scénario cousu de fil blanc laisse peu de surprise à l'intrigue, mais l'emplacement et les balades romantiques au ras des flots fournissent les images typiques d'une iconographie sentimentale.

LE BOUT DU MONDE TERRESTRE

C'est aussi sur un rivage désert qu'aboutit Antoine Doinel (Jean-Pierre L aud), à la fin des **400 coups** (François Truffaut, 1959), après s'être évadé du centre de réforme dans lequel ses parents l'ont abandonné. Face à la mer, Doinel n'a d'autre choix que de se tourner vers le continent et de faire face à son destin et à la caméra que Truffaut braquera sur lui à plusieurs reprises au cours de sa carrière. Fellini aussi y placera plusieurs de ses personnages qui doivent alors choisir d'assumer la réalité ou de s'enfuir dans le rêve: Zampan  dans **La strada** (1954), Marcello dans **La dolce vita** (*La Douceur de vivre*, 1960), Guido dans **8½** (1963). Dans ce dernier, Guido, en panne d'inspiration pour son film, se retrouve dans une station thermale où il évoque, entre autres, son

enfance et les visites qu'il rendait à la Saraghina, une plantureuse prostituée vivant sur la plage de Rimini. Fellini y ayant passé sa jeunesse, on peut en déduire que la mer a eu une influence prépondérante pour ses plantations de décor. De l'autre côté de l'Atlantique, c'est sur le littoral californien qu'Alvy (Woody Allen) tente de ramener à la raison son amie Annie (Diane Keaton) dans **Annie Hall** (Woody Allen, 1977). Allergique à la Côte Ouest, il essaie de comprendre, lors d'une balade sur le sable, les motifs qui poussent Annie à se retirer si loin de New York. Ses arguments, tous plus farfelus les uns que les autres, ne semblent pas ébranler la jeune femme qui, pourtant, remet le cap sur la Grosse Pomme au bout d'un moment.

LES SURVIVANTS DES NAUFRAGES

Alors que les plages continentales permettent aux protagonistes de faire face à leur destin en reprenant le fil de leur existence, celles des  les les obligent à trouver sur le territoire isolé les ressources pour leur survie. Telle une matrice qui accouche d'un survivant, la mer rejette sur le rivage des individus qui devront se réapproprier leur sort. C'est un orage qui apporte à Janet (Maggie Smith) et Ursula (Judi Dench), deux sœurs anglaises vivant près d'une plage de graviers en Cornouailles, de nouvelles émotions lorsqu'elles recueillent un jeune homme échoué dans **Ladies in Lavender** (*Parfum de lavande*, Charles Dance, 2004). Leur jolie maison verra son train de vie et les relations entre les deux vieilles dames changer alors que l'inconnu prendra des forces. Il en va de même pour toutes les variations des aventures de Robinson Cruso  qui ont pris place sur nos écrans, dont celle de Luis Bu uel tournée au Mexique en 1954 jusqu'à la version de Rod Hardy, en 1997, mettant en vedette Pierce Brosnan. Tel Robinson Cruso , Chuck (Tom Hanks) survit à l'écrasement en mer d'un avion de fret de Fedex dans **Cast Away** (*Seul au monde*, Robert Zemeckis, 2000). L' le sur laquelle il échoue est inhabitée et il y subsiste plus de quatre années.   défaut de se trouver un Vendredi, il socialise avec un ballon Wilson qui devient son unique ami sur ce cap rocailleux. Il doit se débrouiller pour se nourrir, apprendre à se

faire des outils et du feu. Cet état de solitude forcée le ramène à celui des hommes des cavernes. Le film d'animation **Madagascar: Espace 2 Africa** (*Madagascar 2: La grande évasion*, Eric Darnell, Tom McGrath, 2008) lui fait d'ailleurs un clin d'œil en le pastichant tout autant que la scène d'ouverture suivant les olympiens courant dans l'eau de la marée montante dans **Chariots of Fire** (*Les Chariots de feu*, Hugh Hudson, 1981), sur la célèbre musique de Vangelis. Inspiré du thème du naufrage, **The Blue Lagoon** (*Le Lagon bleu*, Randal Kleiser, 1980) fait échouer deux jeunes enfants sur une île du Pacifique. Tels les cobayes du psychologue du développement Jean Piaget, les deux gamins, Richard et Emmeline, doivent assimiler, accommoder et adapter les ressources qui sont offertes sur place. Une fois adolescents, incarnés par les tout jeunes Brooke Shields et Christopher Atkins, ils ressentent les changements de leur puberté, assument leur sexualité et connaissent les joies d'être parents. Une Genèse nouvelle est créée. Ada (Holly Hunter) et sa fille Flora (Anna Paquin) ne se retrouvent pas sur une plage néo-zélandaise après un naufrage dans **The Piano** (*La Leçon de piano*, Jane Campion, 1993). Arrivée par bateau depuis l'Écosse et débarquée sans cérémonie avec son piano, Ada vient démarrer une nouvelle alliance avec Alisdair (Sam Neill), un colon qui l'emmène dans les terres en abandonnant son encombrant instrument, par lequel elle vibre émotivement, derrière elle. La force significative des images de Campion sur ce rivage est d'une beauté et d'une puissance, qui oppose la sauvagerie des vagues à l'austérité des costumes victoriens dont sont vêtues la mère et sa fille. La présence incongrue du piano renforce le choc des cultures entre cette terre nouvellement colonisée et l'héritage artistique qu'Ada porte en elle, d'autant plus qu'ayant perdu l'usage de la voix, celui-ci est son seul moyen d'évasion. D'ailleurs, ce piano lui permet de recouvrer son identité grâce au pacte qu'elle conclut avec Baines (Harvey Keitel) qui la révèle à elle-même. Sur une musique envoûtante de Michael Nyman, ce film empreint d'une suave sensualité ne cesse de hanter le spectateur longtemps après sa projection.

PLAGE DE GUERRE

On ne peut s'étendre sur le thème des plages sans évoquer celle du débarquement de Normandie, qui met fin à la Seconde Guerre mondiale. Plusieurs réalisations se sont penchées sur le sujet dont l'imposante coproduction **The Longest Day** (*Le Jour le plus long*, Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck et Bernard

Wicki, 1962) qui portait à l'écran une impressionnante distribution américaine, britannique, canadienne, française et allemande. Non seulement le film présente les faits de cette journée importante dans l'histoire de l'humanité, mais il fait se côtoyer, entre autres, Richard Burton, John Wayne, Sean Connery, Robert Mitchum, Rod Steiger, Arletty, Jean-Louis Barrault, Bourvil, Curd Jürgens sur un même écran. L'exploit à lui seul vaut la peine d'être vu ! Et qui d'autre que Steven Spielberg pouvait s'attaquer à un événement semblable ? Dans **Saving Private Ryan** (*Il faut sauver le soldat Ryan*, 1998), le débarquement est filmé avec une caméra témoin des plus réalistes. La grève se peuple rapidement de guerriers mutilés par les tirs nourris des ennemis, le sang se mêle à l'eau et les cris de douleur enterrent le bruit des vagues. Cette hécatombe des plus naturalistes épargne tout de même le capitaine Miller (Tom Hanks) et une poignée d'hommes qui parviennent à découvrir une brèche dans les fortifications allemandes. Il ne leur restera plus qu'à trouver le dernier des frères Ryan qui manque à l'appel...

QUÉBEC BEACH

Pour leur part, certains films québécois ont su mettre en valeur les plages d'ici. Dans l'estuaire du Saint-Laurent, à la hauteur de Baie-Comeau, pendant **La Turbulence des fluides** (Manon Briand, 2002), la marée s'est arrêtée. Pascale Bussièrès en sismologue tente de découvrir ce qui se passe, entourée de Julie Gayet, Jean-Nicolas Verreault et Geneviève Bujold. Tourné sur l'île Bonaventure en Gaspésie, **Les Fous de Bassan** (Yves Simoneau, 1987) réunit une distribution impressionnante et rend justice au roman d'Anne Hébert. Et c'est dans les magnifiques paysages maritimes des îles de la Madeleine que prend vie **Mario** (Jean Beaudin, 1984) qui raconte l'histoire d'un jeune Madelinot et de son frère autiste. Plus exotique, **L'Enfant d'eau** (Robert Ménard, 1995) relate l'épreuve d'Émile, un autiste de 20 ans (David La Haye), et de Cendrine, une fillette de 12 ans (Marie-France Monette). À la suite d'un accident d'avion, ils s'échouent sur une île inhabitée des Caraïbes et doivent s'approprier en attendant les secours.

Après s'être longuement étendus sur les rivages cinématographiques, il ne reste plus qu'à espérer des jours de pluie pour justifier la révélation ou la redécouverte de certains des films cités. À votre tour, chers lecteurs, d'établir votre propre liste d'œuvres et de vous baigner dans des flots d'images. Bonnes projections et bonnes vacances !



photo: Tournage du film **Les 400 Coups**

Rohmer à la plage

Le cinéma d'Éric Rohmer, où la parole est reine, est aussi celui du corps. On le sait surtout depuis la publication d'une thèse magistrale que Violaine Caminade de Schuytter a consacrée à ce sujet¹. On peut relever dans ces films un grand nombre de passages tournés au bord de l'eau. Rives aux eaux calmes, d'abord : **Le Signe du Lion** et autres histoires parisiennes, **Le Genou de Claire** (le lac d'Annecy), **Les Amours d'Astrée et de Céladon**, etc.; mais plus encore, rives océanes : **La Collectionneuse**, **Pauline à la plage**, **Le Rayon vert**, **Conte d'été**, **Conte d'hiver**... La mer, c'est les vacances, bien sûr, mais c'est aussi l'occasion pour les personnages rohmériens, souvent vulnérables dans leur nudité émotive, de frayer avec l'espoir, le désir, voire le danger, au gré de rencontres hasardeuses.

Denis Desjardins



Pauline à la plage

Chronologiquement, la toute première scène de plage nous est présentée dans **Ma nuit chez Maud**. Ce film, sorti en 1969, était numéroté III dans la série des six Contes moraux, même s'il fut réalisé après le IV, **La Collectionneuse** (1967), pour des raisons conjoncturelles. Considérons donc sa séquence finale comme une première incursion du côté de la plage. L'histoire se déroule presque entièrement à Clermont-Ferrand, au centre de la France, pendant la période de Noël. Seul le court épilogue nous transporte dans le temps – cinq ans plus tard, en été – et dans l'espace, soit sur une plage non identifiée, surplombée de dunes². La vie du narrateur, qui cherchait l'amour absolu dans les rues verglacées de Clermont, s'est totalement transformée; avec sa jeune femme et leur petit garçon, le voilà courant vers la mer – vue de loin, soulignons-le – qui les prend tous trois dans ses bras, image d'un bonheur abouti où se superpose le mot FIN.

Dans les films suivants, la mer devient plutôt une invitation à la sensualité, sinon au plaisir à conquérir ou à être conquis. Le prologue de **La Collectionneuse** nous montre Haydée en maillot, marchant nonchalamment sur une petite plage privée à Saint-Tropez. Son corps, scruté par l'œil du cinéaste, nous est donné à voir en plusieurs plans complémentaires; cette collection de plans semble être une prémisse aux désirs décousus du narrateur. **Pauline à la plage**, tourné quinze ans plus tard, est un festival des corps. La plage (normande, ici) devient le lieu permanent de tous les désirs, mais aussi de

tous les malentendus. Le ludisme prédomine, et la cocasserie des situations fait oublier les réflexions quelque peu sentencieuses des deux dragueurs plus ou moins guindés qui tournaient autour de la «collectionneuse». La plage de Pauline paraît un lieu fermé, tel un terrain de chasse, et les scènes de baignade plutôt secondaires. Avec **Le Rayon vert**, en 1986, les plages – cherbourgeoise, puis biarrote, surtout – restent des lieux de rencontres fortuites, mais la quête de sa touchante héroïne, revêche à toute péroration, nous semble plus substantielle. Plusieurs plans rapprochés de baigneurs – dont Delphine – indiquent enfin une véritable présence à la mer, voire un certain plaisir expérimental chez l'héroïne, un premier pas vers une réappropriation du corps. Ici, la proximité de la mer importe donc davantage que la plage

comme telle – même si l'héroïne refuse une balade en bateau, sous prétexte d'être sujette au mal de mer. C'est d'ailleurs sur un escarpement rocheux, dit la «Chambre d'amour», et non sur la grève, que Delphine trouve sa dernière carte, un valet de cœur, présage d'une ultime rencontre. La scène finale, qui donne son titre à l'œuvre, est une sereine ouverture vers l'horizon océanique, une apaisante promesse.

Le prologue de **Conte d'hiver** (1991) nous montre deux amants sur une plage (scène sexuellement très incarnée, élément inhabituel chez notre pudique auteur); puis – comme le titre l'indique –, on s'éloigne de ce décor dans le temps et dans l'espace, puisque l'intrigue se déroule dans la région parisienne, cinq ans plus tard. La construction du récit est donc exactement l'inverse de celle de **Ma nuit chez Maud**.

Rohmer ne revient à la plage qu'avec **Conte d'été**, où la grève de Dinard devient essentiellement terrain de déambulations; les personnages la sillonnent sans cesse, s'y quittent et s'y retrouvent, voire y tournent en rond au gré d'échanges hésitants, voire violents. Il semble que ce soit là une dernière virée d'Éric Rohmer du côté de la plage; le **Conte d'automne** qui suivra, ainsi que ses trois derniers opus, films d'époque, l'éloigneront définitivement de ce type de décor longtemps chéri par une *Nouvelle Vague*... qui ne l'est plus.

¹Voir *Séquences* no 279.

²La scène fut tournée à Belle-Isle, en Bretagne, et – fait cocasse – six mois avant le reste du film...

► En guise de lectures estivales, Luc Chaput et Patricia Robin vous proposent deux ouvrages légers, mais fort intéressants et instructifs...

Maurice Ronet, le splendide désenchanté

Pour plusieurs cinéphiles, Maurice Ronet est mort en 1983 d'un suicide et non d'un cancer. On peut y voir la force évocatrice de son film le plus célèbre *Le Feu follet* d'après le roman de Drieu la Rochelle. C'est du moins ce que constate l'ancien reporter du *Monde* et écrivain, José-Alain Fralon,



dans cette biographie fouillée où la passion du *fan* nourrit la recherche de l'enquêteur. Né Maurice Robinet (eh oui!), enfant de la balle, Ronet dit avoir vu, dans sa jeunesse, ses parents surtout de profil parce qu'il les regardait des coulisses d'un théâtre. Né en 1927, Maurice Ronet est l'exemple parfait de cette génération de l'entre-deux-guerres: trop jeune pour avoir participé aux combats de la Libération, mais

assez vieille pour avoir compris le contexte. Fralon rend bien la personnalité ambivalente du jeune homme qui, malgré un vrai talent, prend un certain temps avant de s'impliquer durablement dans cette carrière parentale, après des velléités plus ou moins longues de céramiste et de peintre.

L'auteur, par des entrevues avec certaines de ses amies et plusieurs de ses confrères, montre bien le caractère de ce dandy noceur, ami du mouvement littéraire des Hussards. Fralon inscrit donc cette vie dans un portrait de l'époque où Remo Forlani, Paul Gégauff et autres amis ont droit à de beaux croquis. Après le succès de *Plein soleil* où il affronte pour la première fois son double solaire Alain Delon, Ronet prend des risques comme s'il se désintéressait encore une fois d'une route toute tracée vers les sommets.

L'aide du cinéophile Philippe Marcel, remercié en exergue du bouquin, permet à Fralon de montrer la place importante de Louis Malle depuis *Ascenseur pour l'échafaud* et devenu presque l'alter ego de l'acteur lors du tournage du *Feu follet*. Les deux dernières réalisations de Ronet, *Vers l'île des dragons* et *Bartleby*, font honneur au cinéma venant de cet homme qui, à plusieurs moments de sa vie, a pu faire sien la phrase majeure de cette nouvelle de Melville: «Je préférerais ne pas.»

Luc Chaput

José-Alain Fralon
Maurice Ronet, le splendide désenchanté
Sainte Marguerite-sur-Mer, France :
Éditions des Équateurs, 2013
330 pages

Simone Signoret, une star engagée

Susan Hayward enseigne à l'Université d'Exeter en Grande-Bretagne et se spécialise dans l'étude du cinéma français. Son cinquième ouvrage traite de la vie de Simone Signoret et trace le parcours atypique de cette actrice française qui a côtoyé les plus grands acteurs et réalisateurs du 20^e siècle dans pas moins de quarante-cinq films. Avec rigueur et force détails, l'auteure fait le tour des quarante années de métier de la star d'après-guerre en identifiant trois étapes principales de celles-ci, soit les débuts et l'ascension vers la gloire (1945-1957), la carrière internationale (1958-1969) et les années du corps vieillissant (1970-1982). Susan Hayward étudie cette comédienne au regard de braise, son jeu et la place prépondérante de ses personnages dans les films les plus importants, ceux où la présence de l'actrice joue un rôle significatif dans la cinématographie nationale comme, par exemple, l'emploi des femmes comme boucs émissaires dans les œuvres réalistes noires du cinéma d'après-guerre français ou l'émancipation des femmes dans une cinématographie machiste.

L'auteure met l'accent sur l'interprétation minimaliste de Signoret qui, avec une économie de moyens, faisait passer tout un registre d'émotions par son regard et ses lèvres. Bien qu'elle ait incarné majoritairement des femmes ordinaires, prolétaires ou de la classe moyenne, Simone Signoret n'en utilisait pas moins son «érotisme du pouvoir» pour séduire les spectateurs et donner à ses personnages des dimensions inoubliables, et ce, malgré son léger zéaïement, sa voix rauque et, plus tard, son physique bouffi. On sent un réel travail de terrain chez l'auteure qui va même jusqu'à comptabiliser le nombre de gros plans dédiés à l'actrice dans les films. Elle décortique ceux-ci avec une minutie très universitaire, ce qui confère à l'ouvrage des allures de thèse doctorale. Ceci dit, par sa segmentation en cinq chapitres bien distincts, elle réussit à bien cerner la notion politique reliée à la morphologie singulière – rejetant l'idéologie des limites du corps et des diktats de la beauté – de Signoret. C'est donc par sa seule présence à l'écran et par ses choix de rôles qu'Hayward la considère comme une star engagée. ⑤

Patricia Robin



Susan Hayward
Simone Signoret, une star engagée
[traduit de l'anglais par Samuel Bréan]
(Coll. « Champs visuels étrangers »)
Paris: L'Harmattan, 2013
295 pages

Cannes

La fidélité, gage de qualité

Le Festival du film de Cannes a la réputation, bien méritée, d'être le meilleur festival de films au monde. Année après année, il nous offre ce qui se fait de mieux dans le monde du cinéma. C'était encore le cas en 2014. Cette qualité repose, en grande partie, sur une « politique des auteurs ». Quelques uns s'y retrouvent régulièrement et assurent un mérite certain au festival. Cannes les suit et nous faisons de même. Notre amour du Festival de Cannes repose sur ces affections particulières. Pour témoigner de cela, nous nous arrêtons sur trois films : celui des frères Dardenne, celui de Naomi Kawase et celui de Ceylan, gagnant de la Palme d'or cette année. Ils confirment que la fidélité et la qualité peuvent coexister.

Pierre Pageau



Deux jours, une nuit

Dans le monde francophone, la persistance la plus grande est certainement celle des frères Dardenne (Belgique). En 1996, **La Promesse** avait été sélectionné pour la Quinzaine des réalisateurs. En 1999, **Rosetta** remporta la Palme d'or et le Prix d'interprétation pour Émilie Dequenne. En 2002, le Prix d'interprétation fut attribué à Olivier Gourmet dans **Le Fils**. La Palme d'or récompensa **L'Enfant** en 2005, **Le Silence de Lorna** obtint le Prix du scénario en 2008 et **Le Gamin au vélo** reçut le Grand Prix du jury en 2011. Voilà non seulement des réalisateurs que Cannes aime bien, mais qui, en plus, se méritent plus que leur part des grands honneurs. Ils sont toujours attendus avec beaucoup d'espoirs. Cette année, ils se présentaient avec **Deux jours, une nuit**. Avec ce film, ces cinéastes demeurent bien fidèles à leur style. L'anecdote est simple comme l'était **Rosetta**, par exemple. Et plus que jamais, la problématique est toujours très sociale et réaliste. Une ouvrière, Sandra, vient de perdre son emploi. Elle peut le regagner si elle réussit à convaincre ses collègues de reprendre un vote. Ils peuvent lui redonner son emploi, mais ils doivent alors renoncer à une prime de 1000 euros. Sandra a le weekend (deux jours et une nuit) pour faire cela. L'essentiel du film consiste alors à montrer les diverses rencontres avec ses collègues de travail, nous faisant ainsi découvrir les diverses petites misères sociales et humaines de ceux-ci. Le tout est filmé en plans-séquences. Le cinéma des Dardenne est toujours démonstratif, un peu

schématique parfois. La démarche demeure la même ici. En effet, lors des diverses rencontres, un principe de répétition est appliqué : Sandra doit reprendre les mêmes phrases pour convaincre ses collègues, alors qu'eux expliquent en quoi les 1000 euros leur sont nécessaires. La plupart du temps, ces rencontres ont lieu alors que Sandra veut entrer dans le domicile de ses collègues. Les portes servent alors aussi bien de barrières que d'ouverture potentielle. Une forme de suspense existe : va-t-elle convaincre un nombre suffisant de travailleurs de l'appuyer ? Une dramaturgie sociale et politique interpelle directement le spectateur : lui, qu'aurait-il fait dans cette situation ? Vers la fin du film, Sandra se fait offrir de reprendre son emploi, mais le patron devra congédier quelqu'un qui vient de l'appuyer dans sa lutte. Elle dit « non » avec fermeté et fierté. Les spectateurs cannois ont applaudi. Il y a ici, comme souvent chez les Dardenne, une forme d'émotion sociale. C'est rare. Par ailleurs, le choix de Marion Cotillard pour interpréter le rôle central de Sandra représentait un risque. Le pari est relevé. Les frères Dardenne ont fait de l'actrice l'équivalent de Julia Roberts dans **Erin Brockovich**, une battante qui craint pour le succès de son projet, mais qui finit bien sa démarche parce qu'elle n'a plus peur. Le mari de Sandra, interprété par Fabrizio Rongione (cinquième présence dans un film des Dardenne), est un appui moral et dramaturgique important ; son expérience de militant syndical vient servir Sandra, néophyte dans le domaine. Au total, **Deux jours, une nuit** est un film fascinant, parce que convaincant.

La politique des auteurs à Cannes est principalement au masculin. Rares sont les femmes qui sont entrées dans ce panthéon des grandes pointures du cinéma. Une des rares, Jane Campion, était présidente du jury de Cannes cette année. Une autre qui a fait plusieurs apparitions au festival, et qui était présente encore cette année, est la cinéaste japonaise Naomi Kawase, avec **Still the Water** (*Futatsume no mado*, ce qui se traduirait par ailleurs par « Deux fenêtres »). Dès 1997, avec son premier film **Moe no suzaku**, elle remportait la Caméra d'or. Elle revint en 2003 avec **Sharasôju**. En 2007, **La Forêt de Mogari** reçut le Grand Prix. En 2011, **Hanezu No Tsuki** (*L'Esprit des montagnes*) fut en compétition officielle. **Still the Water** a, comme toujours, des images splendides de la nature : mer, forêts, montagnes, fleurs, lune, araignée. Kawase demeure toujours fort attachée à son pays. Pour **Still the Water**, elle a choisi l'île japonaise de ses ancêtres, Amani (climat subtropical),

située entre Kyushu et Okinawa. Elle avait tourné tous ses films précédents dans sa ville natale, Nara. Dans tous les cas, il s'agit d'un environnement marqué par les traces de l'histoire et du bouddhisme. Dans **Still the Water**, d'immenses vagues (comme des dessins d'Hokusai) annonciatrices d'un typhon ouvrent et ferment le film. On y découvre un cadavre au début. Qui ? Pourquoi ? La suite du film nous donne quelques réponses, mais l'essentiel n'est pas là ; il est dans un climat calme et zen qui répond aux cycles de la nature. La plus belle scène de ce film, et de tout le Festival de Cannes 2014, est celle de la mort de Isa, la mère de Keiko. Kawase y réussit la plus belle synthèse de sa pensée et de son esthétique. Les traditions culturelles et spirituelles de l'île d'Amani (comme la danse traditionnelle de la Danse d'Août) se conjuguent pour exprimer, mieux que jamais, aussi bien les liens mystérieux entre la Vie et la Mort que ceux qui unissent une mère et sa fille. Une concession au spectateur constitue une partie plus faible : le *coming of age* entre deux adolescents (Keiko la fille et Kaito le garçon) fait un peu trop *Harlequin*, en particulier avec des scènes sur une moto et une musique (mauvaise en fait). Mais la nature, si présente, si bien présentée, nous guérit de tout cela.

Le cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan est un autre grand habitué de la Croisette. Il était présent avec son premier court métrage **Koza** en 1995. En 2003, son long métrage **Uzak** reçut le Grand Prix du jury et, en 2008, le Prix de la mise en scène couronna **Les Trois Singes**. Enfin, plus récemment (2011), **Il était une fois en Anatolie** récolta le Grand Prix du jury et le Prix de la FIPRESCI. Ceylan est revenu cette année avec **Winter Sleep** (*Sommeil d'hiver – Kis uykusu*). Cette fois-ci, il a remporté la Palme d'or et le Prix de la FIPRESCI. Il s'inspire de Tchekhov, de Bergman, de Bresson (dont la musique de Schubert, célèbre pour son utilisation dans **Au hasard Balthazar**, refait souvent surface dans ce film). La Palme d'or a souvent été accordée à des films longs et difficiles, que l'on pense à **La Vie d'Adèle – Chapitres I et II** en 2013 ou, surtout, à **Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures** (2010). **Winter Sleep** est du même acabit. Comédien à la retraite, le personnage principal, Aydin, tient un petit hôtel en Anatolie centrale ; l'hôtel porte le nom d'Othello

et Aydin veut publier une *Histoire du théâtre en Turquie*. Aydin est un jeu de mots : « Aydin » signifie « intellectuel » en turc. Pour Ceylan, Aydin est un intello coupé du peuple. Par opposition, le film nous fait connaître de simples paysans démunis qui habitent sur les terres d'Aydin. Il y a clairement une présentation de classes sociales, thème déjà présent dans **Les Trois Singes**, mais la confrontation y est plus explicite. Dans une séquence très forte, Ceylan nous montre Nihal, la jeune épouse d'Aydin, qui veut « aider » la famille pauvre. Elle ira leur offrir une enveloppe pleine d'argent, en principe pour des raisons humanitaires, mais aussi pour changer sa vie monotone avec Aydin. Cependant, l'enveloppe pleine d'argent va finir dans le feu. Il y a aussi une scène-clé – où un homme dresse un cheval sauvage pour assouvir la curiosité commerciale d'Aydin – qui en dit long sur l'intention et la contemplation de la société turque du réalisateur. Ceylan nous livre donc son film le plus politique à ce jour. Lors de son discours de réception de la Palme d'or, il a prolongé son engagement politique en dédiant son prix aux « jeunes qui se font tuer », faisant référence aux émeutes du Parc Gezi où la violence contre les manifestants est démesurée. C'est à ces jeunes tués lors de la manifestation anti-Erdogan de l'été dernier que pensait Ceylan.

D'autre part, il demeure un grand maître de l'image ; sa maîtrise de la technique, avec l'énorme talent de son chef opérateur Gökhan Tiryaki, se confirme. Pour ce film, Ceylan délaisse les extérieurs (de **Climats** jusqu'à **Il était une fois en Anatolie**) et laisse place à des intérieurs sombres et frissonnants : un presque huis clos dans un hôtel bâti dans des grottes pour touristes japonais. En hiver, à mesure que la neige recouvre la steppe, l'hôtel devient le refuge mais aussi le théâtre des déchirements des personnages. Ces nombreuses scènes de confrontations, avec multiples champs et contrechamps, se déroulent avec sa jeune épouse Nihal, avec qui il entretient une relation houleuse, et avec sa sœur Necla qui souffre encore de son récent divorce. Et tout au long du film, on sent la griffe de la coscénariste, sa femme Ebru Ceylan, qui va nous donner le film le moins misogyne, le plus égalitaire, de Ceylan. Il a tout fait pour obtenir la Palme d'or ; elle est bien méritée.

photo : **Winter Sleep**

Vues d'Afrique

Subversions

Mis à part les intouchables Cannes et Berlin (et quelques autres), les festivals à travers le monde sont en régime minceur depuis un certain temps. Sur ce point, *Vues d'Afrique* n'échappe pas à ce phénomène d'ordre purement économique. Faut-il croire que cette tendance se poursuivra dans les années à venir ?

Élie Castiel

Toujours est-il que, malgré ces restrictions, nous avons quand même eu l'occasion de voir les films qui nous intéressaient. Le Prix du long métrage de la sélection internationale a été remis à Hicham Lasri pour ***C'est eux les chiens***, récompense hautement méritée pour un film qui place le cinéma marocain dans les sphères de la contestation, de l'engagement et de la réflexion politiques. Le récit d'un homme qui ne reconnaît plus sa ville après avoir purgé 30 ans de prison, suite aux émeutes de la faim en 1981, n'est pas en fait le thème principal car dans ***C'est eux les chiens***, nous assistons à une remise en question de la société marocaine en pleine transformation. En mettant en parallèle les mouvements du printemps arabe et l'événement des années 80, du début, Lasri ne fait que confirmer que la lutte commencée jadis (il y a longtemps) – sans doute en sourdine, parfois en mouvements musclés – fut rapidement maîtrisée par les autorités. Aujourd'hui, la dissension vient de toutes les couches sociales; sur ce point, les chemins pour atteindre la démocratie sont sans doute moins rocaillieux, bien que toujours dangereux. Mais Lasri ne se contente pas de raconter: il propose, au contraire, un univers cinématographique qui lui est propre, là où les rudiments techniques du métier sont parfaitement au diapason avec ce que vivent les protagonistes. À la gravité du propos, se greffe un certain humour; au désespoir des situations, s'annonce un espoir éphémère, mais en même temps concret. ***C'est eux les chiens*** est une des belles réussites d'une cinématographie nationale qui s'affirme de plus en plus par sa puissante singularité.

Dans la même veine, le Tunisien Nouri Bouzid opte pour un récit plus linéaire en abordant le combat de deux jeunes filles pour l'autodétermination dans un contexte où l'intégrisme religieux porte un combat sans merci contre les libertés venues de l'Occident. Ici, ce sont les carcans d'une idéologie passéiste et culturelle qui sont remis en cause. Sur ce point, ***Millefeuille*** rejoint, par son thème, le mouvement du printemps arabe. Et à l'instar des films de cette partie du monde, les questionnements, quels qu'ils soient, sont toujours vécus dans un contexte familial, collectif, plutôt qu'individuel. Ce refus du nombrilisme, caractéristique présente dans une grande partie des cinémas occidentaux, s'avère un vent de fraîcheur évoquant pour nous les mouvements contestataires de Mai 68 et du début des années 1970.

C'est après avoir vu ***Le Chant des tortues*** du Marocain Jawad Rhalib que notre regard sur le documentaire ***Pour une nouvelle Séville*** de l'Ontarienne d'origine marocaine Kathy



Wazana prend une nouvelle tournure. Dans le cas du Rhalib, nous avons droit à une nouvelle société marocaine où les jeunes rejettent les valeurs d'antan et rejoignent leurs frères d'armes qui, un peu partout dans le monde arabe, contestent leur société et se battent pour cette démocratie tant désirée. La ville de Casablanca y est admirablement bien filmée. Les complexes modernes abritent sans doute des bureaux où l'argent se manipule au gré du vent, mais dehors, les esprits s'échauffent, remettant en question une société en pleine mutation.

Sur ce point, ***Pour une nouvelle Séville*** est une énigme en soi. L'histoire des Juifs sépharades ayant quitté le Maroc depuis des décennies (bien avant les années 1960) est certes intelligemment documentée; rien à reprocher sur ce plan. Mais il y a, chez Kathy Wazana, une tendance à figer le temps, à le rendre stérile, comme si rien ne s'était passé entre ces années d'exil et aujourd'hui; le destin de cette communauté est d'abord montré dans un contexte nostalgique où les protagonistes interviewés ressassent leurs souvenirs d'un passé présenté comme glorieux. Mais très vite, de nouveaux intervenants entament la question dans un ordre politique. On comprend alors que le conflit israélo-palestinien est la cause du refroidissement entre la communauté juive et musulmane du Maroc. Les Juifs qui sont encore là, *protection* oblige, se font les défenseurs d'un *antiisraélisme* mondialisé, sans voir la médaille des deux côtés. C'est alors que la thèse de la réalisatrice devient fortement ambiguë.

Il aurait fallu, tel un Amos Gitai, ou encore plus un Avi Mograbi, situer la polémique dans un contexte totalement intellectuel, politiquement engagé, et éviter catégoriquement les sous-entendus. Sur ce point, ***Tinghir-Jérusalem : Les échos du Mellah*** (2011), du Marocain Kamal Hachkar, ne dérogeait pas de sa thèse du début à la fin : capter le regard nostalgique tout en étant conscient de la réalité actuelle. 9

Mathieu Li-Goyette [2^e partie]

«Des fois, tu peux passer des heures sur un texte et tu ne sais même pas s'il y a une personne, ne serait-ce qu'une seule, qui va vraiment s'asseoir pour le lire et essayer de regarder dans la même direction que toi...»

Au-delà du désir de parler de la critique, il y en avait un autre peut-être plus urgent encore, celui d'initier un dialogue, un échange avec ceux qui l'exercent. De communiquer entre nous, d'échanger sur la profession, de réfléchir sur sa pratique (sa réception, ses dangers...). Occasion trop rare, constatons-le. Avec Mathieu Li-Goyette, l'échange fut si fructueux que nous avons décidé de le proposer en deux parties au lecteur. Nous espérons qu'il y trouvera le même plaisir que nous avons eu à le faire.

Propos recueillis par Sami Gnaba

Est-ce qu'il y a des critiques dont le travail a compté pour toi ?

Oui. S'il y a quelqu'un qui m'a inspiré, c'est André Bazin. Le texte qui m'a le plus marqué, et auquel je reviens souvent, c'est «Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache» qu'il avait écrit sur *Le Dictateur* de Chaplin au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. C'est un texte d'une page et demie dans lequel il se concentre uniquement sur la moustache de Charlot et celle d'Hitler. Il aurait pu figurer dans le livre *Mythologies* de Roland Barthes. C'est un texte incroyable qui correspond à l'idée même que je me fais de la critique. Cela tient bien plus de l'ordre des sciences humaines, de la philosophie et de la sociologie que de celui du cinéma.

Quelle définition donnerais-tu de la critique ?

Un critique de cinéma n'est pas un journaliste de cinéma, ni un blogueur de cinéma. Je crois qu'il ne faut pas l'oublier. Un journaliste est tenu de répondre à des impératifs éditoriaux très clairs et il produit parfois des textes informatifs ou des comptes-rendus plus ou moins subjectifs, ce qui ne l'empêche pas de faire de la critique et vice versa. Il n'y a pas de jugement qualitatif dans ce que je dis. Un blogueur, lui, doit nécessairement réorienter son écriture sur lui-même, procurer à ses lecteurs une fenêtre sur le film et, par le fait même, sur sa propre cinéphilie. Le critique, lui, se doit d'être d'abord savant, ensuite poète; l'inverse pourrait être de la poudre aux yeux. Il est un écrivain de cinéma – si j'ose dire – qui doit autant qu'il le peut manier le film comme un objet complexe, rhizomatique, qui entremêle la société qui le produit, celle qui le consomme. Il fait tout ça sur divers plans d'intelligibilité (esthétique, sociologique, philosophique, mythologique) sur lesquels il s'attardera ou non, mais à partir desquels il devra étayer un *discours critique*. C'est ce qu'on appelle l'angle et je crois qu'il n'y pas de critique sans angle.

Serge Daney parlait du critique comme d'un passeur ou d'un postier. J'ai toujours aimé cette image.

J'aime l'idée du postier parce que, quand tu écris un texte critique, tu envoies des bouteilles à la mer sans ne jamais savoir si elles vont se rendre. Des fois, tu peux passer des heures sur un texte et tu ne sais même pas s'il y a une personne, ne serait-ce qu'une seule, qui va vraiment s'asseoir



Mathieu Li-Goyette [© Cécile Lopes]

pour le lire et essayer de regarder dans la même direction que toi... En tant que critique, tu espères vraiment que le lecteur va se reconnaître dans ton regard et ta pensée du film. Qu'il ne pense pas seulement que tu es un critique condescendant aux opinions prétentieuses.

Comparativement à la France, par exemple, je trouve nos critiques plus respectueux et modérés au Québec.

C'est clair. Personnellement, je crois beaucoup en ce qu'André Bazin disait quand il affirmait que ça ne l'intéressait pas d'écrire sur les films qu'il n'aimait pas. C'est certain que ça peut être amusant de temps en temps d'écrire sur un film pour le descendre, en usant de belles formules pleines de style, mais c'est un terrain périlleux qui ne doit jamais devenir une habitude.

Est-ce que ton avis sur un film en sortant d'une projection peut changer quand tu écris ton texte ?

C'est une très bonne question. (Silence) C'est sûr qu'une bonne conversation avec un collègue peut changer notre



The Great Dictator

opinion du film, pas dans une mesure drastique. Souvent, ce qui peut changer, c'est mon interprétation du film. Il se peut qu'en cours de visionnement j'omette des éléments du discours ou de la mise en scène. Par exemple, il va arriver qu'un collègue me fasse remarquer une scène ou un plan que j'aurais négligés; du coup, notre échange risque de modifier ma manière de réfléchir sur le film.

Est-ce que, selon toi, la fidélité ou l'admiration pour un cinéaste peut biaiser le regard d'un critique ?

Il existe des cas extrêmes. Tu sais quand *Les Cahiers* se montrent encore fidèles au cinéma de M. Night Shyamalan, tu te poses des questions. C'est rendu un peu comme un *running gag* à la longue. Sinon, je ne crois pas que la fidélité à un cinéaste puisse nuire à un critique. À partir du moment où tu écris sincèrement sur le film, je n'y vois aucun problème. Par contre, elle peut nuire à un critique qui écrit chez *Médiafilm* parce que son mandat, c'est d'émettre le jugement le plus objectif possible sur le film... Ce qui peut vraiment nuire à un critique, c'est quand il prend en grippe un cinéaste et qu'il se met à le détester. Je crois qu'on tombe tous dans ce piège-là, à un moment ou à un autre, moi y compris. Cette attitude nous empêche de renouveler notre regard sur certains cinéastes.

Ce que tu me dis me fait beaucoup penser au traitement souvent injustifié à l'égard du cinéma de Shyamalan, particulièrement de la part des critiques américains. J'arrive très mal à me l'expliquer.

Il y a sûrement de la déception...

Oui, c'est sûr, mais il n'est pas le seul à nous décevoir. Pourtant, on dirait qu'après *Lady in the Water*, tous les critiques ou presque se sont donné le mot d'ordre de le

pointer du doigt... Il y a quelques années, l'accueil réservé à *The Happening* était cinglant; pourtant, c'est un film dont je garde à ce jour de très beaux souvenirs...

After Earth, que j'ai vu dernièrement, m'a agréablement surpris. On y retrouve des idées de science-fiction très intéressantes... Je pense que le cinéphile, qu'il soit critique ou spectateur, se comporte des fois comme un enfant gâté. J'ai l'impression qu'il ne sait pas la chance qu'il a.

C'est juste. Je crois qu'Internet participe beaucoup à ça. Les infinies possibilités qu'il offre ont énormément modifié nos habitudes et notre attitude par rapport aux films et, par extension, à la critique. Par exemple, avec toute l'info qui circule sans cesse sur les films, on ne peut plus subir, comme avant, le choc d'une grande œuvre à l'occasion de sa sortie. Je dirais aussi que cette prolifération des opinions et des informations en vient à contaminer notre regard critique.

J'ai très peur de paraître prétentieux quand je dis ça, mais personnellement, je ne lis presque plus de critiques. Je risque de me faire lancer des roches en disant ça. Je ne me promène pas sur les sites d'actualité cinématographique non plus. La pire chose que je puisse faire avant d'écrire sur un film, c'est de lire le texte d'un autre. Ce n'est nullement par mépris à l'égard de mes collègues critiques, vraiment pas, et je tiens à le préciser. Ce n'est pas par manque d'intérêt non plus parce que je lis avec beaucoup d'attention toutes les critiques sur lesquelles je tombe pour mes recherches —pour préparer des dossiers ou des entrevues, par exemple —et toutes celles qui s'écrivent à *Panorama-cinéma* (ça fait partie de ma fonction en tant que rédacteur en chef). Par contre, étant aussi étudiant en littérature comparée, je vais lire des romans, de la philosophie. Je ne fais même pas mon mémoire en cinéma mais en bande dessinée. Je ne voulais absolument pas le faire en cinéma parce que je baigne déjà trop dedans au quotidien et que je voulais m'ouvrir vers d'autres horizons.

Dans la dernière année, plus particulièrement, je me suis posé constamment une question, à savoir si ce que je fais, c'est vraiment de la critique cinématographique. Comme je n'en lis peut-être plus assez, je n'ai pas assez de références avec ce qui se fait autour pour savoir à quelle pensée critique je pourrais appartenir, à quelle pensée critique *Panorama-cinéma* peut s'intégrer. Je ne souhaite pas nécessairement qu'on fasse tous partie prenante d'une école de pensée. Je ne souhaite pas non plus forcer la main des critiques avec qui je travaille, mais je pense qu'il faut toutefois se poser la question et se la poser souvent.

Pour ma part, j'essaie constamment de penser «out of the box» quand je réfléchis sur un film. Je ne veux pas dire par là que j'essaie de trouver le sens caché d'une œuvre ou quoi ce soit dans ce genre; j'essaie juste de l'aborder d'une manière différente, par le biais de la théorie littéraire, par exemple parce qu'un film c'est un «texte» et pas juste par son scénario, avec l'aide de la philosophie, de l'historiographie, parfois même de la théologie... Les théories du cinéma qui me fascinent le plus ont été écrites par des individus qui venaient d'autres domaines comme Gilles Deleuze qui venait de la philo, Marc Ferro de l'histoire, ou encore Edgar Morin de la socio. J'ai énormément de difficulté à réfléchir au cinéma en ne m'en tenant qu'au cinéma. C'est peut-être pour ça que j'ai de la difficulté avec les cinéastes les plus formalistes ou ceux qui ont des styles très travaillés parce que, souvent, ils ne me parlent que de cinéma, comme si ce n'était pas assez.

Plus tôt, tu me disais lire Bazin et les critiques français, mais est-ce que tu t'es intéressé aussi à ce qui se faisait ici ?

Oui, j'ai lu par exemple ce que faisait *Séquences* et pas mal de textes de Léo Bonneville. Aussi, des revues comme *Cinéma-Québec* ou encore *Objectif* et *Champ Libre*. Je garde précieusement pas mal de numéros à la maison. De temps en temps, je me remets à les lire comme quand, par exemple, je dois écrire sur un film québécois des années 1970... Je te disais tantôt que je ne lisais jamais sur les films avant d'écrire dessus : c'est vrai seulement en ce qui concerne ceux qui sont d'actualité. Cependant, quand j'ai à monter un dossier ou rédiger une critique, sur un Fritz Lang par exemple, ce n'est pas vrai que je vais arriver avec mes gros sabots et simplement me mettre à écrire sur lui. Je vais faire des recherches, lire ce qu'on a déjà dit de lui, me positionner face à l'œuvre de la manière, idéalement, la plus originale et contemporaine possible.

Pour ce qui des revues de cinéma qui se publient aujourd'hui, j'essaie toujours de lire au moins leurs éditoriaux parce que je pense que c'est dans mon mandat en tant que rédacteur en chef de les lire, mais surtout parce que j'apprends énormément sur le métier en le faisant. Ce



Gilles Deleuze



André Bazin

n'est pas pour en prendre le contrepoint, mais plus dans l'espoir d'entrevoir un échange entre les revues c'est-à-dire que je pense qu'il serait sain qu'une balle soit envoyée de temps à autre entre les différentes revues. Je pense que les lignes éditoriales des revues peuvent interagir entre elles sans nécessairement s'attaquer, mais j'ai tout de même l'impression qu'un certain gouffre entre nous tous, entre nos lignes éditoriales respectives, prévient ce genre d'échange. *Séquences* ne s'adresse pas au lectorat de *24 images* et vice versa. *Panorama-cinéma* ne s'adresse pas au lectorat de *Ciné-Bulles* et vice versa.

Personnellement, et très sincèrement, je ne me sens pas encore assez expérimenté pour l'envoyer, cette balle. Ça viendra. En tout cas, je l'espère. Mais c'est sûr que, si on me l'envoyait, je me sentirais forcé de répondre. En même temps, je n'ai pas l'impression que *Panorama-cinéma* soit encore assez mature pour avoir cette attention. J'ai l'impression qu'on nous regarde comme des petits frères dans le milieu puisqu'on est tous assez jeunes dans l'équipe... Il n'y a personne qui veut nous faire du mal ou freiner nos petites ambitions. Et je respecte ça et leur dis merci (rires).

Je crois que la proximité du milieu de la critique fragilise beaucoup les relations. On se respecte tous entre nous et ce respect-là l'emporte toujours – ou presque – sur le désaccord d'opinion.

Oui, tu as raison. Je pense que tout le monde se respecte. J'ose l'espérer. Et c'est une très bonne chose. La critique québécoise n'a pas beaucoup de choses à se reprocher au niveau éthique. Pour ma part, c'est évident que j'ai une certaine idée de la critique cinématographique et que, lorsque je regarde autour de moi, je me dis que certains médias pourraient mieux faire leur boulot, plus particulièrement les médias généralistes surtout avec les moyens qu'ils ont...

J'aimerais que la critique ait plus d'ambition : pas par prétention, mais par générosité. Être en désaccord avec un collègue, surtout quand on ne le connaît pas personnellement, c'est toujours un grand débat en gestation, une discussion potentiellement stimulante, surprenante... Et c'est rare d'avoir l'occasion de la déclencher. 

Godzilla

Un monstre et ses époques

Coincitant avec le 60^e anniversaire de **Godzilla**, l'adaptation américaine de Gareth Edwards offre l'opportunité de jeter un regard rétrospectif sur l'une des franchises les plus célèbres du cinéma. Héros de 28 films, dont certains sont injustement raillés et relégués dans les bas-fonds de la culture kitsch, **Godzilla** n'en demeure pas moins un révélateur intéressant des hantises d'une nation marquée par les catastrophes, qu'elles soient attribuables à la fatalité ou à la folie des hommes.

Alain Vézina

UNE ŒUVRE ENGAGÉE

Le 3 novembre 1954, **Gojira** (véritable nom de Godzilla), une production de la compagnie Toho conjointement réalisée par Ishirô Honda et Eiji Tsuburaya (ce dernier étant responsable des scènes d'effets spéciaux), prend l'affiche au Japon. Le film remporte un franc succès (9600000 entrées), les spectateurs étant particulièrement sensibles au sous-texte dénonciateur de l'œuvre. Non seulement celle-ci fait-elle écho aux bombardements nucléaires d'Hiroshima et de Nagasaki d'août 1945 (plus de 200000 victimes, sans compter les milliers d'irradiés), mais aussi à un événement plus récent qui a suscité une vive indignation nationale: l'accident du Daigo Fukuryu Maru en mars 1954. Ce thonier japonais fut exposé avec son équipage aux retombées d'un test nucléaire américain sur l'atoll de Bikini; l'un des pêcheurs succombera à l'irradiation. D'ailleurs, dans **Gojira**, la disparition de chalutiers et de leur équipage constitue les premiers méfaits du monstre, référence directe au Daigo Fukuryu Maru.

Créature antédiluvienne réveillée et contaminée par les essais nucléaires américains, Godzilla attaque ensuite Tokyo, y sème la désolation et laisse dans son sillage dévastateur des retombées radioactives. En faisant du monstre une véritable bombe atomique vivante, le film devient une allégorie accusatrice d'une science employée à des fins guerrières. De plus, les allusions aux abris antiaériens et la cité ravagée par les flammes sont autant de réminiscences des destructions provoquées par les raids de l'aviation américaine pendant la guerre. Godzilla sera finalement tué grâce au sacrifice d'un jeune savant, véritable figure rédemptrice d'une humanité aveuglée par le pouvoir enivrant de la science et des excès qui en résultent. Mais l'éventualité d'une autre catastrophe de même nature n'en est pas pour autant définitivement écartée. Dans un épilogue pessimiste, un vieux scientifique prévient que l'inconscience des hommes et leur propension à jouer avec le feu nucléaire risquent fort de faire surgir des océans d'autres abominations menaçant l'humanité. Les prétentions démiurgiques de l'Homme peuvent le conduire à sa perte et Godzilla symbolise une telle perspective eschatologique.



Ishirô Honda, debout en premier plan

UNE SÉRIE PROLIFIQUE

Godzilla, King of the Monsters! prend l'affiche en 1956 aux États-Unis. Il s'agit en fait d'un nouveau montage de **Gojira** avec des scènes additionnelles mettant en vedette l'acteur américain Raymond Burr. Cependant, une large partie du réquisitoire antinucléaire de la version originale est censurée par les Américains. En 1955, la Toho, soucieuse d'exploiter rapidement le succès de **Gojira**, produit une suite intitulée **Godzilla Raids Again** (Motoyoshi Oda). Cette fois, le producteur Tomoyuki Tanaka inaugure une recette destinée à devenir une caractéristique inhérente aux films de monstres (*kaiju eiga*): l'affrontement entre Godzilla et une créature tout aussi gigantesque! Malheureusement, ce deuxième opus, hâtivement mis en chantier, ne possède pas la charge métaphorique du premier film. Au terme du récit, Godzilla est emprisonné sous une avalanche de glace, sage précaution narrative autorisant son retour éventuel, advenant le succès commercial pour ce *sequel*.

Or, malgré les substantiels bénéfices de **Godzilla Raids Again**, la Toho laisse Godzilla sommeiller dans son iceberg pendant sept ans avant de le faire réapparaître sur les écrans. Mais cette longue attente débouche sur un retour triomphal puisque le saurien radioactif va se mesurer à un antagoniste taillé sur mesure pour lui: King Kong. Non seulement la Toho se paie les droits d'utilisation du monstre américain, mais cette troisième aventure de Godzilla sera filmée pour la première fois en couleur et en cinémascope. **King Kong vs. Godzilla** (Ishirô Honda, 1962) connaît un succès phénoménal et demeure à ce jour le titre de la franchise qui a récolté le plus de recettes (11,2 millions d'entrées au Japon). Aux États-Unis, où le film prend l'affiche, en 1963, dans une version lamentablement tronquée, il devient l'un des plus importants succès de l'année pour Universal qui en détient les droits de distribution. Bien sûr, certains ont vu dans ce duel titanesque, à l'instar du réalisateur Ishirô Honda, une évocation des relations ambiguës entre le pays du Soleil-Levant et celui

de l'Oncle Sam. En marge de toute interprétation politico-historique, retenons que **King Kong vs. Godzilla** oriente le *kaiju eiga* vers une approche résolument fantaisiste, en rupture totale avec la sombre tonalité du premier film de 1954.

Quand il s'agit de se prononcer sur le meilleur film de Godzilla, plusieurs fans s'entendent pour décerner la palme à **Mothra vs. Godzilla** (Ishirô Honda, 1964). Qu'il s'agisse des trucages toujours remarquables de Tsuburaya, de la mise en scène assurée d'Honda ou encore de la partition épique d'Akira Ifukube, force est d'admettre que cette œuvre représente la quintessence du genre. Le papillon géant Mothra accepte de défendre les hommes – malgré leurs égarements – contre Godzilla. Les monstres du cinéma japonais peuvent ainsi agir comme une puissance tutélaire ou, au contraire, vindicative à l'égard des humains; pareils comportements évoquent une certaine parenté des *kaiju* avec les *kamis* (divinités nipponnes). Se manifestant notamment à travers la nature, les *kamis* font en sorte que celle-ci se montre parfois bienveillante envers les hommes (l'agriculture a été longtemps la principale activité économique de la nation) ou, au contraire, néfaste (les cataclysmes qui s'abattent périodiquement sur le Japon). Une légende attribue notamment la cause des tremblements de terre à la présence d'un gigantesque poisson-chat vivant sous l'archipel. D'ailleurs, cette personnification traditionnelle des forces de la nature, façonnée par les croyances animistes du shinto, se perpétue à travers les monstres des *kaiju eiga* dont les apparitions provoquent tout un cortège de désastres (séismes, typhons, raz-de-marée, glissements de terrain, incendies).

De plus, cette essence dualiste commune aux *kaiju* et aux *kamis* se manifeste chez Godzilla lui-même dès le cinquième volet de la franchise, **Ghidorah: The Three-Headed Monster** (Ishirô Honda, 1964). À la fin du récit, Godzilla, Rodan (ptérodactyle géant) et Mothra unissent leur force contre un dragon tricéphale menaçant notre civilisation. Godzilla s'érigera désormais en défenseur du Japon face à des monstres de tout acabit ou des extraterrestres aux visées hégémoniques. Ce changement de statut tient sans doute au fait que l'archipel, alors en plein miracle économique, voit dorénavant Godzilla en tant que gardien symbolique de sa nouvelle prospérité et non plus comme une menace. En fait, la méfiance des Japonais à l'endroit de la puissance atomique va se relativiser avec la mise en service, dès 1966, de centrales nucléaires fournissant l'électricité indispensable aux diverses industries sur lesquelles repose désormais la puissance économique du pays.

Godzilla se transforme ainsi en une figure positive au fil de ses batailles homériques (**Invasion of Astro-Monster** – 1965, **Godzilla vs the Sea Monster** – 1966) et même paternelle, avec **Son of Godzilla** (1967). La surenchère de monstres au sein d'un même film culmine en 1968 avec le très populaire **Destroy All Monsters** dans lequel Godzilla partage la vedette avec dix (!) de ses congénères.

LA DÉCHÉANCE

Après **Destroy All Monsters**, la carrière de Godzilla va décliner, conséquence d'une image qui, depuis le milieu des années 1960, s'est progressivement anthropomorphisée afin

de faire du personnage un héros pour les jeunes spectateurs. La suite de la série ne déroge pas à cette règle avec des films comme **Godzilla's Revenge** (1969), **Godzilla vs. Hedorah** (1971, film au message écologique puisque Godzilla y affronte une créature née de la pollution industrielle), **Godzilla vs. Gigan** (1972), **Godzilla vs. Megalon** (1973), **Godzilla vs. Mechagodzilla** (1974) et **Terror of Mechagodzilla** (1975). En outre, les nouvelles séries de super-héros affrontant des monstres géants, qui envahissent le petit écran depuis 1966 (dont *Ultraman* demeure le prototype), s'avèrent de sérieux rivaux pour Godzilla – on peut désormais voir à la télévision des *kaiju*, donc plus la peine de payer un billet de cinéma – qui, incidemment, voit les budgets de production alloués à ses péripéties diminuer drastiquement. La crise qui frappe le cinéma japonais dans les années 1970 n'épargne personne, pas même le roi des monstres.

Mais Godzilla revient en 1984 avec **Gojira**, une œuvre à mi-chemin entre le remake et une suite du film de 1954. La Toho essaie ainsi de faire oublier la dérive infantile de la série en redonnant au monstre son rôle de symbole cathartique, d'autant plus que la multiplication des centrales nucléaires sur l'archipel soulève certaines inquiétudes, tout comme les tensions ravivées de la guerre froide. Le pari est plutôt réussi et la franchise connaît un nouveau départ (**Godzilla vs. Biorante** – 1989, **Godzilla vs. King Ghidorah** – 1991, **Godzilla vs. Mothra: Battle for Earth** – 1992, **Godzilla vs. Mechagodzilla 2** – 1993, **Godzilla vs. Space Godzilla** – 1994 et **Godzilla vs. Destoroyah** – 1995). L'adaptation américaine de Roland Emmerich de 1998 (très décevante !) incite la Toho à suspendre la production de ses propres films de Godzilla avant de la reprendre en 1999 avec **Godzilla 2000**. Suivront, dans l'ordre : **Godzilla vs. Megaguirus** (2000), **Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack** (2001), **Godzilla Against Mechagodzilla** (2002), **Godzilla: Tokyo S.O.S.** (2003) et **Godzilla: Final Wars** (2004). Si, dans la majorité de ces films, les combats des monstres contre les forces d'autodéfenses nipponnes servent de prétexte à l'apologie du réarmement (la constitution pacifiste du pays donne toutefois au sujet une forte teneur polémique), il n'en demeure pas moins que d'autres adoptent une position plus critique vis-à-vis l'idéologie militariste. Retenons pour exemple **Godzilla, Mothra and King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack** où le réalisateur Shûsuke Kaneko fait de Godzilla une figure démoniaque; habité par l'âme des soldats et des victimes de la guerre du Pacifique, le monstre attaque le Japon pour le punir de l'oubli de son passé belliciste. Par contre, d'autres films ne s'embarrassent guère de préoccupations sociologiques et versent davantage dans le pur divertissement nostalgique, tel celui de Ryûhei Kitamura (**Godzilla: Final Wars**) qui revêt les allures d'un hommage aux productions délirantes des années 1960-70.

Incarnation dantesque du péril atomique ou créature sympathique, Godzilla a durablement marqué des générations de fans qui ne peuvent maintenant qu'applaudir son retour.

Godzilla

Le roi boiteux



Pour cette nouvelle version américaine de Godzilla, les attentes étaient aussi démesurées que la taille de son principal protagoniste. Mais le film de Gareth Edwards n'est pas exactement celui qu'on attendait malgré un premier acte prometteur. Au terme de celui-ci, la courbe dramatique du scénario amorce déjà son déclin. La fin tragique de Sandra Brody revêt en effet une intensité émotive que le récit peine à égaler par la suite. Les choses se gâtent encore davantage à partir du moment où le personnage de Joe Brody, émouvant dans sa quête d'élucider les circonstances tragiques de la mort de sa femme, cède toute la place à son fils Ford, un personnage de militaire sans grand relief. Quant à Godzilla, il apparaît après une heure de métrage, Edwards privilégiant le schéma classique du genre faisant en sorte que le monstre sait se faire attendre. Or, malgré la présence du dinosaure, on en arrive à s'étonner que le film distille autant l'ennui et, pressentant sans doute que le pugilat des créatures ne constituait pas un enjeu dramatique suffisant, les scénaristes greffent au récit une course contre la montre provoquée par une ogive nucléaire risquant d'exploser au cœur de San Francisco. Tirer sur des ficelles narratives aussi usées pour essayer d'accroître la tension prouve à quel point on ne sait trop que faire des monstres. À cela s'ajoutent des invraisemblances loufoques comme ce plan des militaires consistant à faire usage de bombes nucléaires à seulement... trente kilomètres des côtes!

L'une des différences majeures de ce **Godzilla** avec son homologue nippon réside dans ses origines. Dans le film d'Edwards, on apprend que le monstre existait sous sa forme de bête atomique dès la préhistoire. On précise seulement qu'un sous-marin nucléaire l'avait réveillé en 1954 (belle allusion à l'année de sortie du film original), mais qu'il était déjà

un redoutable prédateur se nourrissant de l'environnement radioactif des premiers âges de la Terre. Les radiations diminuant, il a été contraint de se réfugier dans les abysses océaniques afin de se sustenter de la radioactivité du noyau terrestre. Si on peut d'abord trouver une certaine originalité dans les nouvelles origines du monstre et de ses adversaires, deux spores gigantesques nommées Muto, il faut toutefois convenir qu'elles évacuent toute la portée accusatrice des films japonais dans lesquels Godzilla est un saurien transformé en menace nucléaire par la faute des hommes (plus précisément les Américains). La responsabilité de ceux-ci dans l'usage du feu atomique est très peu abordée (seule une montre rappelle le bombardement d'Hiroshima) et le scénario détourne des épisodes historiques tels les essais nucléaires dans le Pacifique qui furent en réalité des tentatives de tuer Godzilla. La course aux armements de la guerre froide n'était ainsi nullement motivée par la suprématie militaire mais par la destruction d'une menace potentielle pour l'humanité.

Le film comporte toutefois son lot d'images saisissantes (exemple: Godzilla émergeant près du Golden Gate Bridge) et contribuera peut-être, malgré ses défauts, à raviver l'intérêt pour le *kaiju eiga*. Ne serait-ce que pour cette raison, on peut à tout le moins se réjouir du succès du roi des monstres au box-office. 

Alain Vézina

■ **Origine:** États-Unis / Japon – **Année:** 2014 – **Durée:** 2 h 03 – **Réal.:** Gareth Edwards – **Scén.:** Max Borenstein, Dave Callahan – **Images:** Seamus McGarvey – **Mont.:** Bob Ducsay – **Mus.:** Alexandre Desplat – **Son:** Erik Aadahl – **Dir. art.:** Owen Paterson – **Cost.:** Sharen Davis – **Int.:** Aaron Taylor-Johnson (Ford Brody), Ken Watanabe (Dr Ishiro Serizawa), Bryan Cranston (Joe Brody), Elizabeth Olsen (Elle Brody), Sally Hawkins (Vivienne Graham), Juliette Binoche (Sandra Brody), David Strathairn (Amiral William Stenz) – **Prod.:** Bob Ducsay, Jon Jashni, Mary Parent, Brian Rogers – **Dist. / Contact:** Warner.

photo: Un saurien transformé en menace nucléaire par la faute des hommes

Bruegel chez Tarkovski

Le cinéaste soviétique Andreï Tarkovski est bien connu pour ses films au caractère à la fois énigmatique, orthodoxe et panthéiste, et sa trame de fond patriotique, mais surtout pour ses compositions cinématographiques à couper le souffle. La toile *Chasseurs dans la neige* (1565) du peintre flamand Pieter Bruegel l'Ancien rassemble par ailleurs toutes ces caractéristiques en sa seule présence dans trois des sept longs métrages du réalisateur, soit **Andreï Roublev** (1966), **Solaris** (1972) et **Le Miroir** (1975), et tient peut-être en elle le code qui permet de révéler les mystères du cinéma tarkovskien.

François D. Prud'homme



Le Peintre et le cinéaste

La toile et ses modèles

Pieter Bruegel l'Ancien, artiste peintre flamand du 16^e siècle, est considéré comme l'un des plus grands peintres nordiques de la Renaissance avec Bosch, Cranach et Rubens, entre autres. Ses toiles les plus connues sont peut-être *Le Combat de Carnaval et Carême*, *La Parole des aveugles*, *La Chute d'Icare* et celle qui nous intéresse dans cette étude : *Chasseurs dans la neige*. Peinte en 1565, cette toile fait partie d'une série de six intitulée «La série des mois» ou «Le cycle des saisons» – commanditée par Nicolas Jonghelinck –, dépeignant la vie paysanne dans ses travaux saisonniers et sa relation avec la nature; un tableau pour deux mois donc, et *Chasseurs dans la neige* est considéré par la plupart des historiens de l'art comme celui représentant décembre-janvier.

Jouant de clairs-obscur sur le fond blanc d'une vallée enneigée, Bruegel a logiquement préféré le vert-de-gris pour exprimer la froide luminosité du ciel d'un après-midi de

janvier, ciel qui se mire avec une parfaite réverbération dans la glace des deux étangs et lui rend avec pareille grâce son impression de froideur, gage de solidité et d'épaisseur. Pour contraster avec cette impression de froid, qui se ressent aussi dans le cendré des arbres sans feuilles et les tons sombres de l'habillement des paysans, le peintre a su illuminer ses bâtiments avec des couleurs chaudes par l'application de différentes couches appelées glacis, partant du jaune clair pour atténuer ensuite l'éclat de leur façade avec différentes tonalités rompues de couleurs de terre, comme l'ocre, le marron et le sable. Cette palette d'un incroyable équilibre reproduit parfaitement la chaleur d'un village campagnard dans l'ambiance d'un après-midi froid de début d'hiver.

D'un point de vue iconique, cette toile est considérée comme un chef-d'œuvre de composition. Aux lignes verticales, dessinées par les grands arbres chenus de la partie gauche de la toile, font écho les lignes horizontales du pont et des deux étangs dans la

photo : Andreï Tarkovsky,
à droite, en plein tournage





Andreï Roublev : La miniaturisation des figures humaines dans un environnement qui semble si vaste qu'on y perd l'individualité.

partie droite ainsi que la plaine enneigée de l'arrière-plan qui se perd dans l'horizon infini. Diverses lignes diagonales, dessinées par le dénivelé des pentes et des toits du côté gauche de la toile, rencontrent celles dessinées par les montagnes, dans l'arrière-plan en une scène secondaire, peut-être, mais extrêmement significative – scène vers laquelle le peintre voulait manifestement faire converger le regard –, c'est-à-dire les jeux hivernaux des paysans qui ont délaissé le travail de la terre pour profiter d'une pause obligée par le froid glacial de la saison morte. Notons aussi que les trois chasseurs et leurs chiens, qui occupent le premier plan, sont peints à plus grande échelle que les personnages qui brûlent les soies du cochon près de l'auberge, et à encore plus grande échelle que les patineurs figés en des gestes et motifs qui reconstituent toutes les possibilités de mouvements et de jeux sur la glace, sorte de successivité de l'action qui se déploie en plusieurs occurrences, mais en un seul instant: cet instant est marqué par le retour des chasseurs et leur maigre prise. Le jeu des perspectives, les lignes de fuite et une échelle de plans, qui se forge à partir d'un point de vue en faible plongée, donnent au paysage cette impression de s'étendre à l'infini et chargent la parfaite composition imaginée par le peintre d'une forte impression de réalité. En outre, la quantité de détails dans les miniatures – comme ces personnages qui éteignent un feu de cheminée, les trois clochers de village ou ce merle qui pourfend le ciel et le sommet des montagnes – garde l'œil du spectateur dans l'admiration du cadre de cette scène hivernale où s'exprime la joie de vivre des habitants d'un arrière-pays. Dans son ouvrage dédié au peintre flamand, Robert L. Delevoy écrit: «Le dépouillement et l'autorité du signe évoquent irrésistiblement la plastique orientale. Parfaitement accueillant aux conduites de son temps, Bruegel sanctionne ici, plus fortement qu'ailleurs, la totale soumission de l'homme aux pressions du milieu naturel. Dans ce paysage pur, le peintre est face à face avec un monde qu'il sent, voit, mesure et interprète comme un organisme vivant¹.»

Quand on connaît ne serait-ce qu'un peu la peinture de Bruegel et que l'on s'intéresse aussi au cinéma d'Andreï Tarkovski, on ne peut s'empêcher de constater l'étrange coïncidence qui existe entre la subordination des hommes à

cet environnement comme organisme vivant et la soumission apparente, voire obligée, du peuple russe à la rigueur de la nature et l'humilité dont fait preuve le moine-peintre Andreï Roublev face à cet univers qu'il sait être beaucoup plus grand que lui dans sa foi orthodoxe.

ANDREÏ ROUBLEV

Le lien avec la peinture de Bruegel l'Ancien dans le deuxième long métrage du cinéaste soviétique est peut-être celui qui est le moins évident. Pourtant, certains motifs et certains détails dans la composition propre à la toile *Les Chasseurs dans la neige* se retrouvent systématiquement dans le film de Tarkovski, comme un rappel de l'idée panthéiste qui s'y trouve en qualité de source d'inspiration. On constatera d'ailleurs avec bonheur que la composition de l'image, qui avait valu au film son prix de la critique internationale à Cannes en 1969, n'est pas sans l'influence de celle qui avait valu sa réputation au peintre flamand. Le premier motif – qui se retrouve autant dans l'œuvre picturale que dans l'œuvre cinématographique – est le monde et la vie des paysans en hiver. Le lien que le cinéaste fait entre la dureté de la nature hivernale et la fragilité des hommes qui y font face se retrouve à plusieurs reprises dans son film. Pour exprimer cette subordination de l'être humain à son environnement, le cinéaste emprunte un artifice qui a fait la réputation de la peinture de Bruegel: la miniaturisation des figures humaines dans un environnement qui semble si vaste qu'on y perd l'individualité. Les verticales qui croisent les horizontales dans plusieurs plans de grands ensembles (exemple: 00:52:00) expriment en même temps la tentative d'organisation de l'espace comme prise de possession et la marque éphémère et trop temporelle que tente de laisser l'homme sur la nature hostile. Les motifs du chien et de l'arbre dans la neige sont encore plus récurrents. Symbolisant la mort comme animal psychopompe depuis au moins l'Antiquité, le chien est souvent mis en relation, autant chez Bruegel que chez Tarkovski, avec le motif de l'arbre (00:41:45), bien ancré dans le sol gelé, expression d'un «Cosmos vivant en perpétuelle régénérescence», écrit Mircea Eliade dans son traité d'histoire des religions². L'arbre, surtout l'arbre chenu des mois d'hiver,



peut être considéré comme la symbolisation d'un principe qui dépasse l'homme, la nature plus grande et plus éternelle que lui. Plus significatifs encore de la médiation qui est effectuée entre la peinture et le film, certains plans (exemple: 00:51:00) rappellent autant la perspective du peintre flamand avec les enfants qui jouent dans la neige en arrière-plan et la présence du chien dans la procession des villageois qui marchent sans crainte sur la rivière gelée. Le motif des enfants, nous le verrons encore dans **Le Miroir**, représente – autant chez le peintre que chez le cinéaste – la naïveté et la fragilité de l'être humain face à la grandeur du monde et celle de sa propre nature.

Au début du film (après le prologue), les trois moines, dont Andreï Roublev, sont à la merci de ce monde qu'ils arpentent dans leurs robes toutes détrempées par la pluie diluvienne qui s'abat sur eux (00:10:57), un peu comme les chasseurs fatigués de leur longue errance dans les bois de la toile de Bruegel. Au risque d'aller un peu loin, on peut interpréter cette scène comme celle résumant toute l'idée qui se cache derrière le cinéma tarkovskien: la relation entre l'immanence et la transcendance, celle de l'homme avec la nature comme représentante du pouvoir divin. À ce sujet: «Comme le fait remarquer Chris Marker [...] Tarkovski avait tendance à placer la caméra au-dessus des hommes, scrutant tel un dieu l'ici-bas. L'espace cinématographique jaillit [...] du ciel chez [Tarkovski] [...] Transcendance dans l'immanence chez Tarkovski. Avec le cinéaste russe, le monde céleste joue comme prolongement du monde terrestre [...] Omniprésente dans l'univers tarkovskien, la nature, et ses quatre éléments, est porteuse de cette marque de l'absolu [...] La transcendance de la nature tarkovskienne se mesure sans doute à cela. Ce

que Tarkovski donne à voir d'elle vaut comme fin en soi. Disparition de toute action, de toute intrigue, au profit d'une image purement visuelle³.»

Cette relation entre immanence et transcendance, exprimée graphiquement par le peintre flamand dans la relation qu'il induit entre les lignes verticales et horizontales, et le syntagme des jeux d'hiver en relation avec le paradigme ontologique de l'être au monde, est peut-être l'idée la plus importante dans **Solaris**, troisième long métrage du cinéaste soviétique.

SOLARIS

Le film qui suit **Andreï Roublev**, dans la filmographie du cinéaste russe, porte cette réflexion sur la place de l'homme dans l'univers encore plus loin, alors qu'un psychologue est appelé à voyager vers une autre planète, Solaris, habitée par un océan qui fonctionne comme un cerveau, pour décider si l'étude de la solaristique doit être poursuivie ou non. Le mystère entourant Solaris correspond aux mystères entourant la nature de l'homme dans sa relation avec l'Univers: «Avec Solaris, Tarkovski expérimente la quête ontologique en rejoignant les préceptes de Martin Heidegger. Mystère, errance, dévoilement de l'être, telles sont les étapes suivies par Kris qui mènent à ce que Heidegger nomme l'éclaircie existentielle [...] Cette expérience extrême de vie sur Solaris a ouvert la possibilité d'une troisième dimension à partir de laquelle s'ouvre la question du sens de l'être [...] Et pourtant, tout a changé: son regard sur cette Nature placide s'est transformé. Il a compris qu'il appartenait à un monde plus grand que lui, un monde dont il ne peut comprendre toutes les logiques et tous les enjeux. Le monde ne se réduit plus à son environnement proche et à ses seules connaissances⁴.»

Un monde plus grand que l'homme donc, tant au niveau matériel, physique, qu'au niveau de ses lois et de son fonctionnement, qui échappe à l'intellect et à la raison trop humaine. Dans toutes les toiles du *Cycle des saisons* de Bruegel, les paysans acceptent d'être une infime partie de cette entité incommensurable et assument leur rôle avec bonheur, compassion et amour. C'est ce que le personnage de Kris Kelvin, un psychologue rationnel et insensible, apprendra dans sa rencontre avec une copie de son amante suicidée produite par l'océan de Solaris à partir de ses souvenirs. Ainsi, on peut se demander si la présence de quatre toiles de la *Série des mois* dans la bibliothèque de la station spatiale ainsi que la scène de lévitation qui suit (2:06:30) ne seraient pas des effets visuels employés par le cinéaste pour signifier en images la puissance d'un univers dont les lois sont pour nous, petits êtres humains, des forces incompréhensibles et indomptables. Dans cette scène de la bibliothèque, Tarkovski s'attarde longuement sur les détails de la toile de Bruegel et monte, avec une intention certaine, ces images ekphrastiques en parallèle avec des images de l'océan-cerveau de Solaris et une apesanteur magnifique qui transforme Kris et Hari en éléments flottants, légers, aériens et amoureux. Bien loin de la rigueur pragmatique dont le psychologue faisait preuve dans la première séquence du film!



LE MIROIR

Dans son avant-dernier long métrage, racontant les souvenirs pêle-mêle d'Aleksei (ou Alyosha), sorte de double ou *doppelgänger* de lui-même, Tarkovski pousse sa passion pour la peinture de l'artiste flamand jusqu'à lui emprunter l'ensemble de sa composition. Voici qu'il ne se contente plus de reprendre les motifs organiques et paysans comme il l'avait fait dans *Andrei Roublev* ou bien de filmer la toile entière comme il l'avait fait dans *Solaris*: le cinéaste amalgame les deux moyens et remet en scène la toile entière en filmant un petit garçon avec un oiseau sur la tête, face à un arbre divin et vertical enfoncé dans la neige, devant un décor hivernal envahi par une large rivière gelée près de laquelle de minuscules silhouettes nous rappellent les jeux auxquels s'adonnaient les paysans dans le plan médian de la toile *Chasseurs dans la neige* (1:04:45). La verticalité règne en avant-plan et nous entraîne par la diagonale formée par la rivière vers un au-delà, un hors-champ envahi par la brume hivernale. L'axe paradigmatique s'impose enfin sur le syntagme diégétique et embrouille par le fait même toute compréhension logique de la scène et même de la temporalité du film. Dans *Le Miroir*, c'est effectivement cet axe paradigmatique, signifiant de l'être au monde dans toute la philosophie tarkovskienne, qui doit prendre toute la place, la diégèse et la chronologie des événements étant reléguées aux oubliettes. Jouant d'ellipses et de flashbacks, Tarkovski s'assure qu'il soit impossible d'arriver à se figurer le temps narratif de la vie d'Alyosha pour attirer plutôt l'attention sur les affects qui sont à l'origine des souvenirs du vieil homme. Dans son ouvrage *Le Temps scellé*, Tarkovski écrit: «Le but de tout art (s'il n'est pas consommé comme une marchandise) est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la raison de leur présence sur cette planète, ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question. L'une des fonctions indéniables de l'art trouve son origine dans l'idée de connaissance, où l'impression reçue se manifeste comme un bouleversement, comme une catharsis [...] L'art, comme la science, est un moyen pour l'homme de maîtriser l'univers, un instrument de connaissance dans son cheminement vers ce qu'on appelle «la vérité absolue»⁵».

Paradoxalement, *Le Miroir* est, selon bien des cinéphiles, le film le plus énigmatique du cinéaste soviétique. Les rôles et les personnages s'entremêlent en un imbroglio temporel qui peut devenir obscur et hermétique si l'on s'attarde à essayer de comprendre la symbolique qui se cache derrière chacune de leurs paroles, chacune de leurs actions. Pourtant, à la suite de la réflexion que nous venons de faire avec Bruegel, *Andrei Roublev* et *Solaris*,

il nous est peut-être permis d'avancer une hypothèse concernant la mystique du film *Le Miroir*: comme l'exprime la doctrine panthéiste, tout existe en Dieu. Dieu n'est accessible qu'en son tout et reste donc invisible, intangible, caché. Nous le savons déjà un peu: le peuple russe est un peuple extrêmement croyant et Tarkovski d'autant plus. Après avoir cherché Dieu dans l'iconographie religieuse du Moyen-Âge en compagnie d'Andrei Roublev et après avoir accepté d'être une infime partie impuissante de cet incommensurable univers qui nous entoure avec Kris Kelvin, nous apprenons – à même la mémoire du cinéaste – à cesser de chercher une raison d'être au monde pour finalement arriver à simplement être au monde. «Si Dieu est caché, écrit encore Luca Governatori dans *L'Art et la Pensée*, place est faite au miracle et à la grâce [...] L'art tarkovskien est une théophanie sans cesse repoussée. Constamment visée, caressée même, jamais atteinte. Dieu reste un mystère [...] Le doute est roi» (op. cit.:63). Le doute est roi, certes, mais rien n'empêche l'homme de se réaliser dans cette incertitude. À l'image des paysans dans «le cycle des saisons» de Pieter Bruegel, l'homme tarkovskien doit s'engager, être au monde dans son environnement avec détachement, soumission et amour.

CONCLUSION

Concluons tout de même cette analyse avec une mise en garde. Ce lien que j'ai tenté de faire entre la peinture et le cinéma aurait fort probablement été magistralement réfuté par le cinéaste soviétique si l'on se fie à ce qu'il écrivait encore dans *Le Temps scellé*: «Une chose sont les conventions propres à chaque forme d'art. Ainsi du souci que peut avoir un peintre pour les couleurs et les relations entre elles sur la surface de la toile. Une autre chose sont les conventions illusoires qui peuvent être, par exemple, la conséquence d'un phénomène passager, d'une compréhension superficielle du cinéma, d'une limitation temporaire des moyens d'expression, d'habitudes ou de lieux communs, ou encore d'une approche trop intellectuelle de l'art. Ainsi, la comparaison trop facilement établie entre le cadre d'un plan cinématographique et la toile d'un peintre... Les préjugés se développent de cette manière (op. cit.: 65).».

Pourtant, n'en déplaise au cinéaste que j'admire profondément et avec tout le respect qu'on lui doit comme créateur d'images époustouflantes, impossible d'ignorer l'*imitatio* d'une toile de Vermeer, *Jeune fille à la perle* (1665), derrière un personnage du film *Le Miroir* (1:20:50 et 1:27:15). La nature, comme l'art, parle à travers l'humain créatif et, parfois, même un maître de l'image ne peut contrôler tout à fait les idées qui traversent son œuvre et qui viennent souvent d'un au-delà inconnu, ayant passé auparavant à travers l'œuvre d'autres artistes, d'autres formes d'art. Mais pour faire la paix avec Andreï Tarkovski, avouons quand même une chose: l'art comme le Dieu du panthéisme est un mystère. 

¹ Robert L. DELEVOY. *Bruegel*. Genève: Édition d'Art Albert Skira (1990) [1959], p. 119.

² Mircea ÉLIADE. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Éditions Payot (1949), pp. 230-231.

³ Luca GOVERNATORI. *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée*. Paris: Éditions de L'Harmattan (2002), pp. 56-57.

⁴ Peggy SAULE (2009). *Solaris ou l'éclaircie existentielle d'Andreï Tarkovski*. (Récupéré le 3 avril 2014 de <http://www.cadraget.net/films/tarkovski.htm>).

⁵ Andreï TARKOVSKI. *Le Temps scellé*. Paris: Éditions de l'Étoile (1989), pp. 37-38.

Le Bon, la Brute et le Truand

Coups de feu dans la Sierra Leone (2^e partie)

Le fameux cri primal « Yee-aay-ee-Yah-ee », de même que sa réponse « Wah-Wah-Wah » sont d'authentiques cris des rebelles durant la guerre de Sécession. Il provient de la juxtaposition de deux voix différentes, avec l'alternance entre la tonique et la dominante. Une légende urbaine raconte que Morricone avait tout simplement enregistré le même cri, mais sur trois vitesses différentes, au ralenti et en accéléré. C'est ingénieux techniquement, ce n'est pas strictement impossible, mais la réalité est plus simple. Il est vrai, par contre, que la musique de film est enregistrée en studio et que Morricone, avec ses trames sonores pour Sergio Leone, poursuivait l'atteinte d'un certain « affect » qu'il serait trop long à expliquer dans le détail.

Mario Patry

Il existe cependant une partition ou une intervention qui mérite notre attention très spéciale. Quand Tuco réussit à se libérer des chaînes qui le relient au Caporal Wallace (Mario Brega), il prend une course en un seul élan et réussit à sauter dans le train en marche, comme il aurait sauté sur la croupe d'un cheval en course. Cette fois, nous entendons le cri de l'hyène, mais interprété exceptionnellement par une seule voix, puis Morricone introduit un véritable *jump cut* (une véritable ellipse ayant fractionné deux séquences disjointes, il ne s'agit pas d'un simple changement de bobine, comme on pourrait le croire). Puis soudain, nous entendons le son d'un harmonica entonner la réponse au fameux *urlo* de la flûte sur un mode récurrent qui nous est familier, alors que nous voyons Sentenza accompagné de Blondie et de ses hommes de main, à cheval. Puis, avec un sombre legato des cordes, nous enchaînons avec le thème de la Guerre joué à la trompette, que nous entendons la première fois lors de la séquence de l'irruption providentielle de la « diligence des esprits » mettant un terme au supplice de la traversée sans eau par Blondie, que lui impose Tuco avec un sadisme assez sordide. Ici, le thème de la Guerre sert de moment solennel du passage au peloton d'exécution de Jeff Baines, un espion de guerre (*Fine di una spia*) dont la mort en direct nous saisit d'effroi par sa rapidité et son caractère sommaire et expéditif. Peu de gens se doutent que les personnages secondaires du film sont tous issus de recherches dans les Archives de la Guerre et sont historiquement véridiques.

Si une bibliothèque privée moyenne se compose d'environ six cent cinquante livres à Paris, il faut savoir que Sergio Leone possédait une collection équivalente pour le seul Far West américain. Son ami Ennio Morricone était parfaitement conscient, en composant cette partition, qu'il entraînait désormais dans les grandes ligues de la musique de film. « Ici, la longueur des scènes n'est pas proportionnelle à leur intérêt romanesque, mais à leur contenu liturgique. »¹. Tout au long du film, Leone nous convie à un véritable rituel de la mise à mort. Lors de la séquence de l'extase de l'or, où le thème de l'avidité et de la cupidité atteint un paroxysme inégalé, Morricone reprend en partie liminaire son thème frontispice ou le cri primal, simplement suggéré au hautbois,



Le Bon, la Brute et le Truand

puis, pour la première fois, la voix soliste d'Edda Dell'Orso prend le devant de la scène, sous les feux de la rampe, alors que les images défilent comme un cortège funèbre sur les 10000 tombeaux du cimetière de Sad Hill (la montagne triste), tourné dans le Nord de l'Espagne (à Burgos, plus précisément), dans une sorte de crescendo et d'apothéose dignes d'une véritable « symphonie audiovisuelle ».

Dans le thème du duo à trois, qui est un *deguello* (désigné par le mot *triello* en italien : on ne peut tout traduire sans trahir, mais qui se devine facilement, par le mot « triel »), on a droit presque à un thème de style mariachi où la trompette, interprétée par Michele Lacerenza, « illustre de façon grotesque le rire des cadavres dans leurs cercueils », nous dira Sergio Leone. Dans la dernière partie, la trompette se tarit, puis le rythme passe en *paso doble* pour illustrer le cœur qui bat la chamade. Dernier clin d'œil cinéphilique : le fameux *serape* qu'endosse pour une dernière fois Clint Eastwood à notre plus grand regret à la fin (et non un poncho, vêtement péruvien) provient directement du film de John Ford *The Fugitive* (3 novembre 1947). *Le Bon, la Brute et le Truand* apparaît ainsi comme un long flashback par rapport aux deux films précédents (*Pour une poignée de dollars*, *Et pour quelques dollars de plus*) dont l'action se déroulait

respectivement après 1871, pour le premier, et autour du 19 mai 1881 (avec une manchette dans le *El Paso Tribune*), pour le second. Ceci nous rappelle par quel tour de magie Sergio Leone a résolu l'intrigue de son ultime opus, **Once Upon a Time in America** (sorti à New York le 17 février 1984), dont l'action nous ramène brutalement à la nuit du 6 décembre 1933, respectant le code le plus rigide du film noir qui veut que le protagoniste soit abattu dans une impasse à la fin... ⑨

¹ Oreste De Fornari. *Sergio Leone: Le jeu de l'Ouest*. Rome, Gremese, 1997, édition originale en 1977, puis en 1984, chez Ubilibri, p. 82.



LISTE DES MUSICIENS

- Musique composée et arrangée par Ennio Morricone
- Chef d'orchestre : Bruno Nicolai
- Solistes : Nicola Samale (flûte soprano), Italo Cammatorà (arghilofono – sorte d'ocarina), Alessandro Alessandroni (siffleur), Edda Dell'Orso (soprano lyrique).
- Concertistes : Michele Lacerenza (première trompette), Francesco Catania (deuxième trompette), Bruno Battisti D'Amario (guitare classique acoustique), Pino Rucher (guitare électrique Fender Stratocaster), Alide Maria Salveta (soprano lyrique en contre-chant), E. Wolf Ferrari (cor anglais), Franco De Gemini (mund harmonica), John O'Neil (siffleur additionnel), Curro Savoy (siffleur additionnel), Vincenzo Restuccia (percussions), Pierino Munari (percussions), Alessandro Alessandroni (siffleur), Franco Cosachi (choriste), Nino Dei (choriste), Enzo Gioieni (choriste), Gianna Spagnolo (choriste), Orchestra d'archi dell'Unione Musicisti di Roma (orchestre des cordes).
- Giuseppe Mastroianni (ingénieur du son).
- Tommy Conor (paroles de *The Story of a Soldier*).
- Ennio Morricone (paroles de *La Storia di uno soldato*).
- Éditions musicales : Eureka Edizioni Musicali.

- Studio d'enregistrement : RCA International Recording.
- Date de sortie aux États-Unis : 29 décembre 1967 (11 titres).
- Durée : 33:13 minutes.
- Date de sortie du CD : 25 octobre 1990 (11 titres).
- Date de sortie de la version longue : 2001 (21 titres).
- Date de sortie de la version longue remastérisée : 18 mai 2004 (21 titres). Durée : 53:03 minutes ou 54:59 minutes.
- Réédité le 12 décembre 2006 (21 titres), aussi disponible en vinyle.

LISTE DES PISTES

1. Il buono, Il brutto, Il cattivo (Le Bon, la Brute et le Truand) – 2:41
2. Il tramonto (Le Coucher de soleil) – 1:15
3. Sentenza – 1:41 (en deux parties)
4. Fuga A Cavallo (Fuite à cheval) – 1:07
5. Il ponte di corde (Le Pont de corde) – 1:51
6. Il Forte (Le Fort) – 2:22
7. Inseguimento (Poursuite) – 2:25
8. Il deserto (Le Désert) – 5:16
9. La carrozza dei fantasmi (La Diligence des esprits) – 2:09
10. La missione San Antonio (La Mission de Saint-Antoine) – 2:15
11. Padre Ramirez (Père Ramirez) – 2:36
12. Marcella (Petite Marche) – 2:52
13. La storia de un soldato (L'Histoire d'un soldat) – 3:53
14. Il treno militare (Le Train militaire) – 1:25
15. Fine di una spia (La Fin d'une espionne) – 1:16
16. Il bandito monco (Le Bandit manchot) – 2:45
17. Due contro cinque (Un contre cinq) – 3:46
18. Marcella senza speranza (Petite Marche sans espoir) – 1:40
19. Morte di un soldato (La Mort d'un soldat) – 3:08
20. L'Estasi dell'oro (L'Extase de l'or) – 3:23
21. Il triello (Duel à trois) – 5:02 (7:16 dans la version italienne – mono – pour la dernière partie de ce thème)

BIBLIOGRAPHIE

Charles Francis Leinberger, Ph.D. *Ennio Morricone's The Good, the Bad and the Ugly: A Film Score Guide*. Scarecrow Press, 2004, 153 pages. Aussi disponible sur Kindle.

Nota bene : La pochette du disque américain reprend l'essentiel de l'affiche américaine de Burnie Foch qui avait aussi signé l'affiche de *A Fistful of Dollars*, sorti le 4 février 1966 à Los Angeles, mais inauguré dans le plus grand anonymat, et en pleine canicule, à Florence, le 24 août 1964, puis à Rome, le 12 septembre 1964, soit il y a exactement 50 ans cette année.

Avis aux lecteurs : J'interromps pour une période indéterminée la rubrique « Trames sonores », espérant que cette œuvre se poursuive sans moi dans les pages de *Séquences*. Je remercie tout spécialement le rédacteur en chef, Élie Castiel, de m'avoir fait confiance et surtout, de m'avoir donné l'opportunité de relancer une chronique de prestige auprès de nos lecteurs fidèles et assidus. Des difficultés personnelles, de santé et matérielles, sur lesquelles je n'ai aucun contrôle, m'empêchent d'y donner suite pour le moment. Ce fut un immense privilège et un indicible honneur, croyez-moi, de partager ces moments de bonheurs ciné-mélobanes en si joyeuse compagnie. À tous et à toutes, mes plus sincères remerciements. Arrivederci !

Michael Cimino

Les voix perdues de l'Amérique

L'Ouest maudit, l'Ouest convoité

Spécialiste notamment du cinéma américain des années 1970, Jean-Baptiste Thoret s'attaque, dans *Les voix perdues de l'Amérique*, au monument qu'est Michael Cimino, cinéaste de grand talent confiné au quasi-silence (seulement quatre longs métrages en plus de 30 ans), après l'accueil désastreux, aussi bien de la part du public que de la critique, de *Heaven's Gate* en 1980. Depuis quelques années, l'œuvre de Cimino suscite toutefois à nouveau l'intérêt, surtout en France où l'on a fini par reconnaître que *Heaven's Gate* est un véritable chef-d'œuvre. L'entretien de Thoret se déroule sept ans après la parution de *Conversations en miroir*, où Cimino, à la demande d'une journaliste italienne, s'était prêté au jeu d'écrire une sorte de conversation avec lui-même où il devait se révéler.

Jean-Philippe Desrochers

C'est dans la foulée de ce regain d'intérêt pour l'œuvre de Cimino que Thoret publie son livre. L'auteur y réalise, en quelque sorte, le rêve de tout critique de cinéma : avoir un accès privilégié à un cinéaste – un des plus énigmatiques et discrets du cinéma américain, de surcroît – et échanger avec lui dans un cadre des plus intimes, celui de la voiture. Plutôt que de lui accorder une entrevue conventionnelle, Cimino a convoqué Thoret, en 2010, à un périple de 4000 kilomètres, de la Californie au Colorado ; l'Ouest mythique que le cinéaste a filmé et admiré dans les films de John Ford, son maître, vers l'Est qui l'a vu naître (Cimino est d'origine new-yorkaise). Ce faisant, Cimino souhaite que Thoret voie « les paysages de [son] Amérique, les endroits où [il] a tourné » et qu'il « regarde les ciels immenses du Montana et les premières neiges sur les montagnes du Colorado » (p. 14). Pour Cimino, ce parcours était fondamental à la compréhension de son œuvre. Les chapitres du livre sont par ailleurs divisés en fonction de l'État que traversent les deux hommes. Des images en noir et blanc tirées des films de Cimino ainsi que des photographies que Thoret a prises du cinéaste (toujours en plan d'ensemble) ponctuent l'ouvrage.

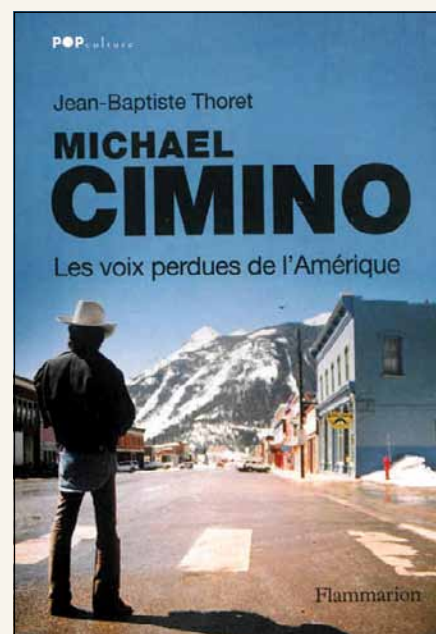
Au fil des pages, on apprend que Cimino, farouchement solitaire et peu enclin aux entrevues, est loin d'être oisif ou en panne d'inspiration. Il planche en fait, depuis de nombreuses années, sur d'ambitieux projets, dont un western révisionniste et pro-amérindien, *Conquering Horse*, et une adaptation de *La Condition humaine* d'André Malraux. Au cours de son entretien avec Thoret, Cimino évoque, entre autres, sa proximité avec l'œuvre de Terrence Malick, parle des éléments marxistes de son cinéma (la lutte des classes est un élément central de ses films) et commente son intérêt pour l'architecture, l'espace et le territoire. Il célèbre, en outre, ces voix perdues de l'Amérique, voix que Cimino, « envers et contre tout, continue d'entendre » (p. 274) et de traquer, à sa façon.

Dans *Les voix perdues de l'Amérique*, Cimino parle de son œuvre comme il l'a (trop) rarement fait. Fidèle à lui-même, l'homme s'ouvre toutefois peu sur le plan personnel. Mais cela n'importe guère puisque l'essai de Thoret, à la fois

livre d'entretien, chronique de route et analyse filmique (dont la rigueur n'empêche aucunement la fluidité de la lecture), contient assez de profondeur pour passionner quiconque s'intéresse de près au cinéma américain. Les plus belles pages du livre sont d'ailleurs consacrées à une brillante, rigoureuse et érudite analyse de *The Deer Hunter* (1978) que l'auteur semble connaître intimement. Thoret réussit, en outre, à bien établir le lien entre les œuvres « majeures » de Cimino et celles plus mineures des années 1980-90, films dont on entend habituellement peu parler : *Year of the Dragon* (1985), *The Sicilian* (1987), *Desperate Hours* (1990) et *The Sunchaser* (1996). La lumière que jette l'auteur sur ces films leur redonne ainsi la part de crédibilité qui leur était due.

Notons toutefois que l'utilisation d'anglicismes, mis en italique, aura de quoi déranger le lecteur québécois. Idem pour l'emploi systématique des titres des films en français, qui a pour résultat de parfois nous faire douter de quels films Thoret ou Cimino parlent. Ce bémol n'affecte cependant pas la pertinence et la richesse du livre. *Les voix perdues de l'Amérique* a tout le mérite d'attirer l'attention sur l'œuvre d'un cinéaste hors-norme doté d'une vision et d'une ambition peu communes dans l'histoire du cinéma, un cinéaste à la fois classique et résolument moderne, nostalgique et tourné vers l'avenir, grand amoureux de l'Amérique et critique féroce de ses mythes fondateurs.

Jean-Baptiste Thoret
Michael Cimino : Les voix perdues de l'Amérique
 (Coll. « Pop Culture »)
 Paris : Flammarion, 2013
 293 pages



Les Produits et les Marques au cinéma

Commerce et symbolique

Delphine Le Nozach, maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lorraine, a choisi de porter ses travaux de recherche sur le placement de produits et les insertions publicitaires dans les médias. Dans ce court ouvrage paru chez L'Harmattan l'an dernier, l'auteure nous convie à regarder de plus près la place accordée aux produits et aux marques dans le cinéma français récent.

Charles-Henri Ramond

Déjà objet d'une thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication soutenue par l'auteure en 2010, et de parutions dans quelques revues spécialisées, l'insertion de produits et de marques dans le cinéma français contemporain est au centre de cet ouvrage qui nous en apprend plus sur les fonctions diégétiques de la publicité au cinéma. Pour agrémenter ses travaux de recherche, Delphine Le Nozach a rencontré plusieurs réalisateurs afin de recueillir leur avis sur le sujet. Outre plusieurs extraits de dialogues tirés des films étudiés, *Les Produits et les Marques au cinéma* est aussi agrémenté de courtes citations des cinéastes.

Laissant de côté le rôle financier joué par l'utilisation des marques au cinéma, l'auteure a scindé son livre en quatre chapitres d'égale longueur qui détaillent les différentes fonctions attribuées aux insertions publicitaires dans les films. La fonction contextuelle permet de définir l'époque et le lieu de l'intrigue. En un mot, c'est grâce à cette fonction que le film s'ancre dans une réalité connue, reflet de la société dans laquelle nous vivons. La publicité participe alors à rendre crédible et concrète l'histoire qui se déroule sous nos yeux, et à la placer dans un univers connu du spectateur, à l'instar de l'enseigne de l'épicerie dans laquelle travaille Lili (*Je vais bien, ne t'en fais pas*, Lioret, 2006) ou de celle du grand magasin dans lequel se déroule une séquence de *Micmacs à tire-larigot* (Jeunet, 2009).

Allant de pair avec la fonction précitée, la fonction qualifiante de la publicité permet de définir les contours des personnages en leur attribuant des caractéristiques difficilement transmissibles autrement. Ainsi, la marque donne une idée précise au spectateur de la personnalité, du rang social et de la personnalité des protagonistes. À l'écran (et sans doute comme dans la vie), un Mac ne porte pas la même symbolique qu'un PC, de même qu'une chemise avec un crocodile sur la poitrine offre une indication bien précise sur la condition sociale de celui qui la porte.

L'insertion publicitaire est aussi utilisée comme ressort comique dans de nombreux films. Jeu de mots avec les noms de marques, comique de situation suggéré, la fonction humoristique de la publicité au cinéma est sans doute celle qui



voyage le moins bien puisque liée à un type d'humour déjà difficilement transposable. Mais qu'il soit lié aux caractéristiques intrinsèques du produit, qu'il soit dicté par les jeux de mots entourant la marque elle-même, ou qu'il soit du fait de son inadaptation par rapport à la situation, le produit a une forte capacité de susciter le rire.

La dernière fonction analysée est la fonction narrative de l'insertion publicitaire, acquérant ainsi un lien direct avec la structure même du récit. D'après l'étude de l'auteure, la publicité aurait donc un rôle prépondérant à jouer dans le déroulement de l'intrigue, à condition que les auteurs aient délibérément placé la marque sur un plan d'égalité avec les autres composantes diégétiques. Pour étayer l'analyse, *Le Fabuleux Destin d'Amélie*

Poulain (Jeunet, 2001) est largement cité en référence, faisant de ses cabines photographiques individuelles françaises de véritables moteurs de l'intrigue. Cet aspect du bouquin, le plus intéressant, est sans doute aussi le plus complexe à démontrer à l'aide de cas réels. Il aurait mérité à lui seul un approfondissement plus important: en dehors du film de Jeunet, peu d'exemples pertinents sont proposés au lecteur, laissant la démonstration à court de munitions.

Si le texte a le mérite d'être simple et direct, évitant le propos universitaire ardu, le choix de ne prendre que quelques films français récents comme exemple et l'absence de mise en contexte historique laissent une impression d'inachevé. L'analyse se résume souvent à détailler des scènes ou lignes de dialogues et manque de profondeur analytique. Enfin, et même si l'auteure ne souhaitait pas prendre position, on aurait aimé un point de vue plus personnel pour positionner le sujet sous un angle plus artistique. Malgré ces réserves, *Les Produits et les Marques au cinéma* constitue une appréciable introduction à un phénomène très prisé du cinéma commercial qui, s'il n'est pas nouveau, est si présent qu'on ne le remarque plus vraiment.

Delphine Le Nozach
Les Produits et les Marques au cinéma
 (Coll. « Communication et Civilisation »)
 Paris: L'Harmattan, 2013
 196 pages

Ce qu'il y a de terrible avec Ivan...

Dans la collection «Vert Paradis» chez Hermann, *Ce qu'il y a de terrible avec Ivan...* propose une réflexion analytique, une conversation (presque de salon) entre un essayiste-réalisateur et le cinéma. Une discussion le plus souvent animée sur l'un des films les plus influents de Sergueï M. Eisenstein, *Ivan le terrible*, œuvre charnière du cinéaste controversé.



Le choix du film d'Eisenstein n'est pas fortuit, au contraire, c'est un engagement intellectuel, une prise de position sur le cinéma et ses multiples fonctions. À travers le film d'un des géants du cinéma mondial, les plans, les cadrages, les transitions, les aspects narratifs, la grandeur du spectacle, la majestuosité des personnages, tout converge vers une analyse presque plan par plan. Sur ce point, Jean-Louis Leconte est exigeant.

Pour comprendre le cinéma, pour mieux l'apprécier, pour le situer dans un contexte intellectuel et non pas mercantile, Leconte insiste : « Sans l'éducation qui passe inévitablement par la connaissance de l'histoire du cinéma, le spectateur est donc une cible facile à atteindre. Mais voir des films ne suffit pas, encore faut-il apprendre à les voir, et pour cela rien ne remplace la confrontation entre les œuvres du passé et celles d'aujourd'hui... » (p. 33).

Cette déclaration renferme sans doute une certaine éthique du regard, geste moral qui se perd de plus en plus de nos jours. Mais ici, le dialogue, le vrai, est celui entre un auteur (Leconte) et son fils : parler de la vie, parler du cinéma, situer le point de rencontre entre la fiction et la vie, entre l'art et le fait d'exister. Ces impératifs qui, pour certains esprits d'aujourd'hui, pourraient paraître pour le moins anachroniques sont exposés dans cet ouvrage comme s'ils faisaient partie du développement intellectuel.

Ce qu'il y a de terrible avec Ivan... est écrit dans un français précis, comme un roman, sans fioritures, évitant les écueils de la rhétorique. Le recours aux chapitres (sans titres ni numéros) facilite également la lecture. Entre l'auteur et le lecteur, une sorte de relation privilégiée ne cesse de faire du chemin tout au long de la lecture.

Mais en fait, *Ce qu'il y a de terrible avec Ivan...*, c'est surtout que, pour Leconte, l'engagement du réalisateur envers le film s'est avéré un processus intellectuellement palpitant.

Élie Castiel

Jean-Louis Leconte
Ce qu'il y a de terrible avec Ivan...
(Coll. «Vert Paradis»)
Paris : Hermann, 2013
127 pages

Visconti, le Prince travesti

Toujours dans la collection «Vert Paradis», nous avons droit cette fois-ci à nul autre que Luchino Visconti. Dans le cinéma transalpin, le *Prince* incontesté des réalisateurs est connu pour son raffinement, son élégance, sa sobriété et sa prise de conscience politique subtilement exprimée, de même que pour l'expression byzantine de son orientation sexuelle dont on parle si peu, comme s'il s'agissait d'une affreuse infirmité.

Dans les premières lignes, Dominique Delouche ne dit-il pas avec un vertigineux réconfort que son «profil s'éloignait trop de celui des poulains du *signor conte* pour que je sois éligible dans son phalanstère... » (p. 9). Mais il ouvre l'ouvrage avec une citation de Louis II de Bavière : « *Je veux demeurer une énigme pour les autres et aussi pour moi-même.* » (p. 7).



Force est de souligner que Luchino Visconti a créé une œuvre précieuse, mais toujours marquée du signe du mystère, autant autour de lui que des personnages peints. Qu'en aurait-il été aujourd'hui s'il était encore vivant ? Dominique Delouche décortique les films du cinéaste, non seulement en fonction des thèmes abordés, mais surtout en ce qui a trait aux problèmes de production, aux crises de création de Visconti.

C'est à un voyage dans les coulisses de la gestation d'un film que nous avons affaire, à ses innombrables tracas, ses échecs, ses aléas contournés, ses ramifications. L'auteur de cet essai ajoute que « dans son cinéma, Visconti entrelace méthodiquement une histoire individuelle à une page de la grande Histoire » (p. 69).

C'est le cas dans *Senso*, *Le Guépard*, *Les Damnés...* autant de récits personnels qui s'enchevêtrent à la roue de l'Histoire de l'humanité. Et c'est ce qui fait la force des films de Visconti, car dans chaque épreuve humaine collective, il y a toujours un récit humain qui suit son cours malgré tout.

Mais *Visconti, le Prince travesti* expose aussi l'écurie viscontienne, portraits d'une famille d'un autre monde ou plutôt d'autres mondes. La division en chapitres portant chacun un titre annonce la teneur de ce qu'on lira. On parle de Visconti et de ses rapports avec l'opéra, un autre de ses arts de prédilection, et de ses liens restreints avec les autres cinéastes. Pour ceux qui ne connaissent pas Visconti, il s'agit là d'un ouvrage qui le positionne parmi les plus célèbres réalisateurs du cinéma mondial et non seulement italien.

Élie Castiel

Dominique Delouche
Visconti, le Prince travesti
(Coll. «Vert Paradis»)
Paris : Hermann, 2013
109 pages

« Y'EST VRAIMENT SUPER BON » — sa mère

**Mais ne vous fiez pas à elle.
Voyez plutôt ce que son
portfolio inspire.**



Cérom



Jeunes musicales



Environnement Canada

Dix ans d'expérience en conception et réalisation de projets de graphisme d'édition (imprimé et pdf). Simon est un graphiste de confiance, fidèle à ses clients. Fiable, créatif, rigoureux et à l'écoute. Contactez Simon Fortin pour discuter de vos projets de mise en page graphique, obtenir un estimé [ou demandez à sa mère ce qu'elle en pense]:

514-526-5155 / info.samourai@videotron.ca

WWW.BE.NET/SAMOURAI

Rio Bravo de Howard Hawks

Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, auteurs de *Splendeur du western*, sont de grands spécialistes du western. Ils font ici une analyse aussi bien de la réception que des caractéristiques de ce western remarquable qu'est *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959).

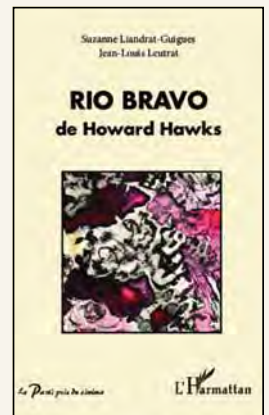
En 1959, le western se meurt, mais survit grâce à quelques grands réalisateurs classiques toujours actifs (John Ford, Anthony Mann, Raoul Walsh, Delmer Daves). Après la crise de l'arrivée de la télévision, 1959 est une année de transition pour le cinéma en général, le cinéma hollywoodien aussi et, par ricochet, le western. Dans la section la plus importante de l'ouvrage, les auteurs analysent bien l'insertion de *Rio Bravo* dans l'évolution du grand genre «américain par excellence» qu'est le western. De plus, *Rio Bravo* s'inscrit dans une trilogie qui comprend aussi *El Dorado* (1966) et *Rio Lobo* (1970), films à la fois commerciaux et très personnels.

Ils sont personnels dans la mesure où Hawks y explore ses thèmes principaux comme ceux de l'amitié (entre hommes), de l'importance du groupe, de sa cohésion. Hawks fait toujours un éloge du professionnalisme: le shérif John T. Chance (John Wayne), le personnage principal, devra apprendre cela aussi bien à un jeune freluquet (Ricky Nelson, rock star de l'époque) qu'à un vieux shérif soûlon (Dean Martin, vedette de la télévision naissante). Ces deux comédiens introduisent une dimension musicale au western, comme le furent les classiques de Roy Rogers ou Gene Autry durant les années 1930-1940.

Dans ces westerns musicaux, la musique (la chanson) prend le dessus sur l'action. Pour Hawks, il faut trouver un équilibre entre ces deux éléments. Un dernier chapitre du livre, consacré à la musique, analyse la manière dont les chansons témoignent de la construction des relations entre les personnages. Dans cet élément, les auteurs voient *Rio Bravo* comme un film de synthèse de l'histoire du western, film de synthèse qui est aussi un chef-d'œuvre qui vient clore la grande période du western classique.

L'ouvrage n'offre pas d'illustrations, mais il contient un descriptif complet du film (en annexe). Un volume aussi sérieux aurait dû comporter une bibliographie détaillée. 

Pierre Pageau



Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues
Rio Bravo de Howard Hawks
(Coll. « Le parti pris du cinéma »)
Paris: L'Harmattan, 2013
122 pages

[Alfredo] Alcón... [Efrem] Zimbalist Jr.



Alfredo Alcón | 1930-2014

Immense acteur argentin de théâtre et de cinéma, il fut l'interprète favori de Leopoldo Torre Nilsson, de *Un guapo del '900* à *El pibe Cabeza*.

Frances Berrigan | 1943-2014

Cinéaste et productrice australienne qui, avec sa compagnie Cicada Films, fournit de nombreux documentaires à Channel 4 en Grande-Bretagne : *The Year Without Summer*, *Strange Neighbours*.

Miruna Boruzescu | 1945-2014

Née Mirella Popesco, costumière roumaine, épouse du décorateur Radu Boruzescu. Ils furent tous deux collaborateurs de Lucian Pintilie (*Un été inoubliable*). Exilés en France, ils travaillèrent entre autres à la Comédie-Française et pour des maisons d'opéra.

Micheline Dax | 1924-2014

Née Micheline-Josette-Renée Étevenon, cette comédienne fantaisiste française (*Tendre voyou*) fut membre de la troupe des Branquignols. Elle doubla aussi, entre autres, la voix de Miss Piggy pour la version française des *Muppets*. Chanteuse d'opérette, elle sifflait aussi remarquablement des airs du répertoire.

Régine Deforges | 1935-2014

Romancière française. Auteure d'une quarantaine de livres, elle fut la première femme éditrice en France avec L'Or du temps et publia des livres érotiques ; avec *Le Con d'Irène* de Louis Aragon, elle eut maille à partir avec la justice. Elle coréalisa *Contes pervers*. Épouse du caricaturiste Wiaz (né Pierre Wiazemsky), elle s'inspira de la propriété familiale de celui-ci pour situer *La Bicyclette bleue*.

Gabriel García Márquez | 1927-2014

Écrivain colombien, il fut l'un des créateurs du réalisme magique et eut le prix Nobel en 1982. Il coscénarisa avec Carlos Fuentes le premier film d'Arturo Ripstein, *Tiempo de morir*, et adapta son roman *Erendira*. Il refusa pendant longtemps que son chef-d'œuvre *Cent ans de solitude* soit adapté au cinéma. Il avait été critique de cinéma et fut un des fondateurs de l'EICT de Cuba où il enseigna. Il est le père du réalisateur Rodrigo García (*Mother and Child*).

Hans Rudolf Giger | 1940-2014

Plasticien surréaliste suisse qui dessina la créature dans *Alien*. Certaines de ses peintures sont accrochées dans *Providence* de Resnais.

Michael Glawogger | 1959-2014

Documentariste autrichien, auteur d'une trilogie remarquée sur les conditions de travail dans les pays en développement : *Megacities*, *Working Man's Death* et *Whores' Glory*.

Leyla Hakim | 1931-2014

Célèbre actrice libanaise de théâtre, télé et cinéma : *La Vallée des larmes* de Marianne Zéhil.

Bob Hoskins | 1942-2014

Acteur britannique issu d'un milieu cockney, il eut plusieurs boulots avant de devenir acteur amateur puis de percer. Ses participations remarquées dans *On the Move* et dans la télésérie *Pennies from Heaven* (écrite par Dennis Potter) lui ouvrirent une carrière cinématographique de premier plan. Il fut un terrifiant gangster dans *The Long Good Friday* de John Mackenzie, aux côtés d'Helen Mirren. Suivirent : *The Cotton Club* de Coppola et *The Lonely Passion of Judith Hearne*, mais surtout *Mona Lisa* qui lui valut un prix d'interprétation à Cannes. Il fut également un très grand interprète des classiques à la BBC ou au théâtre : *Othello* avec Anthony Hopkins. Il fut un très bon détective dans la comédie policière *Who Framed Roger Rabbit?*, ne se faisant pas éclipser par les personnages de dessins animés qu'il côtoyait à l'écran. Il écrivit une pièce (*The Bystander*) et réalisa deux films moyens, dont *The Raggedy Rawney*. Il participa au désastreux *Super Mario Bros.*, mais son talent, son entregent et sa faculté d'empathie lui permirent de garder un contact serein avec le public qui se reconnaissait dans cet homme simple qui avait réussi.

Herb Jeffries | 1913-2014

Né Alejandro Ballentino, acteur et chanteur mulâtre américain surnommé The Bronze Buckaroo. Héros de nombreux films de cowboys chantants à la Gene Autry tournés dans les années 1930 pour un public noir, il fut également chanteur de jazz. Il scénarisa et réalisa *Mundo Depravados* dans lequel joua une de ses épouses.

Alcón... Zimbalist Jr.

Sarah Jones | 1986-2014

Assistante caméraman américaine morte dans un accident de travail lors du tournage de *Midnight Rider*.

Nancy Malone | 1935-2014

Productrice américaine des téléseries *The Bionic Woman*, *Cagney & Lacey* et cofondatrice de l'organisation Women in Film. Actrice, elle débuta adolescente dans des téléseries puis continua adulte (*Naked City*) et au cinéma (*The Man Who Loved Cat Dancing*) avant de devenir une dirigeante de Fox Télé.

André Popp | 1924-2014

Compositeur français de chansons (*Les Lavandières du Portugal* et *L'Amour est bleu*). Il écrivit la musique de *Tintin et le mystère de la toison d'Or* et, surtout avec Jean Brousseau, une œuvre d'introduction à la musique symphonique, *Piccolo Saxo et Compagnie*.



Mickey Rooney

Mickey Rooney | 1920-2014

Né Joseph Yule Jr., acteur, chanteur et fantaisiste américain. Il débuta, enfant, dans la troupe de ses parents. À sept ans, il fut Mickey McGuire dans près de cinquante courts métrages puis, adolescent, Andy Hardy dans la très populaire série *Hardy Family* où il servait de modèle enjoué aux jeunes de son temps. Il reçut en 1939 avec Deanna Durbin un Oscar honorifique pour cet emploi important. Il montra également un beau talent dramatique dans quelques-uns de ses 200 films, dont *Boys Town* et *Requiem for a Heavyweight*. Il fut un



José Wilker

mémorable Puck dans *A Midsummer Night's Dream* de William Dieterle et Max Reinhardt. Avec Judy Garland, rencontrée dans la série des Andy Hardy, il tourna les comédies musicales vivifiantes *Babes in Arms* et *Girl Crazy*. Sa vie personnelle fut mouvementée, car il était un joueur invétéré; il perdit plusieurs millions et se maria huit fois. Après une éclipse, il montra encore une fois son talent dans *The Black Stallion* et gagna un Emmy pour son interprétation dans le téléfilm *Bill*.

Tatiana Samoilova | 1934-2014

Actrice russe, inoubliable interprète de *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov, unique Palme d'or russe à Cannes. Le régime soviétique ne lui permit pas de connaître une carrière internationale fructueuse après ce triomphe.

Lorenzo Semple Jr. | 1923-2014

Scénariste américain, neveu de Philip Barry (*The Philadelphia Story*). Il écrivit la téléserie parodique *Batman* et adapta *Papillon*, *Three Days of the Condor* et *King Kong*.

Carlo Varini | 1946-2014

Directeur photo suisse. D'abord assistant de Renato Berta, il travailla souvent pour Luc Besson: *Subway*, *Le Grand Bleu*.

José Wilker | 1944-2014

Acteur brésilien qui atteint la célébrité internationale avec *Dona Flor et ses deux maris* de Bruno Barreto. Il était devenu, depuis *Roque Santeiro*, une étoile incontournable de la télé nationale.

Gordon Willis | 1931-2014

Directeur photo américain surnommé le prince des ténèbres pour son utilisation du clair-obscur dans la trilogie des *Godfather*. Il fut aussi pendant longtemps le collaborateur attitré de Alan J. Pakula (*Kluge*, *All the President's Men*) et de Woody Allen (*Manhattan*, *Zelig*). Il ne reçut pourtant qu'un Oscar honorifique pour l'ensemble de sa carrière.

Efrem Zimbalist Jr | 1918-2014

Acteur américain. Issu d'une famille de musiciens, il interpréta des rôles de détective dans les populaires téléseries *77 Sunset Strip* et *The F.B.I.*. Acteur de théâtre à Broadway, il y fut aussi producteur d'œuvres de Gian Carlo Menotti, dont *The Consul* qui gagna le Pulitzer. Il est le père de l'actrice Stephanie Zimbalist (*Remington Steele*).

Luc Chaput

Alain Resnais | 1922-2014

Le fureteur à la chemise rouge

Un homme à la belle chevelure, portant souvent des chaussures baskets blanches et une chemise rouge se promène, caméra à la main, captant le réel et la beauté en photos, et ce, depuis au moins une soixantaine d'années. Amateur de bandes dessinées depuis son enfance de fils de pharmacien à Vannes, il y voit des cadres, des plans et une construction cinématographique qu'il retrouve aussi dans les films muets ou parlants qu'il dévore avec une délectation sans cesse renouvelée. Il projette certains de ces films à ses amis d'enfance ou même plus tard, à Paris, à André Bazin. Lecteur impénitent et vorace, il furette de-ci de-là, rencontrant le surréalisme aux détours de ses baguenaudages de piéton de Paris aux Buttes-Chaumont ou même dans des aventures policières d'Harry Dickson. Esprit vif qui n'a pourtant pas eu son bac, il a pu participer au concours d'entrée de l'IDHEC et y devint monteur.

Luc Chaput

Alain Resnais se constitue, à partir de ce moment, un réseau d'amitiés avec Agnès Varda, Remo Forlani et Chris Marker qui seront des collaborateurs proches ou des caisses de résonance. Ainsi, en plus des **Statues meurent aussi** et de **Toute la mémoire du monde** – leurs coréalizations –, **Je t'aime, je t'aime** d'Alain est en correspondance avec **La Jetée** de Chris Marker. Se forme donc petit à petit un atelier où Resnais, à partir d'un court métrage de commande sur l'amour au temps du péril atomique, réussit à tourner un remarquable **Hiroshima mon amour** qui fait l'effet d'un coup de tonnerre. Marguerite Duras écrit, d'après un canevas précis du réalisateur, de sublimes dialogues et Resnais a la modestie de souligner l'apport de l'écrivaine car il ne se considère que comme un artisan-metteur en scène et non un auteur. Il accepte et suscite même, en réponses lors d'entrevues, les interprétations multiples en rapport avec la mémoire, le fantasme ou le rêve pour **L'Année dernière à Marienbad**. Pour Resnais, les auteurs de bandes dessinées Milton Canif, Chester Gould ou Stan Lee sont aussi importants que Molière, Beaumarchais et autres auteurs classiques. Une de ses idoles, aux côtés de Leo McCarey, est Sacha Guitry, tant pour certaines pièces que pour **Le Roman d'un tricheur**, mais aussi pour ses courts portraits d'artistes vus au crépuscule de leurs vies. Alain Resnais y trouvera l'idée d'en tourner d'autres et d'en finaliser quelques-uns sur des peintres contemporains ou des œuvres-phares.

Méromane, Resnais échange, entre autres avec son ami Frédéric de Towarnicki¹, sur l'évolution de la musique, du baroque à la dodécaphonique (Fusco, Henze) et aux comédies musicales. Il réalise d'ailleurs un film sur Gershwin et **On connaît la chanson** est un hommage à **Pennies from Heaven** de Dennis Potter. Ses recherches l'amènent à donner des quasi-cours à ses acteurs, en préparation de **Mélo**, par exemple. Ayant flirté avec le métier d'acteur, Resnais apprécie les comédiens et est reconnu pour son écoute plus qu'attentive. Une troupe s'est ainsi constituée qui lui permet d'entretenir des dialogues constitutifs avec ses interprètes pendant la préparation de ses films, et ce, loin de l'influence des scénaristes. Resnais, dans son atelier d'artisan-cinéaste, favorise la compartimentation des tâches avec des devis précis. Mais il accepte et intègre aussi les suggestions de ses partenaires, que ce soit le décorateur



Photo : Alain Resnais [©Éric Gaillard / Reuters]

Jacques Saulnier, la scripte Sylvette Baudrot, le directeur photo Éric Gautier ou (auparavant) le monteur Henri Colpi. Avec son entregent, Resnais est une main de fer dans un gant de velours et il mène son navire là où il l'a bien désiré, dans une certaine théâtralité de la vie, après l'avoir visualisé en lisant, en regardant des photos ou en écoutant de la musique.

Il fut et restera un formidable arpenteur de l'imaginaire, illustrant de multiples mains la figure du désir et la difficulté d'être de l'humain qui se sait et qui se sent mortel, d'où la comédie au fond triste **On connaît la chanson**. Resnais permet ainsi directement ou subrepticement au spectateur de se poser les questions devant ces embranchements aux multiples alternatives d'or et ou. Merci, monsieur Resnais, d'avoir ainsi montré l'irruption des herbes folles, de **Nuit et Brouillard** à vos derniers films. ⑤

¹ Passeur en France de Martin Heidegger et scénariste des *Aventures d'Harry Dickson*, film non réalisé de Resnais.

Bibliographie

Jean-Luc Douin : *Alain Resnais* (La Martinière, 2013)

Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat : *Alain Resnais : Liaisons secrètes, accords vagabonds* (Cahiers du cinéma, 2006)

François Thomas : *L'atelier d'Alain Resnais*, (Flammarion, 1989)



SCARLET

La première chose qui saute aux yeux en découvrant *Scarlet*¹, c'est son parti pris visuel : les images impressionnent d'emblée par la puissance émotionnelle qui s'en dégage. Charnelles, fragiles, se dérobaient parfois, difficiles à cerner, elles sont un mélange de force et de vulnérabilité et correspondent ainsi à l'image de la femme véhiculée par David Latreille dans ses films. Le cinéaste ne laisse, en effet, planer aucun doute : il aime les femmes. Non seulement il les filme comme il les aime, avec une petite part de fétichisme², mais surtout, il les sublime et sait leur offrir l'écran qu'elles méritent... écran ne se limitant pas, dans son univers, à l'image, mais tenant compte également de la bande-son.

Pour l'aider à donner forme à sa conception de la femme, il fait une fois de plus appel à des habitués : Nicolas Venne alterne les images tout en maîtrise avec celles empreintes d'une fragilité vacillante ; Maxime Surprenant nous gratifie d'un univers sonore envoûtant ; Karine Vanasse³ – dont le timbre de voix semble autant en phase avec l'univers de Latreille que son corps et son visage l'étaient dans ses films précédents – nous livre une performance vocale d'une grande finesse. En s'appuyant sur le travail de ces collaborateurs de longue date, le cinéaste parvient à faire une proposition capable de toucher droit au cœur du spectateur. Car ne nous trompons pas : alors que le synopsis pourrait nous laisser entrevoir en *Scarlet* un film cérébral, voire prétentieux⁴, il est tout le contraire. C'est avant tout une expérience sensorielle destinée à nous révéler l'âme par l'intermédiaire des formes : celles du corps (d'un être) et des images (d'un film) : le fond par la forme !

Cela permet à David Latreille et à son *Scarlet* de titiller la sensibilité du spectateur sans jamais avoir recours à la sensiblerie !

¹ *Scarlet* a obtenu une mention décernée par l'AQCC à l'occasion du dernier Prends ça court ! (voir le compte-rendu complet de Luc Chaput dans le numéro de Mai-Juin 2013 de Séquences).

² Que serait le cinéma de David Latreille sans jeunes femmes en short et talons hauts ?

³ Souvent actrice sans texte dans les films précédents de David Latreille, elle prête ici uniquement sa voix.

⁴ Le synopsis officiel est le suivant : « Une méduse doit être mutilée pour atteindre l'immortalité. Ressenties de l'intérieur et de l'extérieur, les blessures sont intemporelles. Scarlet se souvient de ce jour. Avec compassion, le désespoir ne peut que s'atténuer. »

Jean-Marie Lanlo

■ **Origine :** Canada (Québec) – **Année :** 2013 – **Durée :** 11 minutes – **Réal. :** David Latreille – **Scén. :** David Latreille – **Images :** Nicolas Venne – **Mont. :** David Latreille – **Mus. :** Maxime Surprenant – **Int. :** Émilie Dumas, Karine Vanasse (voix), Geneviève Lamarche – **Dist. / Contact :** David Latreille.



THE SPARKLING RIVER

Au début de ce court métrage déroutant et circulaire, sur fond noir, une voix de femme dit, en mandarin, certaines phrases où elle se souvient d'un lieu et d'un moment qui ne sont peut-être que dans son rêve d'ailleurs. À la fin du film, devant un autre cours d'eau, le discours est répété. Au début, elle ouvre les yeux et agite les mains pour être sûre qu'elle existe, dit-elle. Le titre apparaît en caractères chinois et en anglais sur le plan fixe d'un ruisseau coulant dans une forêt. À la fin, elle trouve l'eau d'une plus grosse rivière plus chaude que dans son souvenir. Entre-temps s'est donc construit un exotisme renversé : des Chinois touristes en Amérique voyant une ferme d'élevage d'alpagas, donc un exotisme double. Dans cette ferme, vit un homme seul interloqué par cette visite impromptue due à une panne de transport peut-être. Une petite fille lui dit bonjour, puis un couple se dispute un peu et la jeune fille constate le manque d'eau courante dans la maison de ferme. Deux Chinois habillés de bleus de travail inspectent à l'aide d'instruments scientifiques, à un autre moment, cette petite maison de ferme. L'homme dit en mandarin « You can push the river » : est-ce une allusion aux travaux de détournement de cours d'eau pour raisons d'irrigation ou d'hydroélectricité ?

On ne saurait dire tant l'œuvre n'est pas réductrice, même dans cette tentative de résumé. En plus, la photographie limpide et la musique aux accents asiatiques de Jesse Zubot (par ailleurs interprète du fermier) rajoutent au charme intrigant de cette œuvre de deux jeunes créateurs. Félix Lajeunesse et Paul Raphaël sont des artistes visuels montréalais qui ont participé à des projets d'installations en Chine et cela peut expliquer cet ancrage asiatique. L'emploi d'images furtives, comme celle du papillon qui ne serait qu'image mentale ou souvenir d'un des deux techniciens, constitue d'autres plages dans ce court complexe, revu en version 2D et qui illustre de manière originale la phrase d'Héraclite « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » ou même « La vie est un songe ».

Luc Chaput

■ **Origine :** Canada [Québec] – **Année :** 2013 – **Durée :** 18 minutes – **Réal. :** Félix Lajeunesse, Paul Raphaël – **Scén. :** Guillaume Corbeil, Doug Taylor, Paul Raphaël, Félix Lajeunesse – **Images :** Étienne Boilard – **Mont. :** Paul Raphaël – **Mus. :** Jesse Zubot – **Int. :** Jesse Zubot, Debbie Wong, Qizhen Song – **Dist. / Contact :** Vidéographe.

Joe

Liens sauvages

Après un passage à vide dans les studios hollywoodiens, David Gordon Green poursuit son retour à ses racines et au cinéma d'auteur entamé l'an dernier avec **Prince Avalanche**, remake personnel et réussi d'un film islandais. Avec **Joe**, le jeune réalisateur donne un rôle en or à Nicolas Cage et dépeint un portrait sombre et dur du Sud des États-Unis.

Pascal Grenier

Cela fait du bien de retrouver un réalisateur sur qui l'on fondait de grands espoirs, mais qui avait perdu son âme le temps de quelques bouffonneries et stupidités hollywoodiennes (*The Sitter*, *Your Highness*). David Gordon Green est bel et bien de retour, et **Joe**, adapté du roman éponyme de Larry Brown, est là pour le prouver. De prime abord, son film n'est pas sans rappeler l'excellent **Mud** de Jeff Nichols. Tout comme le film de Nichols, **Joe** raconte une histoire poignante mais sans fioritures sur le passage de l'enfance à l'âge adulte, avec ses désillusions et déceptions, et globalement sur la vie et la nature humaine. De facture somme toute assez classique, l'intrigue repose essentiellement sur la peinture des mœurs et sur la dimension psychologique des personnages. Mais il ne faut pas confondre classicisme et simplicité : bien que typés, les personnages ne sombrent nullement dans la caricature. Disons qu'ils sont capables de prendre des orientations contraires, qu'ils sont en permanence partagés et tiraillés par les épreuves et obstacles sur leurs routes. Souvent tangents, sur le fil du rasoir, ces personnages nagent dans un avenir sombre et incertain. Chacun évolue dans un univers plus complexe, dans l'intimité comme dans la représentation sociale. Chaque personnage est emprisonné et empoisonné – comme ces arbres que l'équipe quotidienne menée par Joe asperge de poison avant un éventuel déracinement – dans un carcan social irréversible.

Dès la scène d'ouverture, le film donne le ton avec son style âpre aux connotations symboliques. Dans ce premier plan fixe et magnifique sur les rails d'un chemin de fer, le personnage du jeune garçon ose confronter et reprocher tous les torts du monde à son vieux père alcoolique avant de recevoir une violente gifle. Puis, chacun prend une route différente. Dans une mise en scène dépouillée, le réalisateur explore la dimension psychologique de l'intrigue et évolue dans un climat de tension permanente. Il se dégage de ce film humide, marron et vert une chaleur humaine palpable tout en étant un suspense féroce et efficace. Habile, le réalisateur mélange drame de mœurs et suspense avec une assurance peu commune. En mêlant adroitement le cinéma d'auteur et le cinéma de genre, Green évite les poncifs de l'ode élogiaque à la beauté du Sud avec cette histoire de rédemption d'un ex-taillard qui cherche à se racheter de ses fautes et de son passé. On est plus près de **Badlands** de Terrence Malick (le père spirituel du réalisateur), ou encore de **Winter's Bone** de

Debra Granik, que du roman d'apprentissage typique à la Mark Twain. Dans la manière dont il filme ses personnages et ses paysages, Green s'impose comme un vrai observateur de la nature humaine, animale et sauvage.

La grande force du film repose entre les mains de ses interprètes. Dans le rôle-titre de ce vieux solitaire blessé, Nicolas Cage obtient son personnage le plus intéressant depuis des lustres ; il offre une très belle performance tout en nuances. Tantôt sobre, tantôt intense, l'acteur est en pleine possession de ses moyens et fait flèche de tout bois. Il prouve qu'il est encore capable de tirer de son arc de grandes performances. À ses côtés, le jeune Tye Sheridan (*Tree of Life*, *Mud*) continue d'impressionner et de retenir l'attention parmi les enfants/adolescents doués pour leur jeu naturel. C'est toutefois le regretté Gary Poulter (un sans-abri recruté par David Gordon Green et décédé peu après la fin du tournage), dans le rôle du père violent et alcoolique, qui impressionne le plus et ajoute un côté pittoresque à la dimension psychologique de son personnage, mais aussi de l'intrigue. Profondément sombre et aux aspects maussades, David Gordon Green est bel et bien revenu dans la cour des grands ; il livre à la fois un drame fertile en moments dramatiques de même qu'il illustre une réalité sociale tout aussi cruelle que poétique et sordide.



■ Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 1 h 57 – Réal. : David Gordon Green – Scén. : Gary Hawkins, d'après le roman de Larry Brown – Images : Tim Orr – Mont. : Colin Patton – Mus. : Jeff McIlwain, David Wingo – Son : Christof Gebert – Dir. art. : Hellen Britten – Cost. : Karen Malecki, Jim Newell – Int. : Nicolas Cage (Joe), Tye Sheridan (Gary), Gary Poulter (Wade), Ronnie Gene Blevins (Willie-Russell), Adriene Mishler, Brian Mays (Junior) – Prod. : David Gordon Green, Lisa Muskat, Derrick Tseng, Christopher Woodrow – Dist. / Contact : Séville.

The Selfish Giant

Promesse britannique

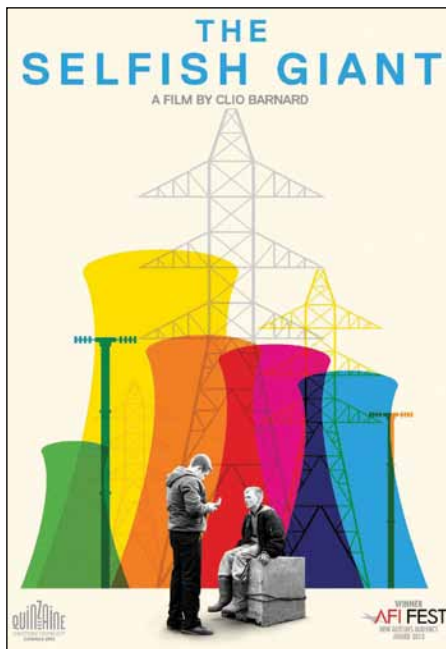
En s'inspirant librement d'un conte d'Oscar Wilde, la réalisatrice Clio Barnard signe un premier film de fiction qui aurait largement mérité les honneurs d'une sortie en salle. Projeté à la Quinzaine des Réalistes en 2013, **The Selfish Giant** a également obtenu l'an dernier la plus haute distinction du Festival du Film Britannique de Dinard, succédant ainsi à **Shadow Dancer**, lui aussi sorti directement en DVD au Québec¹. Décidément, nos distributeurs semblent ne pas apprécier à sa juste valeur le bon cinéma britannique. C'est bien dommage!

Jean-Marie Lanlo

Même s'il a conservé le titre du conte d'Oscar Wilde dont il s'inspire, **The Selfish Giant** prend de grosses distances avec son modèle, ce qui permet à Clio Barnard de construire des personnages, un univers et un drame en toute liberté créatrice.

Cependant, si la liberté est une chose, le talent est un élément essentiel lorsqu'il s'agit de réaliser un film. À l'évidence, Barnard n'en est pas dépourvue, aussi bien en ce qui concerne la mise en scène que l'écriture. Son scénario évite en effet quelques pièges, là où de nombreux éléments auraient pu rendre le film indigeste. Avec des enfants comme personnages principaux et un milieu social ultra défavorisé en toile de fond, **The Selfish Giant** aurait facilement pu sombrer dans un déluge de misérabilisme et de bons sentiments, ce qui n'est fort heureusement jamais le cas. Certes, les jeunes héros du film évoluent dans un milieu social difficile, mais au lieu d'insister trop ostensiblement sur leur condition pour émouvoir le spectateur de manière artificielle, la réalisatrice adopte très intelligemment le regard des enfants et décrit leur environnement comme normal, car faisant partie de leur vie depuis la naissance. Elle s'appuie pour cela sur une mise en scène prolongeant à merveille le travail amorcé par le scénario. La misère ambiante devient ainsi un décor sur lequel la réalisatrice n'a pas besoin d'insister.

En quelques plans soignés et sans user d'artifices, Barnard nous dit tout du lieu et des conditions de vie de ses héros. Elle peut alors très vite se consacrer à ses vrais sujets (les enfants et leur lutte pour la survie), ce qui lui permet de nous démontrer ses grands talents de directrice d'acteurs. Certes, peut-être pour rappeler les origines du projet², les caractères sont très typés et auraient aisément pu devenir caricaturaux (avec, d'un côté, le petit Anglais insolent qui cache un grand cœur et, de l'autre, le grand mou un peu faible). Pourtant, les deux personnages opposés mais complémentaires sont si impeccablement définis, dirigés et interprétés qu'ils parviennent à rester convaincants du début à la fin.



Leur crédibilité représente un élément essentiel pour la réussite du film, définissable avant tout comme le portrait d'un enfant écorché vif qui va apprendre à modifier son rapport aux autres à la suite d'un événement dramatique. Cet événement et les bouleversements psychologiques qui s'ensuivent auraient d'ailleurs également pu se transformer en piège dans lequel n'est pas tombée Barnard. Après avoir dépeint l'environnement sans excès de misérabilisme, mais en rendant prégnante la cruauté du quotidien de ses héros, elle parvient à nous faire croire au pire sans nous donner pour autant l'impression d'abuser de son pouvoir de manipulation scénaristique. La rigueur constante dont elle fait preuve lui permet de faire de tous les éléments de ce conte moderne un ensemble cohérent.

En se cachant derrière l'alibi moralement inattaquable du cinéma pétri de bonnes intentions, certains manipulent à l'excès le spectateur pour lui faire la leçon et le culpabiliser³. Parce que Clio Barnard livre un portrait juste de son jeune héros avant de vouloir nous imposer son point de vue, elle nous touche bien plus que ces moralisateurs cherchant à faire de nous les otages de leurs bons sentiments!

Elle réalise par la même occasion un premier film plein de promesses et nous donne fortement envie de la suivre de près.

¹ Lire la critique dans Séquences n°289.

² Un conte.

³ Aider le spectateur à prendre conscience de certaines dérives de la société n'est bien évidemment en aucun cas contestable... le faire par tous les moyens l'est beaucoup plus.

■ **LE GÉANT ÉGOÏSTE** | Origine : Grande-Bretagne – Année : 2013 – Durée : 1 h 31 – Réal. : Clio Barnard – Scén. : Clio Barnard, d'après le conte d'Oscar Wilde – Images : Mike Eley – Mont. : Nick Fenton – Mus. : Harry Escott – Son : Tim Barker – Dir. art. : David Bowes – Cost. : Matthew Price – Int. : Conner Chapman (Arbor), Shaun Thomas (Swift), Sean Gilder (Kitten), Siobhan Finneran (Mr. Swift), Ralph Jameson (Johnny), Ian Burfield (Mick) – Prod. : Tracy O'Riordan – Dist. / Contact : Métropole.

How I Live Now

Avec *How I Live Now*, Kevin Macdonald adapte un roman pour adolescents, mais il a la bonne idée de considérer cette catégorie de la population comme le sujet de son film plutôt que comme un simple public cible.

Alors qu'une guerre mondiale menace, des adolescents sont laissés à l'abandon par une mère qui œuvre pour la paix. L'agitation ambiante est ainsi perçue de manière presque positive par le groupe : ils peuvent vivre selon leurs propres règles en faisant pour un temps abstraction de la réalité du monde qui les entoure. S'il rend possible la réalisation de ce rêve adolescent, Macdonald n'oublie toutefois pas de prendre en considération le caractère indispensablement transitoire de cette volonté de se détacher de la réalité.

La première étape de l'évolution vers l'âge adulte est caractérisée par l'explosion nucléaire qui dévaste Londres. Restituée de manière indirecte, lointaine et très émouvante, elle oblige les personnages à s'extirper de leur micro-monde fantasmagorique. Après avoir amorcé cette évolution, Macdonald ajoute d'autres éléments extérieurs qui permettront au personnage principal de faire le grand saut. Avant d'entrer dans l'âge adulte, l'héroïne devra effectuer un voyage initiatique dans le but de retrouver celui qu'elle aime. Cette longue marche à travers la campagne anglaise permet à Macdonald et à son directeur photo Franz Lustig de recréer un univers post-apocalyptique très particulier. Tour à tour d'un réalisme cru et d'une poésie irréaliste, *How I Live Now* semble traduire à la fois la peur des adolescents d'intégrer le monde et la nécessité de faire face à ses dangers.

Pour donner corps à cette adolescente en train de devenir femme sous nos yeux, Kevin Macdonald a fait appel à une des actrices les plus talentueuses de sa génération : Saoirse Ronan. Filmée à merveille dans une campagne anglaise qui fourmille de dangers, elle apporte à son personnage toute la force dont il avait besoin pour franchir ce cap difficile.

Jean-Marie Lanlo



La Maison de la radio

À l'heure des compressions radio-canadiennes, *La Maison de la radio* s'inscrit dans une réalité québécoise hélas très concrète. En France aussi, ils connaissent la chanson. À sa sortie dans l'Hexagone, *La Maison de la radio* s'était taillé une belle réputation auprès de la critique, même si certaines voix s'étaient élevées pour dénoncer le manque d'engagement de l'auteur, alors que la société nationale subit durement les contrecoups de décisions dictées par la sacro-sainte rentabilité.

Durant plus de six mois, l'auteur du remarquable *Être et avoir* (2002) a transporté sa caméra dans les couloirs, les studios et même les cuisines de la vénérable Maison de la radio pour nous permettre de plonger dans l'envers d'un décor devenu incontournable pour des millions de Français. Le montage final se déroule sur une période de vingt-quatre heures durant lesquelles nous découvrons qui (et ce qui) se cache derrière les voix connues ou anonymes de Radio-France. Le film est donc un rare constat sur la complexité et l'ampleur méconnue du dispositif de cette fourmilière de 4000 employés.

Outre la préparation des bulletins d'information (plusieurs saynètes sont jubilatoires), Philibert filme l'acte créateur radiophonique, dont les dramatiques radiophoniques ou encore l'enregistrement de concerts symphoniques. Il démontre *de facto* l'importance acquise dans ce domaine par Radio-France qui produit des programmes diversifiés pour ses sept stations et ses 15 millions d'auditeurs. Le film ne fait que peu de cas de la matière documentaire. Il n'y a pas de commentaires, pas de sous-titres et encore moins de cartons explicatifs. Volant au gré des sons, des plus communs aux plus étonnants, Philibert filme la grâce de l'invisible. À travers lui, nos oreilles sont choyées et nos yeux se délectent à la vue de tant de pluralité culturelle. Par la précision de ses images – ici en totale harmonie avec les sons –, par la justesse et la fluidité de son montage, Philibert parvient à donner à voir ce qui n'est a priori pas photogénique : la voix. Effectivement dénué de tout militantisme, le film se veut un hommage à ces animateurs de l'ombre, mais il est aussi un vibrant plaidoyer pour un service public riche et diversifié. ⑤

Charles-Henri Ramond



■ MAINTENANT, C'EST MA VIE | Origine : Grande-Bretagne – Année : 2013 – Durée : 1 h 41 – Réal. : Kevin Macdonald – Scén. : Jeremy Brock, Tony Grisoni, Penelope Skinner, d'après le roman de Meg Rosoff – Images : Franz Lustig – Mont. : Jinx Godfrey – Mus. : Jon Hopkins – Int. : Saoirse Ronan, Tom Holland, George MacKay, Harley Bird – Dist. / Contact : Séville.

■ Origine : France / Japon – Année : 2012 – Durée : 1 h 43 – Réal. : Nicolas Philibert – Scén. : Nicolas Philibert – Images : Nicolas Philibert, Katell Djan – Mont. : Nicolas Philibert – Dist. / Contact : Métropole.



Le chanteur rock et la blonde glaciale

The Hunger

Le goût du risque

Dans la catégorie 'long métrage art et essai', **The Hunger**, réalisé il y a plus d'une trentaine d'années par le regretté Tony Scott, s'inscrit aujourd'hui dans une classe à part et est perçu par plusieurs comme un film-culte. On reconnaît d'emblée à cette fable moderne romanesque, brûlot entre vampires assoiffés, de nombreuses qualités artistiques. Or, à sa sortie en 1983, ce thriller érotico-fantastique n'avait pas fait belle figure au box-office, rebutant l'auditoire et certains critiques pour plusieurs raisons. Notamment, une fameuse scène sulfureuse avait suscité moult réactions et choqué le Tout-Hollywood...

Pierre Ranger

Attribuable au fameux *timing* ou parfois à des circonstances inexplicables, voire même inexplicables, certains longs métrages peinent à rallier le public et la critique, mais acquièrent une popularité inestimable avec le temps. C'est le cas du film **The Hunger**, premier long métrage du regretté réalisateur Tony Scott. Avec l'engouement qui s'est manifesté pour cette production, au fil des années, comment expliquer alors que le film ait été un échec critique et commercial en 1983? Scandée trop avant-gardiste pour son époque par les uns et perçue davantage comme une belle coquille vide honteuse et provocante par les autres, cette œuvre gothique, stylisée et aux images éblouissantes, avait pourtant tous les éléments pour plaire.

D'abord, la distribution de rêve et un récit à faire frémir : Catherine Deneuve et David Bowie, deux stars en pleine gloire que seul le cinéma pouvait réunir en couple de vampires liés par l'amour et par le sang. Deneuve – égérie de Truffaut et muse d'Yves Saint Laurent (ce dernier avait d'ailleurs conçu les superbes tailleurs du film) – incarne Miriam, une vampire éternelle venue d'Égypte il y a 3 000 ans. Bowie, chanteur rock incontesté aussi cool qu'élégant, joue le rôle de l'élus « actuel » du cœur de la belle blonde glaciale. Tous deux se retrouvent au beau milieu de cette histoire singulière, sordide et macabre où la divine peut à la fois donner l'immortalité à son concubin et lui retirer ce privilège aussitôt qu'elle s'en lasse. Entre eux, Susan Sarandon, actrice montante à l'époque, en docteure spécialiste du vieillissement, que monsieur consulte à la suite d'une soudaine et mystérieuse maladie dégénérative et que madame finira par séduire du bout des lèvres.

Outre la musique envoûtante, les images évocatrices et le montage syncopé jumelé à des plans audacieux et à des effets visuels mirobolants, il se dégage de cette production une atmosphère vaporeuse, glauque et étrange qui sert fort bien le propos. Inoubliable et très enlevante, la scène d'introduction se déroule dans une boîte de nuit où, sans échange de mots, les amoureux séduisent un couple qu'ils ramènent au bercail et passent à l'attaque pendant que le groupe rock gothique Bauhaus interprète sa célèbre chanson *Bela Lugosi's Dead*, clin d'œil à l'un des plus célèbres acteurs de films de vampires.

Et que dire aussi de cette scène mythique de séduction entre Catherine Deneuve et Susan Sarandon, où les deux protagonistes échangent bien plus que des regards, et qui restera gravée à tout jamais dans les annales cinématographiques? Accompagnée du merveilleux extrait de l'opéra *Lakmé*, cette séquence, trop osée sans doute pour certains, avait suscité de vives réactions dans la cité du cinéma pré-*La Vie d'Adèle*.

On reprocha aussi à la MGM, conseillée par le cinéaste Alan Parker, d'avoir embauché, à titre de réalisateur, Tony Scott, un nouveau venu à ce moment-là, reconnu pour ses productions ultra léchées en publicité. Le fait qu'il était également dans l'ombre de son frère Ridley, réalisateur déjà fort estimé pour ses populaires *Alien* et *Blade Runner*, avait peut-être aussi contribué aux attentes du public et de la critique qui l'espéraient sans doute ailleurs.

Selon Tony Scott, dans un commentaire sur le DVD du long métrage, son film n'a pas été apprécié à sa juste valeur et a été jugé sévèrement par l'intelligentsia selon des critères d'esthétisme trop superficiels. Il avoue cependant que la finale commandée par les bonzes de la MGM – où l'on voit la reine des vampires punie au lieu, comme dans le roman, de s'exiler à San Francisco pour recommencer son petit boniment – avait été désavantageusement représentée.

Quoi qu'il en soit, à titre comparatif, **The Hunger** est l'antithèse du récent *Only Lovers Left Alive* de Jim Jarmusch qui, malgré quelques trouvailles et un brin d'humour, s'avère à la fois trop cérébral, ennuyeux et bien prudent à côté du long métrage de Scott. Mais inutile de consulter, à ce propos, les scribes bien-pensants et le Hollywood tout-puissant qui croient assurément tout le contraire...

■ **LES PRÉDATEURS** | Origine : Grande-Bretagne – Année : 1983 – Durée : 1 h 37 – Réal. : Tony Scott – Scén. : Ivan Davis, Michael Thomas, d'après le roman de Whitley Strieber – Images : Stephen Goldblatt – Mont. : Pamela Power – Mus. : Michel Rubini et Denny Jaeger – Son : Peter Pennell – Dir. art. : Brian Morris – Cost. : Milena Canonero, Yves Saint Laurent (pour Catherine Deneuve) – Int. : Catherine Deneuve (Miriam Blaylock), David Bowie (John Blaylock), Susan Sarandon (Sarah Roberts), Cliff De Young (Tom Haver), Beth Ehlers (Alice Cavender), Suzanne Bertish (Phyllis), Bessie Love (Lilybelle), Willem Dafoe (jeune à côté d'une cabine téléphonique) – Prod. : Richard Shepherd – Dist. / Contact : MGM/UA.

22

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES
MAINTENANT OFFERTES

EN VERSION NUMÉRIQUE!

ARTS VISUELS | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE
BRÈVES LITTÉRAIRES | MÖBIUS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | HISTOIRE ET PATRIMOINE
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | LITTÉRATURE | LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LURELU |
NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | JEU REVUE DE THÉÂTRE

Plusieurs revues culturelles québécoises ont fait leur entrée dans L'Entrepôt du livre numérique de l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL). Visitez la section *Revues culturelles numériques* de la Vitrine de l'Entrepôt www.vitrine.entrepotnumerique.com pour feuilleter les revues en ligne et acheter les numéros qui vous intéressent.

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts

Alain Resnais

L'inventivité d'Alain Resnais, décédé le 1^{er} mars dernier à l'âge de 91 ans, ne manquera jamais de surprendre les cinéphiles qui, jeunes ou vieux, découvriront ou redécouvriront son œuvre à la faveur des coffrets et hommages qui ne manqueront pas de pleuvoir, opportunisme de distribution oblige. Non que ses soixante ans de carrière ait toujours été éblouissants (qui le pourrait, d'ailleurs?), mais de **Nuit et Brouillard** à **Aimer, Boire et Chanter**, en passant par les incontournables **L'Année dernière à Marienbad** et **Hiroshima mon amour**, son parcours fut marqué par le sceau d'une recherche toujours plus poussée sur ses capacités à accoucher d'histoires porteuses sur la mémoire, l'amour, le temps et, toujours, la mort. Ironie ou destinée? En discutant sans répit l'omniprésence de la mort, le corpus de Resnais touche à l'éternité.

présentation par Anne-Christine Loranger





Aimer, Boire et Chanter

Le risque par ABC

En adaptant *The Life of Riley* (2010), dernière création du britannique Alan Ayckbourn, Alain Resnais (décédé le 1^{er} mars dernier à l'âge de 91 ans) souhaitait réaliser un hommage au théâtre, au cinéma, à la bande dessinée et à la radio. **Aimer, Boire et Chanter** est un chant du cygne à son image, celle d'un homme inventif et joueur, aussi pénétré de la réalité de la mort que de la vaste comédie humaine.

Anne-Christine Loranger

À propos de la genèse de **La Face cachée de la lune**, Robert Lepage révélait que, insatisfait de ses précédentes adaptations théâtrales au cinéma, il avait réécrit sa pièce sous forme de roman. « La forme du cinéma, disait-il, est beaucoup plus proche du roman que du théâtre. » Adapter une pièce au cinéma peut en effet être risqué. Ce risque, Alain Resnais n'avait pas craint de le prendre en tournant **Mélo** (1986), tiré de la pièce d'Henri Bernstein, de même que **Smoking/No smoking** (1993) et **Cœurs** (2006), ses précédentes adaptations du Britannique Alan Ayckbourn. **Aimer, Boire et Chanter** est le dernier opus d'une œuvre protéiforme, éternellement réinventée, tendue entre sublime et frivolité, qui compte certains des films-phares du cinéma mondial tels **Hiroshima mon amour** (1959) et **L'Année dernière à Marienbad** (1961). Malgré son ton ludique, **Aimer, Boire et Chanter** est un film à risque, novateur, exigeant, justement prisé à la Berlinale du Prix Alfred-Bauer récompensant l'innovation au cinéma.

FORCER LA MÉTAPHORE

Le film s'ouvre sur un couple prenant le petit-déjeuner sur un jeu de répliques échangées sur un ton factice. On comprend vite qu'on assiste à la répétition d'une pièce de théâtre amateur, et que Colin et Kathryn, mariés dans la vie, répètent une scène. Cette représentation d'un couple britannique prenant son petit-déjeuner dans un jardin, répétant une pièce, serait somme toute banale si ce n'était qu'ils se trouvent au milieu d'un véritable décor de théâtre, où portes, murs, fleurs et arrière-plans sont entièrement – et très visiblement, factices. La « vraie vie » est située dans un lieu métaphorisé de théâtre, ce qui oblige le spectateur à un effort d'imagination comme il en existe peu au cinéma. Resnais va encore plus loin : non seulement des cartons annoncent le passage des saisons, non seulement une taupe artificielle se pointe malicieusement le bout du nez de temps en temps, mais de très gros plans des personnages se livrant à des confessions sont présentés sur fond de hachures (ce qui rythme, et parfois dérègle, l'écoulement du temps).

photo : Situer les notions d'espace et de temps dans la conscience intime et l'imaginaire des personnages

Grand amateur de bandes dessinées, le réalisateur a de plus demandé au bédéiste Blutch – lequel avait signé les affiches de ses trois derniers films – de créer des dessins permettant de faire la transition d'un lieu à l'autre. Le spectateur passe du jardin de Colin et Kathryn à celui de Monica et Siméon, ainsi qu'à celui de Tamara et Jack. On visitera aussi le jardin de George, un ami commun aux trois couples qui, on l'apprendra, n'a plus que quelques mois à vivre. Dans la grande tradition du théâtre, George – dont on parle tout le temps et dont les trois femmes tomberont (ou retomberont) amoureuses – restera le grand absent de l'histoire. George tire les ficelles en douce et, brusquant les couples à qui mieux mieux, invite tour à tour les trois femmes à partir en vacances avec lui, tel le metteur en scène d'une pièce dont personne ne connaîtrait la fin... tout en attendant l'inévitable enterrement!

Robert Lepage (nous chérissons Lepage, que voulez-vous... tant au théâtre, au cirque, au cinéma et à l'opéra qu'en personne) nous confiait, lors de la dernière Berlinale où il était venu présenter *Triptyque*, qu'avec le cinéma, on n'a pas à forcer le spectateur à créer la métaphore dans sa tête puisque la caméra est naturellement voyeuse: «Si la caméra n'est pas voyeuse, elle ne fait pas son travail.» Le défi de Resnais avec *Aimer, Boire et Chanter*, c'est justement de forcer la métaphore tout en utilisant une caméra qui filme du point de vue de la taupe, c'est-à-dire d'une espionne, d'une voyeuse, qui explore les basses-fosses des êtres, creusant des galeries inconscientes entre des personnages, et reliant, de ce fait, ceux que la vie a séparés. Ce risque cinématographique immense, à la mise en scène touchant au sublime – impliquant George, personnage qui se meurt entouré de ses amis et de son ex-femme –, est tourné par un réalisateur filmant, à quelques mois de son propre décès, ses acteurs fétiches... incluant sa femme, Sabine Azéma! Que l'avant-première d'*Aimer, Boire et Chanter* ait eu lieu le jour même des obsèques de Resnais tiendrait presque lieu de prescience, si ce n'était que la mort est omniprésente dans son cinéma, depuis *Nuit et Brouillard* (1955), premier documentaire de référence sur les camps de concentration, jusqu'à *Vous n'avez encore rien vu* (2012), en passant par *Hiroshima mon amour* et *L'Amour à mort* (1984).

L'EFFET « LÉOPARD »

Dans *Lettres à un jeune monteur*, collage de lettres écrites par Henri Colpi, on retrouve un passage racontant la collaboration d'Henri Colpi et d'Alain Resnais: «Alain Resnais avait absolument tenu à être mon assistant-monteur sur un court-métrage (...) Nous inventâmes une forme de raccord particulière que nous baptisâmes «raccord léopard» à cause du bond que faisait sur l'écran le temps et l'espace au cours d'un simple raccord de mouvement.» Sept ans plus tard, Resnais utilisera nombre de «raccords léopards» dans *Hiroshima mon amour* (Hitchcock fera de même dans *North by Northwest*, 1959). Tournant le dos au cinéma-vérité de la Nouvelle Vague, Resnais cherchait à redéfinir les notions

d'espace et de temps, et à les situer davantage dans la conscience intime et l'imaginaire de ses personnages. Le processus évoluera au cours des décennies, prenant des tours inusités comme dans *On connaît la chanson* (1997), où des airs connus rendent les sentiments des personnages, ou dans *Smoking/No smoking*, où les diverses possibilités de choix de vie des personnages se manifestent sous 16 fins différentes.



Un chevauchement ludique jusqu'à ce que tout bascule

La facture d'*Aimer, Boire et chanter* ressemble fortement à celle de *Smoking/No smoking*, sans en avoir la perfection formelle. Au contraire, scènes et personnages se heurteront d'abord dans un chamboulement ludique jusqu'à ce que tout bascule. L'effet «léopard», ici, se manifeste au niveau du saut quantique que doit effectuer le spectateur pour embarquer dans l'histoire, en dépit de ses artifices. Resnais pousse ici la métaphore à des sommets comme s'il était lui-même la taupe, se pointant le bout du nez et nous lançant dans un drôle de petit cri rauque: «Oublie tes repères! Oublie tes convenances! Oublie tes balises! Viens jouer!»

« RESNAISTRE » À L'ÉTERNITÉ

Tel Theo Angelopoulos, qui tournait sans le savoir son dernier film achevé avec *Dust of Time* (2011) et y avait recréé son décès, Resnais (qui travaillait déjà sur son prochain film) semble avoir mis sa propre mort en scène, au milieu de ses amis et de sa femme, nous laissant sur un clin d'œil et un sourire devenu éternel comme les petits personnages de *Star Trek* avec lesquels il faisaient ses pré-découpages. Pour Alain Resnais qui, jusqu'à son dernier souffle a toujours cherché à innover, le jeu, la vie et le cinéma étaient indissociablement liés. Il aurait pu intituler son film: *Aimer, boire, chanter... et filmer!*

■ **Origine:** France – **Année:** 2014 – **Durée:** 1 h 48 – **Réal.:** Alain Resnais – **Scén.:** Laurent Herbiet, Alex Reval, Jean-Marie Besset, d'après la pièce d'Alan Ayckbourn – **Images:** Dominique Bouilleret – **Mont.:** Hervé de Luze – **Mus.:** Mark Snow – **Son:** Jean-Pierre Duret – **Dir. art.:** Jacques Saulnier – **Cost.:** Jackie Budin – **Int.:** Sabine Azéma (Kathryn), Sandrine Kiberlain (Monica), Caroline Sihol (Tamara), André Dussollier (Siméon), Hippolyte Girardot (Colin), Michel Vuillermoz (Jack), Alba Gaia Bellugi (Tilly) – **Prod.:** Jean-Louis Livi – **Dist. / Contact:** A-Z Films.



Smoking/No Smoking

Un théâtre des possibles

« Si *Smoking* et *No Smoking* ne sont pas un film testament, ils sont bel et bien la quintessence du cinéma d'Alain Resnais, un cinéma qui nous a souvent conviés à des aventures de spectateur à une époque où elles étaient encore relativement fréquentes, et qui nous y convie une fois encore à une époque où elles le sont beaucoup moins. » (Alain Philippon, *Cahiers du cinéma* n° 474, décembre 1993, pp. 20-21)

François D. Prud'homme [en collaboration avec Francis Gauvin]

À la sortie de la projection parisienne, le critique Alain Philippon n'hésite pas à annoncer que le duo cinématographique d'Alain Resnais éclipse ses premiers chefs-d'œuvre. Il est vrai que l'expérience de spectateur à laquelle les deux longs métrages nous convient pouvait être surprenante de prime abord. La qualité du film repose là-dessus ainsi que sur le jeu saisissant des deux acteurs (Pierre Arditi et Sabine Azéma) qui doivent remplir pas moins de neuf rôles à eux seuls. En visionnant l'un ou l'autre de ces films, qui forment une adaptation assez fidèle de la pièce de théâtre *Intimate Exchange* du dramaturge britannique Alan Ayckbourn, on comprend rapidement qu'une idée directrice domine le script. Divers scénarios amoureux sont possibles dans un environnement donné et l'actualisation de telle ou telle fantaisie dépend de divers facteurs accidentels (comme une réplique maladroite lancée au mauvais moment, ou le fait d'allumer – ou non – une cigarette). Si l'expérience était novatrice au départ, l'est-elle encore à une époque où de nombreux films proposent le même genre de scénarios où l'histoire ne cesse de se reconfigurer ? Plutôt que de répondre directement à cette question, nous proposons d'évaluer d'abord les aspects positifs de *Smoking/No Smoking* pour nous pencher ensuite sur l'envers de la médaille ; tout aussi intéressante que puisse être la structure qui gouverne ces deux films, sa prédominance en alourdit l'écoute.

Smoking/No Smoking est le savant assemblage de plusieurs micro-scénarios interdépendants les uns aux autres, tous susceptibles de se réaliser selon une certaine chronologie prédéterminée. À partir d'une première scène où Célia fume ou non une cigarette, ce geste engendre deux situations différentes qui, à leur tour, donnent naissance à deux scènes qui se réalisent cinq jours plus tard. Selon la même logique, ces deux scènes provoquent également différents scénarios qui surviennent cinq semaines après et ainsi de suite, jusqu'au dernier segment qui se déroule cinq ans plus tard. Au final, on assiste donc à vingt-quatre saynètes qui ensemble déploient un kaléidoscope de mondes possibles, tous entrelacés par des encarts où il est suggéré que ou bien ceci aurait pu arriver, ou bien cela. Une telle structure nous confronte à un réseau de réalités parallèles à travers lequel on peut contempler l'incidence de chaque geste posé et s'imaginer à quel point notre propre existence aurait pu être différente si ceci était arrivé plutôt que cela...

Les variations dans l'histoire dépeignent les tribulations amoureuses de trois couples : un directeur d'école, sa femme, une employée de maison, le gardien de l'école et un couple d'amis. À travers différents enchevêtrements, nous assistons à une panoplie de relations possibles entre ces personnages, de telle manière que l'intrigue prend la forme d'une curiosité, d'une volonté de

photo : Un kaléidoscope de mondes possibles



Vivre ensemble et maintenir le désir ardent

savoir comment les différents caractères vont découvrir leurs atomes crochus. Les diverses rencontres produisent incidemment des situations cocasses et des rapprochements inattendus entre des personnages qu'on pensait antithétiques. Et comme tous ces personnages se distinguent bien les uns des autres, cela met en valeur l'excellent jeu des acteurs: on oublie assez rapidement que tous les rôles sont tenus par les deux mêmes comédiens. Une certaine fatalité se dégage de ce jeu de doublure puisque, malgré les différentes décisions qu'ils prennent, ce sont les mêmes êtres qu'ils rencontrent sur leur chemin comme s'il y avait un certain destin auquel ils ne peuvent échapper. Or, si destinée il y a, celle-ci n'a rien de divin ou d'aléatoire: elle s'incarne plutôt dans les difficultés qu'on rencontre dans toute relation amoureuse, à savoir vivre ensemble et maintenir le désir ardent.

UN ÉCRAN DE FUMÉE

Étant donné que les acteurs doivent constamment altérer leur persona, la contrainte qui leur est imposée permet certes de dévoiler leur savoir-faire et les deux ont d'ailleurs été sélectionnés pour un César (seul Pierre Arditi l'a remporté); en revanche, elle peut devenir encombrante quant à la mise en scène. Le réalisateur doit en effet user d'astuces pour faire progresser l'histoire, car dès qu'un nouveau personnage doit entrer sur scène, l'un ou l'autre doit inévitablement en sortir. Autrement dit, l'écran ne peut jamais être partagé par plus de deux personnages. Ce jeu donne lieu à des situations loufoques, comme lorsque Miles Coombes s'enferme dans une remise afin de permettre à un autre rôle masculin de s'interposer, sauf que le va-et-vient des acteurs rappelle tôt ou tard que le scénario est l'adaptation d'une œuvre dramaturgique, pouvant même provoquer l'impression de visionner une pièce de théâtre, chose à laquelle Alain Resnais ne nous a pas habitués avec ses premiers films, par exemple *L'Année dernière à Marienbad* (1961), où les possibilités

offertes par le cinéma sont formidablement mises à profit.

Considérant la structure qui prédomine sur le scénario, l'intrigue de *Smoking/No Smoking* est vouée à se répéter inlassablement, voire à se replier sur elle-même. Les vingt-quatre saynètes auxquelles nous sommes conviés se recoupent les unes les autres; elles reproduisent les mêmes événements tel un récit élémentaire qui ne cesse d'être réinterprété sous différents points de vue, comme le prouvent les douze dernières séquences qui se déroulent chacune dans le cimetière derrière l'église du petit village anglais. Il aura donc été impossible au réalisateur de continuellement revisiter la naissance d'un sentiment amoureux ou bien l'amorce d'une relation adultère pour ensuite en exposer les conséquences dans les réalités parallèles, sans revenir chaque fois à un même nœud dramatique à partir duquel s'embranchent les scènes subséquentes. Ce qui tombe à plat dans les deux films, c'est le confinement dans lequel les péripéties s'enracinent, lourdement appuyé par un décor minimaliste consistant principalement en quelques arbres devant un paysage peint, rappelant ainsi l'ambiance du studio dans lequel les deux films ont été tournés.

Pour apprécier ce genre de cinéma, il ne faut pas s'attendre à un développement ou à une résolution comme on en trouve dans bon nombre des œuvres d'Alain Resnais. Le piétinement narratif proposé par le scénario ne saurait que décevoir ces attentes. À partir du moment où l'on a compris la structure rhizomatique, il ne reste plus qu'à apprécier le moment présent, déguster chaque séquence tout en sachant que la prochaine anéantira ce qui est en train de se dérouler. Cela dit, comme les multiples embranchements s'annulent les uns les autres, les versions alternatives de l'histoire finissent éventuellement par se vider de sens. Il faut dire que la coupe franche entre les divers scénarios possibles n'aide en rien au détachement qu'on peut éprouver face au film. L'encart «ou bien», appuyé par la voix hors champ du narrateur, qui annonce le changement diégétique, brise promptement la fluidité du récit. Des films plus récents, tels que *Memento* (Nolan, 2000) ou *Abre los ojos* (Amenábar, 1997), intègrent de manière beaucoup plus efficace des réalités alternées ou des mondes possibles, sans avoir recours à des coupures aussi nettes.

Pour un public du 21^e siècle – plus d'une vingtaine d'années après la sortie de ces films en salles –, *Smoking/No Smoking* n'est sans doute pas la meilleure porte d'entrée pour apprécier le travail d'un réalisateur de la trempe d'Alain Resnais. Malgré sa structure originale et une impeccable direction des acteurs, ce duo cinématographique ne fait pas (sauf exception) tout à fait honneur au travail de celui qui nous avait offert *Mon oncle d'Amérique* (1980) ou l'adaptation du roman de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (1959). Il y a, somme toute, un je-ne-sais-quoi qui pique la curiosité dès la première scène du film, qui facilite un certain intérêt à suivre le lacs de ces 298 minutes de pellicule, ne serait-ce que pour comprendre ce qui avait tant emballé l'assistance de 1993. 📺

The Congress

Chimères chimiques

Marilyn Monroe, John Wayne et Jésus de Nazareth entrent dans un bar. Pas n'importe lequel et pas n'importe quand, mais bien celui du Hilton de Costaricana en l'an 2033, seule explication pour un tel anachronisme. Ce lieu, imaginé en détail par l'auteur de science-fiction polonais Stanislaw Lem dans son roman *Le Congrès de futurologie*, agit comme toile de fond pour cette adaptation libre par le cinéaste israélien Ari Folman. Il en résulte un récit d'anticipation mi-animation, mi-prises de vue réelles, d'une ambition et d'une audace rares. Totalement actuel, **The Congress** offre une odyssée hallucinogène qui, par extrapolation des technologies contemporaines, ose interroger la fonction sociale du cinéma. Inhalez donc le contenu de cette fiole et pénétrez au 8^e Congrès international de futurologie.

Guillaume Potvin

Si les figures de style donnent aux œuvres littéraires leur caractère unique, elles sont souvent à la source même des difficultés rencontrées lors d'adaptations cinématographiques. En ce sens, Ari Folman aura affronté un défi de taille en portant à l'écran cette première aventure d'Ijon Tichy, le héros comico-tragique qui traverse le corpus de Lem, reconnu pour sa complexité et sa densité remarquable. Afin de déstabiliser ses lecteurs et d'émuler en eux le brouillard psychique provoqué par les psychotropes d'une utopie illusoire, l'auteur aura déployé des dispositifs narratifs aussi problématiques que de multiples paliers de réalité et des péripéties détaillées se révélant être pures hallucinations. Loin du calque textuel, un piège qui contredit trop souvent la pertinence même de l'exercice d'adaptation cinématographique, **The Congress** prend de grandes libertés vis-à-vis son matériel source, jusqu'à en échanger le protagoniste par une version fictionnalisée de la populaire actrice américaine Robin Wright.

Dans cet univers toutefois, Robin Wright est une *has been*; l'actrice aura vu les offres de rôles se raréfier à la même vitesse que se sera envolée sa jeunesse. Ce constat n'échappe pas à son fidèle agent Al (Harvey Keitel, paternel) qui, de peine et de misère, tente de décrocher des rôles à sa cliente malgré son inscription sur la liste noire de la plupart des studios de Hollywood. La comédienne a développé depuis des années la réputation d'être capricieuse et trop préoccupée par ses enfants pour être digne de confiance, situation inquiétante pour cette mère monoparentale dont le fils Aaron (Kodi Smit-McPhee) souffre d'une maladie dégénérative et aliénante. Pourtant, le président des Studios Miramount (Danny Huston, méphistophélique) est prêt à offrir un dernier contrat à l'actrice désespérée.

L'avènement d'une nouvelle technologie place Miramount à un moment décisif de son existence. D'abord, vint le son, puis la couleur et maintenant, prochaine étape dans l'évolution des techniques cinématographiques, le *scanning*. Finis les retards, les crises et les mauvaises performances: les acteurs seront désormais *scannés*. On capturera leur similitude, leur gestuelle, leurs émotions pour créer, à partir de ces données, un avatar virtuel qui sera mis en scène par des artistes numériques, successeurs aux directeurs photo de notre ère. Le contrat faustien proposé à l'actrice permettrait à Miramount de faire ce que bon lui semble de cette «Robin Wright» comme la faire

paraître en conférence de presse ou au sein de genres qu'elle dédaigne normalement: drame de guerre, science-fiction, voire même pornographie. Elle devra accepter de ne plus jamais jouer, à l'écran ou sur scène, et obtiendra en plus de son paiement les bénéfices contraires du portrait de Dorian Gray: un avatar cinématographique éternellement jeune.

Les lecteurs du *Congrès de futurologie* pourront être désorientés par ces quelque 40 premières minutes; il faudra attendre une ellipse de 20 ans avant de reconnaître la dystopie absurdiste imaginée par Lem. Propulsée en 2033, notre protagoniste franchira la frontière du Costaricana aux dernières heures de son contrat. Ce saut temporel marquera un contraste stylistique majeur, car cet état gouverné par Miramount est une zone *strictement animée*; avant d'y pénétrer, l'actrice doit, comme tout visiteur, inhaler une substance modifiant sa perception du réel. S'ensuivra une traversée du désert en pleine mutation hallucinogène, séquence particulièrement mémorable d'un psychédélisme à couper le souffle. Si on se rappellera de la première partie du film pour son côté humain, soutenu par la justesse des performances de Harvey Keitel, Danny Huston et Robin Wright, interprétant tous des monologues ardens, c'est l'exploration de l'univers de Lem qui captivera lors de la deuxième partie.

Comme Dorothy posant le pied dans le mystérieux Oz, Robin découvre un monde où, ironie du sort, son avatar est au sommet de la gloire tandis qu'elle est anonyme, rendue méconnaissable par les ravages du temps. Le *Congrès de futurologie* ressemble étrangement aux années folles (architecture art déco, vêtements *flapper*), dont l'esthétique très *cartoon* de l'animation rend hommage au travail des Fleischer Studios (*Betty Boop*, *Popeye*), références peu anodines puisque les années 1920 auront donné naissance au cinéma sonore et à la rotoscopie (technique d'animation d'une fluidité exceptionnelle inventée par Max Fleischer). Et comme l'histoire se répète, 2033 marque une autre révolution technique: Miramount s'apprête à étendre ses tentacules au-delà des studios de cinéma, des parcs d'attractions et des chaînes d'hôtels pour s'improviser compagnie



photo: Hommage au travail des Fleischer Studios

pharmaceutique. Le conglomérat multinational aura conçu une formule chimique permettant à tous et chacun d'habiter quelconque personnage, qu'il s'agisse de Zeus, Michael Jackson ou Robin Wright, et ce, dans un récit adapté aux mémoires et fantasmes du consommateur : son, couleur, *scanning*. Psychotropes.

À mille lieues des spéculations populaires sur l'avenir du cinéma – expériences sensorielles, d'interactivité ou même de réalité virtuelle –, le scénario de Folman imagine un cinéma qui sera parvenu à échapper non seulement aux contraintes bidimensionnelles de l'écran, mais aussi aux paradigmes traditionnels du mode de représentation institutionnel. Les spectateurs ne vivent plus les films individuellement, mais les habitent collectivement et, paradoxalement, ne voient plus les mêmes films, les récits étant désormais configurés individuellement pour chaque spectateur. L'hypothèse de Folman, aussi insolite soit-elle, trace de nouvelles pistes de réflexion. Et si la visée du progrès technologique au cinéma n'était pas l'atteinte d'un réalisme absolu, mais bien d'un divertissement absolu ? Cette diversion ne serait-elle pas l'ultime outil de contrôle social ? Le cinéma total dont rêvait André Bazin se révélerait-il être en fait un cauchemar ?

Cette soudaine incursion en terrain *pharmacopunk* est surprenante et fort fructueuse sur le plan spéculatif, mais se fait au détriment de la trame narrative de Robin Wright qui s'y égare. Sur fond de lutte de classes, elle tentera de retrouver son fils dans une utopie synthétique. Cette recherche la mènera à une révélation grossière, digne de *They Live* (1988) ou *The Matrix* (1999).

Si cette dictature pharmacologique s'inscrit dans la même tradition que celles de Ray Bradbury, Aldous Huxley et Philip K. Dick (ayant toutes recours aux drogues comme outils de contrôle social), l'originalité de cette adaptation réside dans sa façon de détourner le sens critique de Lem vers des problématiques plus près de notre expérience. Comme Slavoj Žižek et Christian Metz avant lui, *The Congress* démontre comment l'institution

cinématographique est véhicule d'idéologie. En ce sens, le scénario de Folman décèle dans les pratiques capitalistes contemporaines des échos des apories aberrantes qu'aura constatées l'auteur polonais sous le stalinisme. Aussi insolites que puissent paraître les technologies fictives que Robin Wright rencontre, leurs fondements se trouvent en nos pratiques actuelles. Que penser par exemple de la résurrection momentanée de Tupac, Ol' Dirty Bastard ou Eazy-E sous forme holographique, le temps d'un concert ? Ou de AKB48, cet *idol group* japonais dont une des membres n'existe que par amalgame virtuel des traits des autres membres ? Sans parler des nouvelles possibilités identitaires reliées à la popularité grandissante des réseaux sociaux ou de *Second Life*. Si on se fie aux prévisions de *The Congress*, le contemporain semble se diriger vers une grande convergence où s'estompent les limites entre humains et avatars, morts et vivants, cinéma et réel. L'utilisation ingénieuse de l'animation permet de prendre le recul critique nécessaire envers cette vision du futur (trop) près du moment présent.

Parmi ses nombreuses virevoltes narratives, le scénario de Folman arrive difficilement à recentrer son attention à l'échelle humaine de son premier acte. S'il réside au cœur de ce conte visionnaire une quête profondément personnelle (celle d'une mère cherchant son fils doublement coupé du réel), cette intrigue n'est malheureusement qu'accessoire. Malgré ses inégalités et ses propos exigeants, les défauts de *The Congress* méritent d'être pardonnés, ne serait-ce que pour la splendeur visuelle et la pertinence des idées qui y sont enfermées.

■ **LE CONGRÈS / KENNES HA'ATINADIM** | Origine : Israël / Allemagne / Pologne / Luxembourg / France / Belgique – Année : 2013 – Durée : 2 h 02 – Réal. : Ari Folman – Scén. : Ari Folman, d'après le roman *Le Congrès de futurologie* de Stanislaw Lem – Images : Michal Englert – Mont. : Nili Feller – Mus. : Max Richter – Son : Aviv Aldema – Dir. art. : David Polonsky – Cost. : Mandi Line – Int. : Robin Wright (Robin Wright), Harvey Keitel (Al), John Hamm (voix de Dylan Truliner), Paul Giamatti (Dr Barker), Kodi Smit-McPhee (Aaron Wright), Danny Huston (Jeff) – Prod. : Ari Folman, Reinhard Brundig, Sébastien Delloye, Robin Wright – Dist. / Contact : Eyesteelfilm.





Le Dernier des injustes

Pour une préservation de la concrétude

1941. La Gestapo met en place un ghetto dans la petite ville fortifiée tchécoslovaque de Terezín (Theresienstadt). Destiné aux « Juifs émérites » et dirigé par un Conseil juif, il s'agit pour les regards extérieurs d'un ghetto modèle, le parfait compromis au « problème juif allemand ». Des images filmées par les nazis révèlent des habitants heureux, chantant et dansant. Pourtant, de 1941 à 1945, 144 000 Juifs y vivront dans des conditions exécrables, 33 000 y mourront et 88 000 seront déportés vers les camps de la mort. Parmi eux figure Ottla Kafka, la plus jeune sœur de Franz Kafka.

Julie Demers

Trois doyens juifs ont successivement dirigé Theresienstadt sous la tutelle des Allemands. Le premier, Jakob Edelstein, fut déporté à Auschwitz en 1944 et forcé d'assister à l'exécution de sa femme et de son fils avant d'être fusillé. Le second, Paul Eppstein, fut abattu par les S.S. après avoir révélé ce qui attendait son peuple après la déportation vers l'Est. Le troisième et dernier, Benjamin Murmelstein, a survécu. Arrêté en 1945 pour collaboration avec les nazis puis acquitté, il fut interviewé à Rome en 1975 par Lanzmann. Ce n'est qu'en 2013, à la première de **Le Dernier des injustes**, qu'a été rendue publique l'entrevue avec le controversé personnage, dont plusieurs souhaitaient qu'il soit pendu haut et court.

Les voici donc, assis tous deux face à la caméra : Lanzmann, jeune, désinvolte ; Murmelstein, âgé, ventripotent. L'ainé correspond parfaitement à la description qu'en avait faite Adler en 1955 : « Ses petits yeux, profondément enfouis dans son visage, paraissent ne jamais vous regarder ; c'était une créature opaque, impassible et calculatrice »¹. Lanzmann demande au vieil homme : « Pourquoi avez-vous survécu ? »,

ce à quoi Murmelstein répond sans attendre : « Et vous ? ».

Beaucoup en ont voulu à Benjamin Murmelstein d'avoir échappé à la mort. Pour plusieurs, si les nazis ne l'ont pas exécuté, c'est que l'ancien Grand-rabbin de Vienne n'a pas hésité à collaborer avec ses bourreaux. Comme le petit garçon dans **Shoah** dont la survie dans les camps fut attribuable à son don pour le chant, Murmelstein est convaincu d'avoir échappé à la mort parce qu'il avait une histoire à raconter. Quand les nazis ont souhaité déguiser le ghetto pour leurrer la Croix-Rouge sur les conditions de vie des Juifs, Murmelstein n'a pas protesté. Tant mieux si les S.S. souhaitaient réparer les murs et construire plus de lits, et organiser des concerts et des spectacles : grâce à cette mascarade, la vie deviendrait peut-être un peu plus clémente pour les Juifs. Aux yeux de Murmelstein, si les nazis devaient dévoiler Theresienstadt au monde, ils ne pourraient plus faire disparaître ce ghetto sans conséquence.

Bien qu'il ait sauvé des milliers de Juifs en les aidant à émigrer, Murmelstein avoue avoir tout appris à Adolf Eichmann sur la culture juive. En lui faisant le récit détaillé

photo : Murmelstein (à droite), un personnage confronté à un dilemme digne d'*Hamlet*



du sionisme, il a donné au « spécialiste de la question juive » des armes qu'il n'a pu reprendre au profit de son propre peuple. Au cours de l'entrevue, Murmelstein ne nie pas sa responsabilité; il écorche quelques Juifs au passage (« Nous étions des martyrs, certainement pas des saints. ») et va jusqu'à prendre une part du blâme (« On peut condamner un doyen, mais on ne peut le juger: personne n'aurait pu prendre notre place. »). Quand Lanzmann l'accuse de ne pas être sensible et de s'attarder à des détails administratifs, Murmelstein répond qu'un chirurgien qui se mettrait à pleurer durant une intervention tuerait son patient. Rares sont les occasions où il est possible d'écouter pendant plus de trois heures les contradictions d'un personnage si complexe, confronté à un dilemme digne d'*Hamlet*.

Outre le travail de réhabilitation de la figure de Murmelstein, Lanzmann souhaite également que **Le Dernier des injustes** fasse contrepoids au concept de banalité du mal. Pour Hannah Arendt, Eichmann – comme plusieurs bourreaux allemands – n'était qu'un fonctionnaire insignifiant, soumis à l'autorité, dont la seule erreur fut de cesser de penser par lui-même. Murmelstein remet les pendules à l'heure: Eichmann, qu'il a côtoyé entre 1938 et 1945, n'avait rien de banal; c'était le démon en personne. Murmelstein soutient que Eichmann a collaboré activement à la Nuit de Cristal, ce qui n'avait jamais été démontré jusqu'alors.

Depuis, le temps a passé. Murmelstein a disparu depuis longtemps, lui qui se décrivait dès 1975 comme un dinosaure et comme le dernier des injustes. Sur les murs de Terezín, il ne reste plus de plaques commémoratives. Un homme fait résonner le Kaddish dans la dernière synagogue de Vienne. Il n'y a presque plus de Juifs dans les rues ni de descendants d'Abraham en Europe de l'Est. Lanzmann le constate: à bien des égards, les nazis ont réussi.

Dans **Shoah**, Lanzmann s'efforçait de filmer l'image manquante, de questionner les bourreaux et les victimes, d'interroger les preuves, de retourner sur les lieux détruits par les nazis, et ce, sans avoir recours aux archives. **Le Dernier des injustes** repose au contraire presque entièrement sur des documents du passé. En redonnant vie à Murmelstein et en révélant les œuvres des artistes décédés qui ont peint l'horreur des camps, Lanzmann pose une question fondamentale et troublante: que deviendra l'Holocauste lorsque tous ses témoins seront morts? De quoi se souviendra l'histoire quand plus personne ne pourra en témoigner et tenter de comprendre le phénomène à partir de sources de première main?

Pour l'instant, il ne reste plus que Lanzmann. Il persiste. Il ne contrôle plus l'aller-retour des trains comme il l'avait fait dans **Shoah**. Lambin, il marche; son ventre déborde de sa ceinture. Il lit son texte sur des feuilles qui volent au vent. Il n'a plus d'interlocuteurs, mais s'adresse directement à la caméra. Son rythme est lent, ses mots sont lourds, bien pesés. Filmé en gros plan, il ressemble étrangement à Murmelstein. Pourquoi ce parallèle étonnant? Serait-ce Lanzmann le dernier des injustes? En mettant en scène son âge et sa maladresse, Lanzmann lance un appel aux jeunes documentaristes. On l'entend presque dire du bout des lèvres: « Il ne me reste plus beaucoup de temps. Qui poursuivra l'histoire? Qui sera le prochain à raconter? Qui poursuivra mon travail et assurera la mémoire collective? ».

À rebours d'une idée de plus en plus répandue, **Le Dernier des injustes** rappelle qu'aujourd'hui encore, tout n'a pas été dit à propos des camps de la mort. Comme l'indique le philosophe québécois d'origine belge Thomas De Koninck, réfléchir l'Holocauste de nos jours demeure d'actualité. Car la Shoah prend de nouveaux visages et constitue un danger persistant: celui d'aborder l'humanité à travers l'abstraction essentialiste plutôt que la concrétude vivante, celui d'arracher à la communauté humaine certaines personnes au motif qu'elles ne possèdent pas quelque trait prétendument nécessaire à l'homme (la conscience, l'équilibre mental, etc.). « Force est [...] de reconnaître, en toute idéologie de "purification ethnique", ici comme ailleurs, des maximes évoquant Auschwitz, qui ainsi se répète et est appelée à se répéter à mesure que se perd la conscience de la dignité inaliénable de tout être humain quel qu'il soit. [...] Tout cela suppose un égal mépris de l'humain en tant que tel – ou la même nuit de la conscience à son égard.² » En toutes circonstances et en tous lieux, tout être humain envisagé dans sa concrétude possède une dignité propre et mérite le respect du seul fait qu'il est humain. En portant à l'écran le discours d'un témoin privilégié d'une grave erreur du passé, mais qui risque de se perpétuer sous différentes formes, Lanzmann en offre l'illustration puissante.

¹ H. G. Adler: *Theresienstadt. 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, (Wallstein Verlag, 2005) – Traduction du journal *Le Monde*.

² Thomas De Koninck: *De la dignité humaine* (Quadrige/PUF, 2002), p. 4.

■ **THE LAST OF THE UNJUST** | Origine : France / Autriche – Année : 2013 – Durée : 3 h 40 – Réal. : Claude Lanzmann – Scén. : Claude Lanzmann – Images : Caroline Champetier, William Lubtchansky – Mont. : Chantal Hymans – Son : Antoine Bonfanti, Manuel Grandpierre, Alexander Koller – Avec : Benjamin Murmelstein, Claude Lanzmann – Prod. : David Frenkel, Danny Krausz, Jean Labadie, Kurt Stocker – Dist. / Contact : Cohen Media Group.

The Immigrant

Il était une fois en Amérique

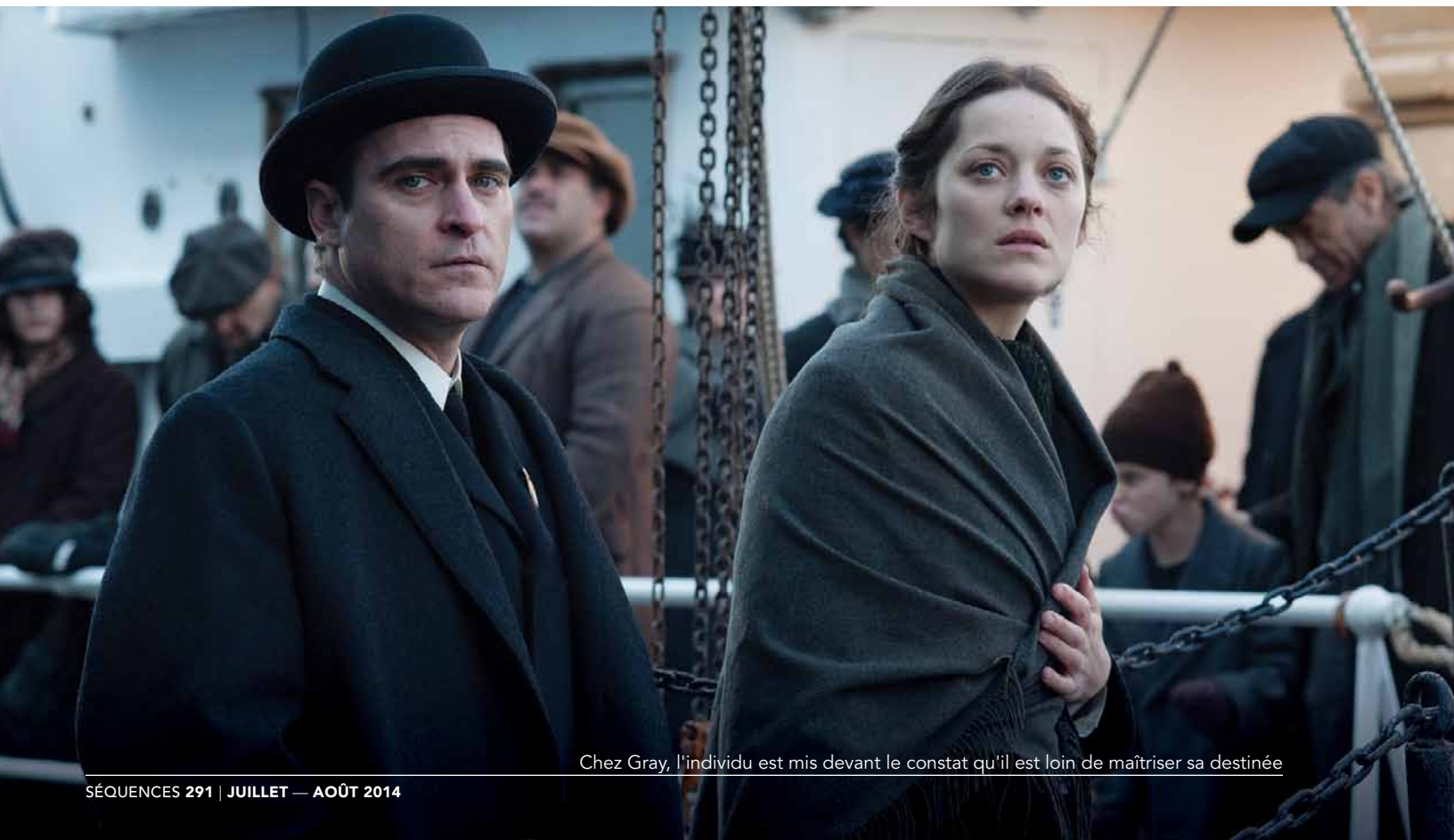
Une émotion très forte nous étreint en regardant le dernier film de James Gray (*The Yards, We Own the Night*), une émotion qui sévit sur son entièreté. C'est celle, trop rare dans le cinéma américain contemporain, de voir un cinéaste réunir si près dans une même œuvre la somme de ses influences (l'opéra, Coppola, Visconti, Cassavetes...), de ses obsessions (le renoncement de ses aspirations, de son idéal, la notion du destin, la famille...) et de son histoire personnelle – l'arrivée de ses grands-parents en Amérique (présentés furtivement, dans une photo, sur le médaillon que conserve précieusement Ewa). *The Immigrant* est tout ça, et encore plus : un cinquième film où, à chaque plan, éclate toute l'ambition et la maîtrise de Gray.

Sami Gnaba

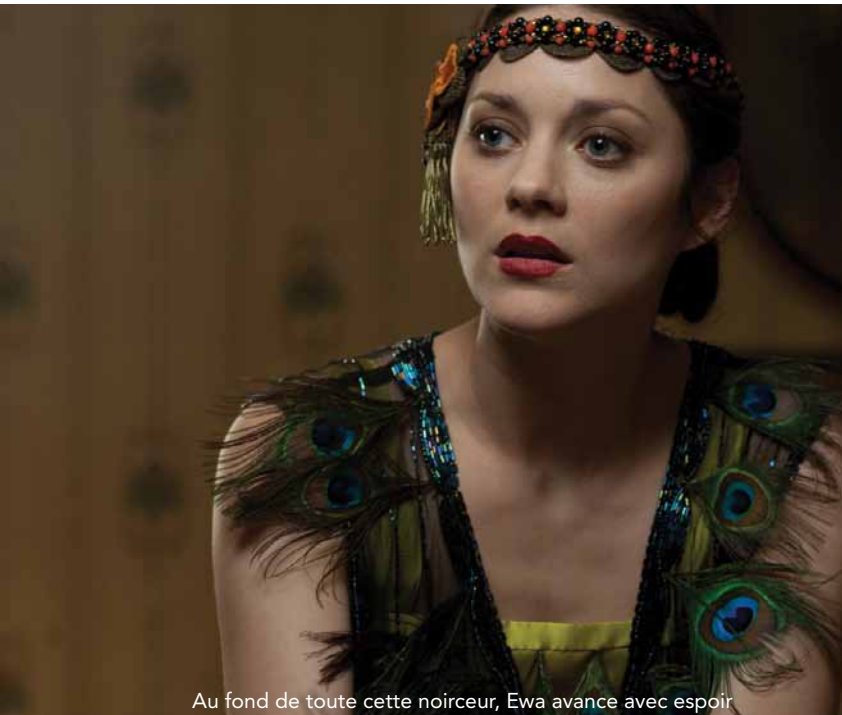
Ce film signifie notamment un changement d'époque (1921), de genre et de point de vue (celui d'une femme, une première) pour le réalisateur américain dont la rareté des films rend chacun d'eux un rendez-vous immanquable pour quiconque a su porter attention à son jeune cinéma – cinq films en vingt ans. Dans un registre mélodramatique proche de celui de *Two Lovers*, *The Immigrant* – dont la réappropriation du titre du film de Chaplin est loin d'être innocente – trace un récit ample, développé autour des grands thèmes comme le péché, la rédemption, la souffrance morale, la liberté. Plus précisément, il s'attache au destin torturé d'une jeune Polonaise, Ewa, fraîchement arrivée à Ellis Island, qui voit sa course vers la liberté entravée par la mise en quarantaine de Magda (sa sœur malade), et son obligation à se prostituer, risquant sinon l'expulsion vers son pays d'origine... histoire intemporelle qui pourrait tout aussi bien se dérouler aujourd'hui.

D'abord objet de vulgaire transaction à la merci de son souteneur, Bruno (Joaquin Phoenix, encore une fois superbement filmé par son réalisateur fétiche), Ewa inspire rapidement le désir chez ce dernier. S'installe alors entre les deux une relation ambiguë et instable – à ne plus trop savoir qui domine qui à certains moments –, jusqu'à culminer vers la séquence finale du film, la plus remarquable et bouleversante que Gray ait jamais tournée, dont l'achèvement coïncide avec ce qui est certainement le plus beau plan qu'on ait vu à ce jour en 2014.

Motif récurrent à la base de tout le cinéma de Gray, le rapport attraction-répulsion qui lie les deux personnages permet au réalisateur d'explorer sa continuelle interrogation sur le concept de la liberté individuelle, du destin. Chez Gray, sous le poids et l'influence de situations majeures, l'individu est mis devant le constat qu'il est loin de maîtriser sa destinée et voit sa trajectoire initiale, ses certitudes, brusquées par des moments



Chez Gray, l'individu est mis devant le constat qu'il est loin de maîtriser sa destinée



Au fond de toute cette noirceur, Ewa avance avec espoir

décisifs. Cette question se pose en creux de tous ses films, mais jamais aussi frontalement que dans *The Immigrant*. Sacrifier son idéal et, par extension sa liberté individuelle (*We Own the Night*, *The Yards*, *Two Lovers*), ou rompre avec la communauté/famille dont on est issu (*Little Odessa*)? Comme Bobby (dans *We Own the Night*) ou Leo (dans *Two Lovers*) avant elle, Ewa est placée très tôt devant un choix, un dilemme moral : soit renoncer à sa foi et souiller son âme pour la libération de sa sœur, soit rompre le lien qui la lie à son souteneur et risquer de se voir – avec sa sœur – expulsée du pays. Voire pire. C’est son drame, sa tragédie. Tout le film prend appui sur ce dilemme. À ce jour, tous les personnages de Gray échouaient dans la maîtrise de leur destinée et passaient à côté de l’existence dont ils rêvaient pour déboucher vers une quelconque forme d’impasse terrible. Sans énoncer sa résolution, *The Immigrant*, de ce point de vue-là, diffère et parvient à créer dans les derniers instants un fragile sentiment d’apaisement.

Dans une atmosphère ocre et asphyxiante, *The Immigrant* compose un monde aux repères fuyants, illusoire, dominé par le crime, la corruption des institutions et l’exploitation des plus faibles. Le film multiplie les espaces clos (chambres de passe, salles de cabaret, bars enfumés, égouts), oppressants, « plus noirs, plus tristes que la nuit », dont la composition plastique se réclame autant du cinéma (*McCabe & Mrs. Miller*) que de la peinture, notamment celle de John Sloan, célèbre pour ses représentations des bas-fonds désolés de la vie urbaine new-yorkaise. Au fond de toute cette noirceur, Ewa avance coûte que coûte avec l’espoir, certain et buté, d’y entrevoir enfin la lumière. Et le regard que Gray pose sur elle est d’une tendresse, d’une intensité incroyables.

C’est évidemment aussi à *America, America* d’Elia Kazan qu’on pense en regardant *The Immigrant*. De son

héros (Stavros), Ewa, la putain au cœur pur, retient l’espoir, l’obstination aveugle, la détermination. Dans son film, Kazan filma la combativité et les dures épreuves traversées par son héros, de la Turquie jusqu’au hall d’arrivée de Ellis Island, pour arriver au bout de son rêve, cette Amérique, terre promise de la liberté, de l’espoir et de la possibilité de se réaliser pour chacun des millions d’immigrants. Comme pour bien marquer sa filiation au cinéma de Kazan (ou à celui de Coppola dont *The Godfather: Part II* agit comme modèle obligé), Gray commence précisément là où Kazan concluait son film (au poste des douanes), s’attardant ainsi à démonter à travers le calvaire et la déchéance d’Ewa les illusions du rêve américain, une fois arrivée à destination, nous rappelant qu’hier comme aujourd’hui, c’est toujours le dollar qui dicte les lois du monde et la marche vers la liberté. Dans une scène troublante à prendre à son sens le plus littéral, Ewa est montrée en train de participer malgré elle à un numéro de danse dénudée, portant sur elle la couronne de la statue de la Liberté.

Fruit d’une reconstitution d’époque minutieuse, d’une distribution fabuleuse (le film marque une vraie renaissance de jeu pour Marion Cotillard) et d’une mise en scène d’un classicisme élégant multipliant les morceaux de bravoure (la séquence finale ou celle de l’église notamment), *The Immigrant* porte le cinéma de Gray vers de nouveaux sommets. Comme Orlando, le prestidigitateur du film amoureux d’Ewa, s’attelant à exécuter son nouveau numéro, James Gray a pris de la hauteur. Dès *Little Odessa*, déjà, on le savait un cinéaste de grand talent, à l’univers et aux motifs marqués. Quatre films plus tard, James Gray est devenu simplement grand.

En important un genre un peu désuet (mélo) et en ravivant les cendres du grand cinéma hollywoodien classique, Gray rappelle obstinément son refus de la mode ou encore celui de se conformer au système. Plutôt, il préfère regarder en arrière, avec l’ambition de rivaliser avec les grands récits des années 1980 comme *Heaven’s Gate* ou encore *Once Upon a Time in America*, deux œuvres monumentales avec lesquelles *The Immigrant* partage la même vision mélancolique et sévère de l’Amérique (ses mythes, ses classes sociales...). À ce degré d’ambition, Gray n’a d’égal que Paul Thomas Anderson (*The Master*, *There Will Be Blood*) dans le cinéma américain contemporain. Mais à la virtuosité (trop écrasante) de ce dernier, on préfère amplement la sincérité de Gray, l’humanité, la beauté tragique, l’émotion nue et tenace de ses films. Et qu’un long métrage aussi personnel, aussi inspiré et courageux dans ses ambitions que *The Immigrant* puisse nous parvenir de l’intérieur de l’industrie du cinéma américain relève à nos yeux de la plus belle nouvelle de l’année. **S**

■ **L’IMMIGRANTE** | Origine : États-Unis – Année : 2013 – Durée : 2 h – Réal. : James Gray – Scén. : James Gray, Ric Menello – Images : Darius Khondji – Mont. : John Axelrad, Kayla Emter – Mus. : Christopher YOUNG – Son : Jesse Ehredt – Dir. art. : Happy Massee – Cost. : Patricia Norris – Int. : Marion Cotillard (Ewa), Joaquin Phoenix (Bruno), Jeremy Renner (Orlando), Dagmara Dominczyk (Belva), Jicky Schnee (Clara), Yelena Solovey (Rosie Hertz), Angela Sarafyan (Magda), Joseph Calleja (Caruso) – Prod. : James Gray, Greg Shapiro, Anthony Katagas, Christopher Woodrow – Dist. / Contact : Séville.

Attila Marcel

L'homme sans présent

En délaissant l'animation qui l'a fait connaître au profit de la prise de vues réelle et de personnages de chair et de sang, Sylvain Chomet devait faire face à une nouvelle manière de faire des films. Si **Attila Marcel** n'est pas son œuvre maîtresse, ce n'en est pas moins un long métrage très intéressant qui reprend judicieusement de nombreux éléments de ses films précédents.

Jean-Marie Lanlo

Les habitués du cinéma de Sylvain Chomet ne seront pas dépaysés en découvrant son dernier film. Nous citerons, à titre d'exemples, quelques similitudes avec ses précédents : *Attila Marcel* était déjà une chanson dans **Les Triplettes de Belleville**. Par la suite, Chomet avait expérimenté la prise de vues réelle en réalisant un sketch pour le film collectif *Paris, je t'aime* (d'ailleurs, de nombreux éléments de son dernier film y étaient déjà présents, dont les amoureux sur les bancs publics, deux vieilles dames habillées de la même façon, des inscriptions sur la porte d'une propriété pour se moquer de l'activité archaïque de ses occupants, des parents exerçant une occupation improbable, etc.). Dans **L'illusionniste** enfin, son film précédent, Chomet abordait comme dans **Attila Marcel** le double thème de la nostalgie et de la transmission.

Pourtant, l'usage de la prise de vues réelle pour un long métrage représente une différence majeure. Après plusieurs nominations aux Oscars dans le domaine de l'animation, la volonté de Chomet de changer d'approche était courageuse et **Attila Marcel** a presque parfois des allures de premier film. Il partage en effet quelques caractéristiques avec un grand nombre de premières œuvres, comme ce mélange assez touchant de sincérité et de maladresse. Ces dernières concernent principalement la gestuelle des personnages. Si elle est volontairement déréalisée, elle peine à trouver le juste équilibre entre la crédibilité des individus dépeints et les excès d'anti-réalisme qui convenaient a priori mieux à son cinéma d'animation. Cependant, le rythme très lent choisi par Chomet et le mélange très subtil de gravité et de légèreté finissent par conférer au film un ton particulier et finalement plutôt convaincant. Pour que l'ensemble fonctionne, le réalisateur a su associer son sens de la caricature (qui a tendance à ridiculiser un peu ses personnages) avec un attachement et un sincère respect pour leur douce folie. À l'arrivée, l'univers improbable et poétique, loin de phagocyter les héros du film – comme le faisait il y a peu **L'Écume des jours** de Gondry –, leur correspond parfaitement et parvient à les rendre crédibles.

Chomet nous livre également ce que certains pourront voir comme une fable gentiment transgressive et volontairement très référentielle. Si le héros plonge dans ses souvenirs en trempant dans sa tisane une madeleine confectionnée par Madame Proust, c'est surtout pour les qualités hallucinogènes du breuvage ! Pourtant, malgré ce qui pourrait ressembler à l'éloge des substances illicites, Chomet confirme sa tendance à une certaine forme de conservatisme. Le personnage principal d'**Attila Marcel** vit en



Une fable gentiment transgressive et volontairement très référentielle

effet dans le passé et refuse d'accepter le présent. Cependant, malgré cette tendance à la nostalgie un peu réactionnaire, le héros va finir par accepter de regarder devant et de se construire un avenir. Ce tiraillement entre nostalgie et besoin de tourner la page pour commencer autre chose faisait déjà l'intérêt de **L'illusionniste**. Ici, c'est également ce qui donne une épaisseur à un personnage qui aurait pu être fade et insignifiant à force de rester bloqué dans son drame personnel. Après avoir compris l'origine de son traumatisme, il peut enfin accorder une place à l'avenir... même si ce dernier est en réalité un reflet du passé, ou plutôt une correction de ce passé, comme si la projection dans l'avenir permettait avant tout d'effacer les souffrances d'hier. C'est en effet lorsque son propre fils s'apprête à dire ses premiers mots que Paul se libère enfin et retrouve l'usage de la parole, faisant ainsi écho à une des premières scènes du film. S'il accepte enfin d'intégrer le monde et de communiquer à nouveau, c'est parce qu'il imagine être capable de jouer bientôt le rôle que son propre père n'avait pas pu jouer.

Malgré des caractères très typés et une direction artistique volontairement irréaliste, la grande force du film de Chomet est un refus du simplisme qui finit par nourrir son personnage. Entre comédie et drame, entre renfermement identitaire et ouverture aux autres, entre poids du passé et perspectives d'avenir, Sylvain Chomet dresse avant tout, avec **Attila Marcel**, le portrait d'un homme qui, tiraillé entre hier et demain, peine à vivre dans le présent !

■ **Origine :** France – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 46 – **Réal. :** Sylvain Chomet – **Scén. :** Sylvain Chomet – **Images :** Antoine Roch – **Mont. :** Simon Jacquet – **Mus. :** Sylvain Chomet – **Son :** Jean-Paul Mugal – **Dir. art. :** Carlos Conti, Evgeni Tomov – **Cost. :** Olivier Beriot – **Int. :** Guillaume Gouix (Paul / Attila Marcel), Anne Le Ny (Madame Proust), Bernadette Lafont (Tante Annie), Hélène Vincent (Tante Anna), Luis Rego (Monsieur Coehlo), Fanny Touron (Anita), Kea Kaing (Michelle), Cyril Couton (Le Docteur) – **Prod. :** Claudie Ossard, Chris Bolzli – **Dist. / Contact :** Métropole.

Casse-tête chinois

Un homme à la course

Un peu à la manière de Truffaut suivant, au cours de sa filmographie, l'évolution et les déboires amoureux de son alter ego Antoine Doinel, Cédric Klapisch retrouve son Xavier de *L'Auberge espagnole* et des *Poupées russes*. Depuis son premier opus, le réalisateur promène son protagoniste dans divers pays et dans les aléas des relations interpersonnelles et internationales. Romain Duris, Cécile De France, Audrey Tautou et Kelly Reilly le rejoignent à nouveau pour rédiger ce nouveau chapitre de l'écrivain ayant atteint la quarantaine, le statut d'époux et de père. Prière d'attacher sa ceinture, le voyage ne sera pas triste...

Patricia Robin

Encore une fois, le village global qu'est devenue la planète sert de décor et de personnage à ce troisième volet des aventures de Xavier qui assume pleinement les rôles que la vie lui a donnés. Pour suivre ses enfants et Wendy, son ex-femme, il émigre à New York et narre ses péripéties dans son roman en pleine écriture. Mais attention ! Ce n'est pas nécessairement la Grosse Pomme du rêve américain que Klapisch explore à travers son personnage principal, c'est un New York à la dure, aux logements difficiles à trouver et hors de prix, au boulot exigeant de coursier à vélo, au système judiciaire mercantile, aux rues quasi désertes à l'architecture quelconque et barbouillée de graffitis. Bref, Xavier est loin des gratte-ciel fabuleux, des appartements luxueux et du rythme trépidant de la ville mythique. Ses déboires sont heureusement adoucis par les moments privilégiés avec ses enfants et ses vieilles copines, Isabelle et Martine, de retour auprès de lui. Pour ce **Casse-tête chinois**, Klapisch resserre le scénario et construit une intrigue rigoureuse dont les ressorts dramatiques et comiques empruntent même à Feydeau quelques entrées et sorties de personnages adultérins. La voix hors champ de Xavier lorsqu'il écrit, les discussions sur Skype avec son éditeur qui commente ses chapitres ainsi que l'apparition des philosophes allemands Hegel et Schopenhauer permettent une distanciation qui nous plonge au cœur de la réflexion d'un Xavier en plein bilan de la quarantaine.

Klapisch, arrivé à une autre étape de sa création, offre ici un film maîtrisé tant au niveau du scénario que de sa façon de filmer et de monter l'histoire de tous ces personnages. Il réserve plusieurs petites surprises au spectateur et les aventures des trois copains suivis au cours de *L'Auberge espagnole* et des *Poupées russes* font état d'une maturité que le naturel fait parfois basculer pour rajouter des imbroglios dignes d'une comédie sentimentale. En fait, c'est un Xavier à la poursuite de lui-même, souvent filmé à la course, qui tente de se créer une nouvelle vie sur le continent neuf. Il aboutit en plein Chinatown, se fait adopter par une famille chinoise, boit des cafés gigantesques dans des verres à



Installer ses propres repères en territoire inconnu

capuchon, découvre sa terre d'accueil au ras du sol, se nourrit de MacDo et s'adapte doucement aux mœurs locales pour l'amour de ses gamins. On se plaît à le voir évoluer, réagir et installer ses propres repères en territoire inconnu malgré ses tourments existentiels. Le contraste entre le rôle paternel de Xavier avec ses enfants et celui de son père avec lui fait la preuve qu'une nouvelle espèce de père plus concerné et plus affectueux a remplacé celle du géniteur taciturne et secret. Encore une fois, les différentes langues se côtoient naturellement sans jamais entraver l'aisance de la mise en scène. Le jeu très réaliste des acteurs séduit et donne à l'ensemble une atmosphère de retrouvailles confortable et agréable. Romain Duris endosse à nouveau son personnage avec désinvolture, arborant son sourire désarmant et sa tignasse désordonnée. Cécile De France, plus vraie que nature, demeure la bonne amie charitable aux désirs maternels nouveaux et aux appétits homosexuels aventureux. Audrey Tautou, égale à elle-même, continue de plaire malgré ses tics de jeu.

Au final, ce **Casse-tête chinois** se construit aisément au rythme rock et disco suranné, mais irrésistible, qui ponctue la mise en scène dynamique et le montage qui ne cesse de surprendre par ses insertions et ses ellipses. Quelques détours attendrissants se glissent doucement dans la trame dramatique sans pour autant l'alourdir. Cédric Klapisch et ses complices nous convient une fois de plus à passer de très bons moments en leur compagnie. Dieu seul sait où un autre volet nous propulserait sur la planète, mais il demeure évident que le public sera heureux de retrouver ce quatuor, là où il voudra bien le faire voyager.

■ **Origine :** France / États-Unis / Belgique – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 57 – **Réal. :** Cédric Klapisch – **Scén. :** Cédric Klapisch – **Images :** Natasha Braier – **Mont. :** Anne-Sophie Bion – **Mus. :** Christophe Minck – **Son :** Cyril Moisson – **Dir. art. :** Roshelle Berliner, Marie Cheminal – **Cost. :** Anne Schotte – **Int. :** Romain Duris (Xavier), Audrey Tautou (Martine), Cécile De France (Isabelle), Kelly Reilly (Wendy), Sandrine Holt (Ju), Margaux Mansart (Mia), Pablo Mugnier-Jacob (Tom), Benoît Jacquot (le père de Xavier) – **Prod. :** Bruno Levy, Cédric Klapisch – **Dist. / Contact :** Séville.

Foxfire: Confessions of a Girl Gang

Hors les murs



Quatre ans après *Entre les murs*, film pour lequel il avait obtenu la Palme d'or, Laurent Cantet quitte aussi bien la France que le 21^e siècle et se projette dans l'Amérique des années 1950. Il conserve cependant une approche très sociale et s'intéresse, comme dans son film précédent, à des adolescentes¹. Malheureusement, si *Foxfire: Confessions of a Girl Gang* n'est pas dénué de qualités, la Palme d'or de 2008 nous semble bien loin !

Jean-Marie Lanlo

En visionnant le dernier film de Laurent Cantet, le spectateur est confronté à une succession d'éléments qui pourraient facilement être pris pour des défauts. Pourtant, les plus apparents trouvent facilement une justification et sont au contraire au service de la logique du film.

Le premier d'entre eux concerne le discours idéologique. Qu'il tourne autour du féminisme ou du socialisme, il est très naïf et les jeunes héroïnes du film peinent visiblement à maîtriser ces concepts. Si l'insistance sur un discours pseudo-révolutionnaire mal compris agace parfois, il semble cependant participer à la définition des personnages et montre bien que, malgré leurs velléités d'indépendance, les héroïnes n'en sont qu'au stade de l'adolescence. Elles compensent logiquement leur manque de maturité intellectuelle par un idéalisme simpliste.

Le second est l'apparent manichéisme dans la description de ce monde composé d'hommes apparaissant tous comme faibles ou lâches. Le « tous pourris » qui se dégage du film peut, là encore, être vu comme un peu trop simpliste, mais il est une fois de plus parfaitement adapté au propos. Le regard que porte *Foxfire* sur les événements n'est pas un regard objectif mais celui de l'héroïne qui tient le journal de bord du gang de filles. Il est donc normal qu'elle justifie parfois malhonnêtement les excès de ces furies... comme il est normal que ce regard évolue progressivement jusqu'au moment où la littéraire de la bande décide de prendre ses distances.

Un troisième élément peut également déstabiliser : le décalage perceptible entre les non professionnelles (les *Foxfire*) et les autres acteurs². Cantet parvient pourtant assez vite à faire une force de ce qui aurait pu apparaître comme une faiblesse. Progressivement, en effet, l'impression de voir deux catégories d'interprètes se transforme en certitude d'être confronté à une inégalité sociale : d'un côté, celles qui ne sont pas encore intégrées à la société ; de l'autre, ceux qui semblent parfaitement à leur place.

Cependant, au-delà de ces faiblesses qui n'en sont pas vraiment, *Foxfire* comporte un point faible majeur beaucoup plus difficile à justifier et particulièrement problématique ; il concerne la notion de groupe. Alors que les jeunes héros d'*Entre les murs*

nous donnaient l'impression de former une même entité (malgré le hasard de sa formation), les héroïnes de *Foxfire* (qui se sont pourtant choisies) peinent à former un groupe convaincant. Comme aveuglé par l'histoire qu'il raconte, Cantet en oublie la base, à savoir les personnages et leurs interactions. Certes, là encore, nous pourrions essayer de transformer cette faiblesse en force, en expliquant que l'auteure du témoignage servant de base narrative au film est tellement fascinée par la chef de bande qu'elle en oublie tout le reste, mais cet argument devient ici insuffisant. En peinant à rendre crédible une vraie dynamique de groupe, mais également les doutes et les questionnements moraux que se posent certains éléments, Cantet illustre plus une histoire qu'il la rend viable et plausible. C'est d'autant plus regrettable que son approche était très intéressante. *Foxfire* avait en effet tout du prolongement de la réflexion entamée avec *Entre les murs*. Dans son film français, il montrait comment, par l'intermédiaire de l'école, la société essaie d'inculquer ses codes indispensables au *vivre-ensemble*. Ici, il montre le contrechamp avec un groupe d'adolescentes qui décide au contraire de quitter un environnement social, vu comme asservissant et oppressant, pour vivre en dehors de ses murs, dans un milieu dans lequel il peut décider de n'obéir qu'à ses propres règles.

Cette deuxième facette de la réflexion de Cantet sur l'apprentissage de la vie en société est suffisamment riche pour que l'on ait envie de conseiller le visionnement de ce *Foxfire*... tout en regrettant sa principale faiblesse !

¹ Même si l'action d'*Entre les murs* se situait dans une classe mixte, les personnages féminins étaient déjà plus importants que les personnages masculins.

² Principalement les adultes, mais aussi l'adolescente bourgeoise interprétée par Tamara Hope.

■ **FOXFIRE: CONFESSIONS D'UN GANG DE FILLES** | Origine : France / Canada – Année : 2012 – Durée : 2 h 24 – Réal. : Laurent Cantet – Scén. : Laurent Cantet, Robin Campillo, d'après le roman de Joyce Carol Oates – Images : Pierre Milon – Mont. : Robin Campillo, Stéphanie Léger, Sophie Reine – Mus. : Timber Timbre – Son : Kelly Wright – Dir. art. : Franckie Diago – Cost. : Gersha Phillips – Int. : Raven Adamson (Legs), Katie Coseni (Maddy), Madeleine Bisson (Rita), Claire Mazerolle (Goldie), Paige Moyles (Lana), Lindsay Rolland-Mills (VV), Alexandria Ferguson (Marsha), Chelsea Livingston (Agnès), Marianne (Tamara Hope) – Prod. : Carole Scotta, Caroline Benjo, Simon Arnal-Szlovak, Barbara Letellier – Dist. / Contact : Séville.

Ida Le paradoxe des origines

Après *The Stringer* (1998), *Last Resort* (2000), le très maîtrisé *My Summer of Love* (2004) et l'intrigant *La Femme du V^e* (2011), des films tournés en dehors de la Pologne, Pawel Pawlikowski fait un retour aux sources, et cette fois-ci avec une maturité hors du commun qui le caractérise désormais parmi les réalisateurs les plus importants de sa génération. Indépendamment de sa thématique, d'une éblouissante valeur humaniste, *Ida* est surtout un dialogue avec le cinéma et ses multiples codes de la représentation.

Élie Castiel

L'un des plus beaux plans du film est sans doute le final, alors qu'Ida entame les premiers pas vers un avenir immédiat qu'elle s'est forgé après avoir connu les nourritures terrestres. Mais sans se soucier de la caméra, comme si, entre elle et le public, existait dorénavant une distance, un mur infranchissable. C'est à ce moment-là que le film réussit à capter totalement l'idiosyncrasie de la jeune femme.



La tentation de la chair

Il n'est pas surprenant que le récit se passe en Pologne en 1962, époque charnière pour un pays qui vient à peine de sortir des affres de la Deuxième Guerre mondiale, avec ses tragédies, ses morts, ses délateurs, son antisémitisme latent, mais aussi ses élans soudains d'humanité. Et surtout, pour tous, l'instinct de survie.

Évoquant l'intéressant téléfilm d'Ilan Duran Cohen, *Le Métis de Dieu* (2013), sur la conversion à la foi catholique d'un jeune adolescent juif au cours de la grande guerre et qui deviendra par la suite le célèbre cardinal Jean-Marie Lustiger, *Ida* est son pendant féminin. Si d'une part, malgré tout, Lustiger caressait tout au long de sa vie ses origines juives, Ida, elle, possède une spiritualité assimilée qui s'harmonise avec un monde fermé et qui l'empêche de mieux comprendre l'extérieur et sa véritable ascendance.

Placée très tôt dans un couvent pour échapper à la mort, la jeune femme connaît la ferveur de la vocation. Mais avant de prononcer ses vœux, elle devra connaître le monde. La Mère supérieure lui demande de rencontrer sa tante Wanda, seul membre de sa famille encore vivant, pour découvrir une autre réalité, celle de la chair, de la tentation et du judaïsme, auquel Ida ne semble pas donner trop d'importance. Mais toutes deux, autant Ida que Wanda, sont soumises aux complexités de l'aliénation; d'une part, un univers religieux où seul le divin compte; de l'autre, un monde terrestre qui facilite la marginalité.

En fait, il y a ici une dualité narrative que Pawlikowski emploie pour confronter les deux femmes: d'abord Ida qui se protège du monde en s'accrochant à un univers confiné par la religion et qui l'empêche de reconnaître ses origines juives; de l'autre, Wanda qui n'a plus rien à espérer, mis à part ses aventures d'un soir.

Mais *Ida*, c'est aussi une rencontre avec le plan, son esthétique, sa morale face au discours de la représentation. Si Pawlikowski filme souvent les personnages en très gros plans, ceux-ci semblent écrasés par le paysage ou l'architecture qui les entoure pour mieux les situer dans un univers qui les dépasse, montrant ainsi leur fragilité face à un espace écrasant et aliénant. Par moments, le réalisateur se sert aussi de la contre-plongée pour leur donner un peu de vie, de faux espoirs peut-être. Et les gros plans, multiples, renvoient à leurs souffrances, leurs doutes, exprimant mille et une sensations sans mots, sans paroles inutiles. Puis, de rares plongées pour taire la parole, comme ce plan du fossoyeur qui, assis six pieds sous terre, ne se relèvera qu'après quelques instants d'un lourd silence évocateur.

La rencontre d'Ida avec un jeune musicien, provoquée non pas par nécessité mais par instinct, suscite une brève histoire d'amour et de rapport charnel qui aurait pu aller plus loin. Dans *Ida*, nous sommes dans un espace totalement désincarné qui restreint les personnages, faisant d'eux des marionnettes, des fantômes du présent qui n'ont pas pu oublier ceux du passé.

Car de toute évidence, la Pologne de Pawlikowski est, à l'instar d'une certaine Grèce de Theo Angelopoulos, triste, pauvre, pluvieuse et boueuse, à peine sortie du conflit armé. Cela donne à *Ida*, le film, une aridité voulue, mais majestueuse de beauté.

Le montage de Jaroslaw Kaminski bénéficie lui aussi d'accords subtils, de transitions limpides, de passages harmonieux. Sur ce point, aucun moment mort, aucune futilité, aucun plan gratuit. D'où la durée du film, à peine 82 minutes, jouant intelligemment le jeu de la temporalité.

Avec *Ida*, Pawel Pawlikowski renoue avec un cinéma polonais classique, d'une extraordinaire force d'expression, qui assume sa supériorité avec raffinement et exerce chez le spectateur un fort sentiment empreint de noblesse et d'humanité.

■ SIOSTRA MIŁOSIERDZIA | Origine: Pologne / Danemark – Année: 2012 – Durée: 1 h 22 – Réal.: Pawel Pawlikowski – Scén.: Pawel Pawlikowski, Rebecca Lenkiewicz – Images: Lukasz Zal, Ryszard Lenczewski – Mont.: Jaroslaw Kaminski – Mus.: Kristian Selin Eidnes Andersen – Son: Claus Lyng – Dir. art.: Katarzyna Sobanska-Strzalkowska, Marcel Slawinski – Cost.: Ola Staszko, Agata Winska – Int.: Agata Kulesza (Wanda), Agata Trzebuchowska (Anna / Ida), Dawid Ogrodnik (Lis), Jerzy Trela (Szymon), Adam Szyszkowski (Feliks), Halina Skoczynska (la Mère supérieure), Joanna Kulig (la chanteuse) – Prod.: Eric Abraham, Piotr Dzieciol, Ewa Puszczyńska – Dist. / Contact: EyeSteelFilm.

Locke

Voyage au bout de la nuit

Lauréat du prix du meilleur scénario au dernier British Independent Film Awards, **Locke** est un tour de force ! Écrit et réalisé par Steven Knight, le film est un huis clos à un seul personnage qui nous fait voyager au bout de la nuit avec un homme enfermé dans sa voiture, convaincu qu'il ne lui reste plus que la fuite en avant pour espérer atteindre une quelconque rédemption et, au passage, faire taire de persistants démons.

Carlo Mandolini

Ivan Locke, chef d'un important chantier de construction, file sur l'autoroute en direction de Londres. Il va y retrouver une femme qu'il connaît à peine mais qui est sur le point de donner naissance à leur enfant. Locke devrait pourtant être ailleurs. Avec sa femme légitime et leurs deux enfants, en premier lieu, avec qui il devait assister à un important match de soccer. Mais il devrait surtout être en train de superviser les préparatifs d'une complexe et cruciale opération qui lui permettra, à l'aube, d'amorcer l'érection d'un imposant gratte-ciel qui marquera un des faits saillants de sa carrière.

Au sens propre comme au figuré, **Locke** est l'illustration d'une traversée nocturne d'un homme qui voit la vie lui offrir une

et un humanisme qui permettent au film, dès les premières scènes, d'entraîner le spectateur dans le tourbillon existentiel de ce personnage attachant, magnifiquement interprété par Tom Hardy.

Scénariste en vue dans le paysage cinématographique actuel (il a écrit pour Frears, Apted et Cronenberg), Steven Knight démontre aussi de belles qualités de réalisateur dans ce film qui enferme le protagoniste dans une voiture pendant près de 90 minutes. L'espace limité de l'habitacle de la voiture oblige évidemment le réalisateur à recourir aux plans serrés, parfois aux très gros plans, ce qui crée une très grande proximité avec le personnage auquel on s'identifie très facilement.

Scènes de nuit aidant, Knight tire également profit des lumières nocturnes qui habitent le film comme autant de présences spectrales qui hantent l'esprit du protagoniste. Le réalisateur réussit ainsi à procéder à une certaine déconstruction visuelle de la représentation du personnage qui, dans ce contexte de remise en question, passe de matérialisation (le film s'ouvre sur la solidité typique des chantiers de construction) à « dématérialisation » (l'eau sur le pare-brise, l'impressionnisme des reflets sur le pare-brise). Le processus de réinvention de soi, qui passe par une pénible mais nécessaire déconstruction du passé, est ainsi illustré de belle façon.

La déconstruction du personnage passe aussi par l'exploitation progressive de ses failles. Quoique Knight nous le présente comme un être fait de béton armé (Locke semble déterminé et inébranlable), plus la nuit avance, plus sa vulnérabilité est progressivement mise en évidence par les appels qui fissurent sa carapace et l'atteignent au plus profond de son être. L'un des derniers dialogues avec l'un de ses fils, qui lui décrit la victoire de leur équipe de soccer lors du match qu'ils auraient dû voir ensemble, est troublante. Cette description banale est en réalité une illustration de ce que Locke laisse derrière lui. C'est un des grands moments du film.

L'illustration d'un processus d'expiation

occasion de rédemption. Coupé physiquement du monde, dans cette bulle qu'est devenue la voiture, Locke n'a comme autre lien avec les repères de son existence que ce téléphone qui sonne sans cesse et qui le force à se repositionner dans l'échiquier de sa vie. Plus la nuit avance, plus il prend ses distances de cette ancienne vie qu'il voit s'éloigner dans le rétroviseur. Au bout de la route, Locke n'aura plus ni travail, ni famille. Il y aura par contre un enfant qui l'attend, malgré un accouchement difficile.

Or, la symbolique du voyage, ici, n'est pas vraiment l'expression d'un renouveau. C'est plutôt l'illustration d'un processus d'expiation qui, à terme, n'aboutira peut-être à rien... Et comme le disait la signature publicitaire de **Hummingbird**, le premier film de Knight : « Toutes les routes ne mènent pas à la rédemption. »

Si l'opus premier de Knight, justement, baignait dans un univers expressionniste illustrant avec force et effets les tribulations violentes d'un personnage plus grand que nature, il y a dans le minimalisme de **Locke** une douceur

■ **Origine :** Grande-Bretagne / États-Unis – **Année :** 2013 – **Durée :** 1 h 25 – **Réal. :** Steven Knight – **Scén. :** Steven Knight – **Images :** Haris Zambarloukos – **Mont. :** Justine Wright – **Mus. :** Dickon Hinchliffe – **Son :** Alan MacFeely – **Dir. art. :** Christopher Chandler – **Cost. :** Nigel Egerton – **Int. :** Tom Hardy (Ivan Locke), Olivia Colman (voix de Bethan), Ruth Wilson (voix de Katrina), Andrew Scott (voix de Donal), Ben Daniels (voix de Gareth), Tom Holland (voix d'Eddie), Bill Milner (voix de Sean), Danny Webb (voix de Cassidy) – **Prod. :** Guy Heeley, Paul Webster – **Dist. / Contact :** VVS.

Michael Kohlhaas

À cheval sur les principes

Cinéaste radical et marginal dont l'œuvre est inédite au Québec, Arnaud des Pallières s'écarte de ses films plus conceptuels (*Adieu* et *Parc*) avec **Michael Kohlhaas**, fresque d'époque romanesque à la fois ample et intimiste campée dans la France médiévale. Présenté en Compétition officielle sur la Croisette en 2013, ce sombre western féodal qui tourne autour de la notion de justice nous positionne face à une question morale à laquelle le monde actuel se trouve encore confronté.

Mathieu Séguin-Tétreault

C'est l'histoire d'une vengeance dans les Cévennes au 15^e siècle, celle de Michael Kohlhaas, homme vertueux et intègre. Ce mari et père de famille comblé, pieux et prospère, est marchand de chevaux. Victime de l'injustice d'un seigneur impétueux, il réclamera réparation, lèvera une armée et mettra le territoire à feu et à sang pour rétablir son droit, oscillant entre quête de justice et soif de vengeance.



Le souffle d'un romantisme tourmenté

Adaptation du court roman homonyme écrit en 1810 par Heinrich von Kleist – déjà transposé au cinéma par Volker Schlöndorff (*Michael Kohlhaas – Der Rebell*, 1969) et Milos Forman (*Ragtime*, 1981) –, cet *Excalibur* épuré respecte le cadre historique du texte originel (duel entre catholicisme et protestantisme, effondrement de la féodalité, naissance du capitalisme, etc.). Transposée en France, l'histoire de ce héros pré-révolutionnaire emblématique de la littérature germanique est métamorphosé ici en archétype universel. Si les paysages naturels et les décors en pierres suffisent à faire croire à cette reconstitution historique minimale, une distanciation s'opère notamment par l'utilisation d'un français moderne récité par un casting international, dont Bruno Ganz, spectre suisse du cinéma allemand (*Les Ailes du désir*, *Nosferatu: Phantom der Nacht*), et Denis Lavant (gueule iconoclaste du cinéma français). Mais c'est surtout Mads Mikkelsen, grande figure devenue incontournable du cinéma danois, bloc brut solennel traversé de mélancolie taiseuse, de force placide et d'impuissance rageuse (à l'encontre de la passivité qui plombait son personnage – et tout le film d'ailleurs –, l'an dernier, dans *La Chasse*). Toute l'iniquité et la fureur face à un pouvoir insouciant, hostile ou aveugle, de même que le contrechamp théologique, viennent s'incarner dans le combat individuel d'un homme qui s'élève, se bat et meurt pour tout un peuple. Et sans chercher abusivement à rapprocher son récit de notre époque, le film vient résonner de force sur la

situation mondiale d'aujourd'hui, à l'ère des inégalités sociales, de la corruption institutionnelle et des irruptions citoyennes (Occupy, les Indignés, les printemps arabe et érable, etc.).

Conçu comme un film historique, mais rejetant le classicisme et la raideur académique qu'impose à l'habitude ce genre filmique, cette puissante machine sensorielle tournée essentiellement en extérieurs alterne entre lents panoramiques et longs plans fixes, entre gros plans (braqués sur le visage seigneurial de Mikkelsen) et plans larges. D'une beauté terrible, l'immensité des paysages arides et montagneux avale le cadre, apportant à ce film âpre, pensé dans et par l'espace, le souffle d'un romantisme tourmenté et des airs de grand western classique, quelque part entre Anthony Mann, Clint Eastwood et John Ford. Flirtant aussi avec le hiératisme et l'austérité de certains grands maîtres (Bresson, Dreyer, Tarkovski), des Pallières dévoile une sensualité organique de telle sorte que l'on peut discerner l'arôme, la texture, la matière même de chaque chose capturée par sa caméra: les corps, la crinière des chevaux, l'épuisement, la violence (omniprésente mais jamais spectaculaire ou complaisante), la saleté, la sueur, la suie, la boue.

Magnifiée par l'image charbonneuse et monochrome de Jeanne Lapoirie, inondée tantôt par la clarté automnale, tantôt par la pénombre de l'aube, la mise en scène renferme des bouffées de pur cinéma rythmées par le défilement des nuages, les conditions météorologiques et une frénésie profonde générée par le montage tranchant, la caméra vacillante, les ellipses abruptes, la musique assourdissante et le mixage sonore inouï (le bruit du vent, des feuilles, des bêtes).

Conte philosophique et politique aux échos universels qui raconte le passé au présent et le présent au passé, ce western crépusculaire physique, cloué à la chair des hommes et du monde, met en perspective les paradoxes de l'Histoire et interroge la justice, là où elle devient vengeance. Refusant tout pamphlet moraliste, des Pallières – entre naturalisme et abstraction – parvient à trouver la distance juste pour témoigner, en filigrane, de l'injustice et de l'indignation face à la société contemporaine.

■ **AGE OF UPRISING: THE LEGEND OF MICHAEL KOHLHAAS** | **Origine**: France / Allemagne – **Année**: 2013 – **Durée**: 2 h 02 – **Réal.**: Arnaud des Pallières – **Scén.**: Christelle Berthevas, Arnaud des Pallières, d'après le roman d'Heinrich von Kleist – **Images**: Jeanne Lapoirie – **Mont.**: Sandie Bompar, Arnaud des Pallières – **Mus.**: Martin Wheeler, The Witches – **Son**: Jean-Pierre Duret – **Dir. art.**: Yan Arlaud – **Cost.**: Anina Diener – **Int.**: Mads Mikkelsen (Michael Kohlhaas), Mélusine Mayance (Lisbeth), Bruno Ganz (le gouverneur), Denis Lavant (le théologien), Swann Arlaud (le baron), Delphine Chuillot (Judith), Roxane Duran (la princesse) – **Prod.**: Rémi Burah, Gunnar Dedio, Martina Haubrich, Serge Lalou – **Dist.** / **Contact**: EyeSteelFilm.

Le monde nous appartient

La nuit est mon royaume

Dans toute manifestation cinématographique, il arrive que certains films inattendus émergent au beau milieu de la multitude d'autres titres programmés. Dans le cas du Festival des films du monde 2012, le long métrage de Stephan Streker, ancien critique de cinéma et journaliste sportif, nous avait secoués. Après *Michael Blanco* (2004), le jeune cinéaste propose *Le monde nous appartient*, titre on ne peut plus évocateur qui s'affiche comme une véritable révélation. Car tout émane à partir d'une belle proposition, d'une idée de départ qui renoue avec la mission première du cinéma : raconter une histoire tout en demeurant original et intègre.

Élie Castiel



La nuit éveille les rêves éveillés les plus fous

Mais il s'agit aussi d'une belle aventure, la rencontre entre un cinéaste et ses comédiens, entre la caméra et le corps en vibration, entre un récit vachement cinématographique et une mise en scène souple, solide, fébrile et magnifiquement inspirée. En un peu moins de 90 minutes, le film nous plonge dans un univers fictionnel qui, tout en conservant son indépendance d'esprit et sa propre personnalité, rappelle avec nostalgie la poésie écorchée de Leos Carax et par moments le minimalisme mystique des frères Dardenne. Sur ce dernier point, ce n'est donc pas par hasard si on retrouve Olivier Gourmet, comme d'habitude, impeccable. Mais *Le monde nous appartient* est surtout un rendez-vous intime avec des acteurs : Vincent Rottiers, dont l'avenir prometteur vient de passer avec ce film au stade de vedette confirmée, et Ymanol Perset, digne représentant d'une nouvelle génération de comédiens qui redonnent au cinéma hexagonal – incluant, dans ce cas, le cinéma belge – sa véritable portée. Enfin, la grande rencontre du film, c'est aussi celle avec le compositeur Ozark Henry, dont les sonorités fluides et envoûtantes procurent à l'œuvre sa texture lumineuse.

Il y a Julien, footballeur professionnel, qui partage sa vie avec sa copine et son père pompier-ambulancier, chez qui il vit. Et il y a Poug, jeune révolté qui veut une grande vie. Julien et Poug se ressemblent. Ils pourraient être amis. Et pourtant. Simple récit pour une mise en scène assumée, superbement maîtrisée, procurant au plan ses plus nobles intentions ; en tant qu'ancien critique, Streker se souvient très bien des règles qui régissent tout acte cinématographique qui se respecte.

L'atmosphère du film est nocturne. La nuit éveille les sensations les plus inattendues, les rêves éveillés les plus fous, mais invite aussi aux dangers, aux nombreux périls. Chez Streker, elle est également, par son côté mystérieux, source de tous les possibles.

Et c'est également la possibilité pour Antoine Roch (*Attila Marcel*), directeur photo, de manipuler sa caméra dans les méandres du désespoir, de l'instinct et de la confusion. Car c'est ainsi que se déroule le film, âpre, violent, sans concessions. Mais derrière tout cela, un sentiment de survie chez les personnages, une volonté d'échapper au temps qui détruit, aux intervalles ou suspensions qui peuvent nous échapper, qui arrivent sans crier gare.

Et paradoxalement, le film invite à un espace horizontal, donnant ainsi un faux air de liberté, rendant le drame encore plus virulent. L'intime se conjugue à l'ostensible pour mieux définir l'action. Aucun recul chez le jeune cinéaste. Tout le contraire : il fonce droit devant, à bras grands ouverts, comme les personnages, ne craignant rien, défiant toutes sortes d'obstacles.

D'où une idée précise de la temporalité : dans *Le monde nous appartient*, l'espace et le temps s'immiscent l'un à l'autre abruptement, sans s'annoncer. Les histoires s'alternent, les récits se chevauchent et c'est voulu ainsi. Car le film est volontairement bordélique dans sa mise en scène, refusant les carcans attribués à la réalisation classique linéaire, horizontale, sans reproche.

Et pourtant, il y a aussi dans la réalisation, malgré son caractère éraflé, une présence, une âme propre qui pourrait désorienter certains spectateurs habitués aux recettes établies. Entre sa vision du cinéma et les sujets filmés, une intense intimité chez le cinéaste, une complicité qui se traduit par une ligne narrative faussement linéaire se permettant de petits moments de magie, comme dans la séquence du début qui se précise à la toute fin, brillant moment de mise en scène où le tragique se mêle à la corporalité des comédiens de façon tout à fait magistrale.

Car *Le monde nous appartient* est aussi un film sensuel, charnel et qui, sans s'en rendre vraiment compte, ou peut-être bien par instinct, confirme avec rigueur la trajectoire contemporaine du cinéma d'auteur : le rapport inévitable au corps. Dans le cas de Stephan Streker, ce cheminement est brillamment assumé. Et en guise de bonheur, Bruxelles la nuit n'a jamais été filmée aussi charnellement.

■ Origine : Belgique – Année : 2012 – Durée : 1 h 28 – Réal. : Stephan Streker – Scén. : Stephan Streker – Images : Antoine Roch – Mont. : Dan Dobi – Mus. : Ozark Henry – Son : Carine Zimmerlin – Dir. art. : Catherine Cosme – Cost. : Frédérique Leroy – Int. : Vincent Rottiers (Poug), Ymanol Perset (Julien), Olivier Gourmet (Freddy), Reda Kateb (Zoltan), Dinara Droukarova (Magali), Sam Louwyck (Éric), Laura Davidt (Élodie), Albert Cartier (le coach) Bernard Suin (Kestemont), Michaël Jonckheere (Max) – Prod. : Michaël Goldberg, Boris Van Gils, Jeremy Burdek, Gilles Waterkeyn – Dist. / Contact : K-Films Amérique.

Le Règne de la beauté

Craindre le ridicule ou exprimer sa joie? Snobisme et méta-snobisme

Pour aborder **Le Règne de la beauté**, on pourrait suivre les canons de la critique et situer le film dans son contexte: celui de l'histoire du cinéma ou celui de l'œuvre de Denys Arcand. Sous l'effet de l'habitude, on serait alors appelé à évoquer les plus hauts faits d'armes du cinéaste (**Le Confort et l'Indifférence**, **Le Déclin de l'empire américain**, **Jésus de Montréal**, **Les Invasions barbares**) ou encore, dans l'espoir de se « rendre intéressant », à associer sa plus récente œuvre à des films moins connus dont on vanterait les qualités (**Seul ou avec d'autres**, **Gina**, **Réjeanne Padovani**). Évitions toutefois d'emprunter cette voie et attirons ici l'attention sur l'œuvre elle-même – ou plutôt sur ce qu'elle ne dit que par des détours.

Pierre-Alexandre Fradet



Un rapport à l'autre qui implique une certaine négation de soi

Mettons de côté les nuances et généralisons un peu. Tandis que les Français en général et les Parisiens en particulier hésitent le plus souvent à sourire, les Québécois en général et les campagnards en particulier tendent à démontrer leur joie en toutes circonstances. Pourquoi cette différence culturelle, éminemment dichotomique, mais régulièrement observable? La première hypothèse qui vient à l'esprit est celle selon laquelle les Français craignent au plus haut point le ridicule, alors que les Québécois craignent au plus haut point le snobisme. Deux francophonies, deux modes de pensée. Deux régions du globe, deux attitudes opposées.

L'œuvre de Denys Arcand s'aventure sur ce terrain thématique. Si son sujet principal est celui de la beauté, son sujet secondaire, qu'on peut lire en sous-texte, n'est autre chose que la quête de la joie intime et sa profonde labilité. Un architecte partage sa vie avec une jeune femme d'origine française dans une maison de Charlevoix – région filmée avec fascination et emphase, au moyen de ralentis qui communiquent bien l'aura de jouissance à laquelle l'homme paraît condamné. Lorsqu'il lie connaissance avec une Torontoise, cependant, cette aura se dissipe. Le bonheur qu'il croyait avoir atteint jusque-là lui semble assez pâle en comparaison de celui qui s'offre désormais à lui. C'est pourquoi il succombe vite aux charmes de la nouvelle venue; en parallèle, envahie par la platitude d'un bonheur constant, sa compagne se sent elle-même frappée du désir d'aller voir ailleurs.

Derrière le caractère subit de ces deux revirements se dessine une idée toute simple, mais profonde, dont on retrouve les traces chez Shakespeare. Ce qu'on prend pour une certitude à un

moment donné a tôt fait de perdre de sa force et d'être relayé par une incertitude. En d'autres termes, ce qu'on prend pour le motif d'un bonheur véritable en vient un de ces jours à provoquer la lassitude, l'abattement, l'écœurement. Si c'est dans *Hamlet* qu'on voit formulée cette idée avec le plus d'évidence (Gallimard, p. 173), c'est dans *Roméo et Juliette* qu'on en trouve l'illustration la plus franche, où l'on voit Roméo devenir follement amoureux de Juliette tout juste après avoir été épris de Rosaline. Là où **La grande bellezza** – après **American Beauty** – laissait entendre que la véritable beauté ne se dévoile qu'une seule fois et qu'il vaut mieux se taire pour un artiste lorsqu'elle ne l'habite plus, le film d'Arcand révèle la conséquence de l'histoire et du temps sur notre conduite, nos sentiments, nos attentes: ils les recolorent sans cesse et nous poussent vers une expérience inédite.

Mais cette incessante recoloration ne signifie pas qu'il faille taire sa singularité ou renoncer à tous ses désirs par crainte du ridicule ou, au contraire, pécher par jovialisme et vivre dans un paradis artificiel. Un juste milieu est à trouver entre ces deux bornes afin de maintenir en vie à la fois son esprit critique, qui implique une certaine confiance en soi, et son rapport à l'autre, qui implique une certaine négation de soi. C'est ce que montre avec une audace cachée **Le Règne de la beauté**. Au cœur des personnages du film, paradoxalement étouffés par un excès de splendeur, se dévoile en effet le désir irrépressible de renouveler leur expérience, en même temps que l'intention de ne pas craindre le ridicule (pour avoir un contact charnel, fulgurant avec autrui) ni de vivre de façon suffisante et béate (les personnages savent dire oui ou non, quand aller vers l'autre et quand se retenir). On mesure mieux du même coup à quel point un équilibre est possible entre le snobisme pur, vécu dans la crainte du ridicule, et le méta-snobisme que Stanley Cavell définit comme « l'orgueil que l'on tire du fait de transcender l'orgueil » (*Qu'est-ce que la philosophie américaine?*, p. 175).

■ **AN EYE FOR BEAUTY** | Origine: Canada [Québec] – Année: 2014 – Durée: 1 h 42 – Réal.: Denys Arcand – Scén.: Denys Arcand, Valérie Beaugrand-Champagne – Images: Nathalie Moliavko-Visotzky – Mont.: Isabelle Dediou – Son: Natalie Fleurant, Mario Auclair – Dir. art.: Patrice Bengle – Cost.: Marie-Chantal Vaillancourt – Int.: Éric Bruneau (Luc Sauvageau), Melanie Merkosky (Lindsay Walker), Mélanie Thierry (Stéphanie), Marie-Josée Croze (Isabelle), Geneviève Boivin-Roussy (Melissa), Mathieu Quesnel (Nicolas), Michel Forget (Roger Savard), Magalie Lépine Blondeau (Karine), Johanne-Marie Tremblay (Manon Savard) – Prod.: Daniel Louis, Denise Robert – Dist./Contact: Séville.

Le Semeur

Beauté du geste

Pour son premier long métrage, la cinéaste Julie Perron nous fait partager le quotidien peu ordinaire d'un amoureux de la nature, conservateur d'un patrimoine maraîcher plongé dans un autre temps. Avec lui, nous découvrons que la carotte est visuellement belle, que le rutabaga polonais existe encore et que, finalement, la patience engendre des merveilles. Bienvenue dans l'univers de Patrice Fortier, semeur, poète et artiste passionné.

Charles-Henri Ramond

Joliesse des noms de plantes anciennes, beauté insoupçonnée du fruit ordinaire, portraits de tubercules fabuleux... Au milieu de ces tableaux d'une nature pas encore morte, coulent les jours paisibles d'une espèce de cultivateur généreux de sa personne, qui égrène sans compter les heures, ensache avec minutie et insème manuellement ses courges pour en garantir la pureté. Patrice Fortier, fondateur de La Société des plantes, est un gardien poétique de semences ancestrales et un raviveur d'espèces en voie de disparition. Il est le cœur et l'âme de **Le Semeur** de Julie Perron, un documentaire bucolique et enjoué posant un regard sur l'unique et merveilleuse osmose entre l'art et l'agriculture.

Au fil des saisons, la cinéaste a observé Fortier passant le plus clair de son temps dans son laboratoire à ciel ouvert pour redonner une vie utile à des semences oubliées tout en expérimentant patiemment afin d'extraire la quintessence de ses plantes. Laisant la nature se développer en essayant de ne pas trop altérer le cours naturel de son évolution, ce faiseur de petits miracles nous fait aussi partager sa passion pour la beauté de la renoncule, la vigueur de tel ou tel plant et la photogénie de la carotte blanche. **Le Semeur** nous offre donc le portrait d'un maraîcher sortant de l'ordinaire, loin de l'agriculture fonctionnelle que nous connaissons, en faisant surtout la part belle à une évolution naturelle plus encadrée que contrôlée et dont les trésors cachés sont aussi matière à observation et à délectation. À ce titre, relevons la très étonnante mise en scène de l'ensemencement des graines d'angélique, clin d'œil autant visuel que musical à cet art profane qu'était au siècle dernier la folie de jardin.

Mais que serait cette beauté si elle n'était mise au profit d'une appropriation plus large et d'une compréhension de notre rapport à la nature? C'est aussi ce que nous explique en filigrane la cinéaste qui nous fait ainsi faire le pas vers d'indispensables questionnements personnels. Fortier est un exemple concret qu'une alternative à un système de production de masse est possible, tout en restant à l'échelle humaine. À l'heure de la globalisation, de la consommation de masse, mais alors aussi que les *labels* bio et naturels éclosent à tout-va, Fortier incarne avec grâce et non sans un certain émerveillement une forme oubliée d'agriculture plus respectueuse de la nature, tournée vers le plaisir des consommateurs.

Se situant à mi-chemin entre vision artistique de la nature et portrait d'un homme libre, le film reste essentiellement



Laisser la nature se développer

concentré sur la beauté et la minutie du geste. Ce faisant, il ne parvient que par bribes à susciter l'intérêt sur une salutaire «contre-agriculture». Une fascination envers ce sujet extraordinaire et son implication dans la communauté a peut-être dicté le choix de ne pas orienter le propos sur un terrain plus militant. Pour notre part, nous aurions aimé que ce portrait, certes rempli d'authenticité et de visible connivence (le film s'est fait sur une durée de plusieurs années), soit doublé d'une imbrication plus en profondeur sur ce qui a donné l'envie à Fortier de se radicaliser de la sorte et sur les origines de sa volonté de garder vivantes des espèces pour la plupart oubliées. Quelques allusions en sont faites au début du film, mais on aurait trouvé encore plus passionnant d'offrir un parallèle concret entre la méthode Fortier – si tant est qu'il y en ait une – et une vision plus globale de l'agriculture québécoise actuelle. Il aurait alors été savoureux de défendre la cause de ces «vieilles» semences alors qu'elles sont encore parfaitement adaptées à nos contrées et possèdent des valeurs nutritives aussi importantes que ce que l'on trouve dans nos épiceries.

Néanmoins, ce premier long métrage est un essai plus que réussi qui bénéficie des couleurs chaudes et variées de la région de Kamouraska, joliment filmée au fil des saisons, des plantations et des récoltes... et de graines patiemment ensachées par un poète amoureux et agriculteur à ses heures.

■ **Origine:** Canada [Québec] – **Année:** 2013 – **Durée:** 1 h 18 – **Réal.:** Julie Perron – **Scén.:** Julie Perron – **Images:** Geoffroy Beauchemin, Sami Mermer, Alex Margineanu, François Vincelette – **Montage:** Michel Giroux, Alexandre Leblanc – **Musique:** Patrice Fortier, Olivier Légaré – **Avec:** Patrice Fortier, Rolande Labrie – **Dist. / Contact:** Films du 3 mars.

Suzanne

Instants fugitifs

Jeune réalisatrice avec trois courts métrages à son actif, Katell Quillévére avait remporté en 2010 un beau succès avec son premier long, *Un poison violent*, une chronique adolescente personnelle et sensible. Trois ans plus tard, elle récidive avec un second film fort et puissant, *Suzanne*, porté de bout en bout par l'actrice la plus singulière et audacieuse du moment dans le cinéma français, Sara Forestier (*L'Esquive*, *Le Nom des gens*, *Mes séances de lutte*).

Sami Gnaba

À ce passage de l'enfance à l'adolescence vécu par Anna dans *Un poison violent* succède la chronique familiale de *Suzanne*. Entre les deux héroïnes, on note une grande proximité, malgré l'âge qu'elles incarnent. Figures à la fois lumineuses et graves, Anna et Suzanne – transgressives chacune à leur façon – sont toutes deux en quête de liberté et d'amour. Ces personnages sont reliés entre eux par un pareil désir d'émancipation et le tiraillement entre la conduite imposée par leurs familles et les pulsions irrépessibles qui les habitent.

Dans une première séquence, Suzanne nous est introduite, encore enfant, à un spectacle d'école. Ce court instant d'innocence demeure juste assez longtemps pour que le plan se suspende sur son visage soudainement figé, dont une expression d'inquiétude s'empare. Comme absorbée dans un gouffre dont elle ne peut connaître l'ampleur, Suzanne avancera durant tout le film avec l'insoumission de ceux et celles qui veulent fuir. Fuir quoi? Le film demeure très avare dans les détails, les explications. C'est la grande force et la qualité de l'écriture de Katell Quillévére. Elle laisse le loisir au spectateur de construire les béances du récit, aussi nombreuses que les fêlures intérieures de son insondable héroïne. On devine néanmoins assez aisément quelques traits signifiants à cette fuite: le vide laissé par la mort prématurée de la mère et le climat morose du milieu ouvrier dans lequel Suzanne vit.

Suzanne est un film relativement court dans sa durée, mais incroyablement ample dans sa chronique des quelques 25 années dans la vie de son héroïne. Certains pourraient accuser Quillévére de frilosité dans sa représentation de cette existence torturée, de se distancier de sa protagoniste. C'est tout le contraire. Le film diffuse simplement une émotion aussi discrète que tenace, travaille son personnage en profondeur dans les non-dits, les silences, refuse les grandes scènes émotionnelles ou les explications psychologisantes. Tout passe par la gestuelle, les regards graves de ses acteurs, tous admirables (mention très spéciale à Adèle Haenel, la belle révélation du film). D'un regard généreux, fin et divorcé de tout jugement moral sur les personnages (aussi imparfaits soient-ils, pour preuve le beau personnage de l'amant criminel), Quillévére accompagne Suzanne au plus près de sa route, de sa trajectoire rebelle et de ses frasques, nombreuses (abandon de son enfant, vols, prison...).



Les premiers balbutiements d'un amour fou

Autant *Un poison violent* paraissait suivre un découpage très préparé, autant ce second opus paraît privilégier un rapport plus instinctif dans la mise en scène qui sied parfaitement au caractère imprévisible de son héroïne, toujours dans l'impulsion du moment, multipliant ainsi les ellipses franches avec une remarquable fluidité. Dans le simple raccord entre deux plans s'écoulent des mois, voire une année. Ces ellipses donnent au film un sentiment d'urgence, d'empressement, de vitesse qui colle au chaos dans lequel Suzanne mène sa vie et celle de sa famille. Un plan, elle est aux premiers balbutiements de son amour fou avec son copain criminel; le suivant, c'est son père qui la cherche depuis un an. Le film avance comme une course – ses personnages sont vus sans cesse mouvant d'un lieu à un autre – telle une suite d'instants fugitifs, transformateurs et banals à la fois, d'une existence qui, à un moment ou à un autre, n'échappera pas à l'épuisement, aux conséquences des actes de Suzanne, de son «absence». Et là, Quillévére frappe fort, nous réservant un coup de théâtre terrible.

À la fin de *Un poison violent*, c'est en passant par la perte de son grand-père qu'Anna trouvait enfin un sens à ses dilemmes, à sa vie. Pour son film suivant, Quillévére récidive. *Suzanne* atteint dans ses dernières minutes un degré d'émotion inédit et bouleversant. Confrontée à la mort d'un être cher, Suzanne est rattrapée par le temps passé à fuir. À bout de souffle, il est grand temps pour elle d'accepter son destin... de devenir adulte. Il n'y a plus de refuge à sa fuite. Quillévére règle ce passage sur un avant-dernier plan lumineux et émouvant, telle une réponse au plan d'ouverture, qui enregistre tout l'amour, la résilience et l'apaisement de Suzanne, maintenant mère, entourée de ses deux enfants et de son père. Et si quelque chose dans l'air suggère que «la tristesse durera toujours» – comme le disait Pialat dans *À nos amours* (inspiration majeure pour *Suzanne*) –, dans le regard que pose Quillévére sur son personnage se lit une autre vérité: l'amour lui survivra toujours.

■ Origine: France – Année: 2013 – Durée: 1 h 34 – Réal.: Katell Quillévére – Scén.: Katell Quillévére, Mariette Désert – Images: Tom Harari – Mont.: Thomas Marchand – Mus.: Frank Beauvais – Son: Yolande Decarsin – Dir. art.: Anna Falguères – Cost.: Moira Douguet – Int.: Sara Forestier (Suzanne), François Damiens (Nicolas), Adèle Haenel (Maria), Paul Hamy (Julien) – Prod.: Gaétan David, Bruno Levy – Dist. / Contact: Axia.

Under The Skin

Ombres et brouillard

Jonathan Glazer propose une expérience sonore et visuelle hors du commun; une séance d'hypnose en quelque sorte, menée par une créature au pouvoir magnétique. Ce faisant, le réalisateur aborde les thèmes de la sexualité et de l'identité tout en illustrant à quel point les apparences peuvent s'avérer trompeuses. Troublant et envoûtant, ce film d'ambiance, très sensoriel, présente des images qui restent en tête et qui hantent le spectateur longtemps après la projection.

Maxime Labrecque

Le film est très librement inspiré du roman du même titre de Michel Faber, campé dans la région des Highlands de l'Écosse, qui combine thriller, suspense et science-fiction. Cela dit, le traitement de l'intrigue et le rythme diffèrent complètement du roman. En effet, le rythme lent tranche avec celui des habituels thrillers. Même si on devine rapidement l'origine extraterrestre de la protagoniste, jamais les raisons de ses actes ne sont expliquées, ni même ce à quoi servent les corps de ses victimes, dont il ne reste qu'un terrifiant vestige. Les quelques scènes où l'on voit Scarlett Johansson attirer les hommes dans son antre insonorisé, sombre, immaculé et coupé du monde, marquent l'imaginaire. Les hommes, sous son emprise, la suivent inconsciemment et s'enfoncent lentement dans un liquide dont ils ne peuvent ressortir. Ces scènes possèdent une force hypnotique qui plonge les victimes, mais également les spectateurs, dans une curieuse torpeur. Un certain indice quant au sort des proies est laissé, alors qu'on aperçoit ce qui semble être un amas de chair qui coule, tel de la lave, vers une source de chaleur intense. Glazer a fait le pari de ne pas être trop démonstratif et de laisser une grande part d'interprétation au spectateur. Lorsqu'il livre des informations, ce n'est qu'à demi-mots. Par exemple, on ne saura jamais clairement qui sont ces mystérieux motards qui supervisent de loin les opérations. Et c'est parfait ainsi. Donner trop de pistes de réponses, dans un film aussi mystérieux et contemplatif, aurait complètement brisé l'ambiance.

La trame sonore accompagne les images de façon remarquable, grâce à un habile mélange de basses fréquences vibrantes et de cordes angoissantes. D'ailleurs, c'est d'abord par la musique que le spectateur prend contact avec l'œuvre. L'ambiance s'installe progressivement et rappelle le début de **2001 : A Space Odyssey**. Plusieurs autres images, vives, quasi psychédéliques, témoignent de cette influence, loin d'être démentie par le réalisateur. La direction photo, impeccable, offre une palette désaturée avec des contrastes marqués par moments; un choix judicieux pour illustrer l'Écosse urbaine. Or, ce sont les images de la mer et de la forêt qui demeurent les plus fortes. Le paysage est constamment mouillé ou enveloppé dans un brouillard dense et



Le motif du regard

cette grisaille est mise à profit de façon admirable. Cette lourdeur atmosphérique, combinée à une trame sonore inquiétante – plus tellurique et souterraine qu'extraterrestre – et au jeu sobre et convaincant de Scarlett Johansson, provoque un climat de suspense particulièrement réussi. En outre, l'aspect visuel n'est pas sans rappeler certains vidéoclips de Chris Cunningham et son univers froid, artificiel, monstrueux et inquiétant.

On remarque deux motifs omniprésents dans le film : l'eau et l'œil ou, plus justement, le liquide et le regard. De nombreux gros plans sur les yeux de Scarlett Johansson envahissent le film. Elle séduit par le regard et ses victimes ont les yeux fixés sur elle alors qu'elles avancent vers leur funeste destin. De plus, la protagoniste se regarde longuement dans le miroir à plusieurs reprises. C'est d'ailleurs en contemplant son reflet dans la glace qu'elle décide de fuir et d'essayer de vivre dans cette peau qui n'est pourtant pas la sienne. Ce moment décisif, qui arrive vers la moitié du film, fait basculer l'histoire de façon drastique et provoque une surprenante sympathie envers la protagoniste, désormais vulnérable.

Quant au deuxième motif, on le retrouve notamment dans les images de l'Écosse pluvieuse, de la mer trouble et de l'étrange liquide sombre qui semble digérer lentement les victimes. Toutes ces images sont saisies par une caméra tantôt nerveuse et instable, tantôt très statique, présentant des plans d'ensemble suffisamment longs pour permettre au spectateur de contempler les tableaux proposés. À mi-chemin entre le film de science-fiction et le film d'art, **Under the Skin**, d'une troublante beauté, s'intéresse davantage aux impressions et aux sensations – bref, à l'effet qu'il produit, à l'empreinte qu'il laisse dans la psyché du spectateur – qu'à la progression de l'histoire. C'est en faisant ce choix risqué que Glazer parvient à créer une œuvre énigmatique.

■ **SOUS LA PEAU** | Origine : Grande-Bretagne – Année : 2013 – Durée : 1 h 48 – Réal. : Jonathan Glazer – Scén. : Jonathan Glazer, Walter Campbell, d'après le roman de Michel Faber – Images : Daniel Landin – Mont. : Paul Watts – Mus. : Mica Levi – Son : Johnnie Burn – Dir. art. : Chris Oddy – Cost. : Steven Noble – Int. : Scarlett Johansson, Jeremy McWilliams, Lynsey Taylor, Mackay Dougie Mc Connell, Kevin McAliden, Andrew Gorman – Prod. : Nick Wechsler, James Wilson – Dist. / Contact : Métropole.

X-Men: Days of Future Past

Futur antérieur

L'univers des X-Men est assez unique dans le monde du comic book américain. La plus populaire du géant Marvel, c'est une des rares séries fondées non pas sur un seul super-héros, mais sur un ensemble de héros et d'héroïnes – pas toujours blancs comme neige –, dont la différence revendiquée est la raison d'être de la série. Métaphore de la difficulté d'intégration et des aléas de l'acceptation sociale de tout individu le moins « autre », l'univers des X-Men a de quoi plaire à chacun. Au cinéma, le pari était toutefois risqué. On connaît les écueils possibles de la surenchère lorsque protagonistes et antagonistes se surmultiplient à l'écran (pensons seulement aux exécrables **Batman & Robin** et **Spider-Man 3**). Que faire, alors, lorsque c'est la prémisse même de l'histoire que l'on veut raconter ?

Claire Valade

Avec les deux premiers films de la série (2000 et 2003), Bryan Singer avait relevé avec brio le défi de verser à l'écran le monde éclaté des X-Men. Ses films avaient quelque chose de révolutionnaire dans le genre du super-héros cinématographique, qui manquait alors singulièrement de vision. Les X-Men ont contribué à un habile point de vue ironique sur ce genre : des personnages dépoussiérés du carcan restrictif de la bande dessinée, un récit ancré dans un monde cohérent bien qu'extravagant et, par-dessus tout, une jouissive multiplicité de super-héros et de méchants multidimensionnels.

Reprenant aujourd'hui le flambeau de la réalisation, une décennie après **X2**, Singer emboîte brillamment le pas à l'excellent *prequel* de Matthew Vaughn, **X-Men: First Class** (2011). Après avoir exploré l'origine de trois des personnages les plus aimés de la série (Charles Xavier, Erik Lehnsherr/Magneto et Mystique), **X-Men: Days of Future Past** réunit à la fois l'avenir et le passé de nos mutants préférés. Aussi joyeusement improbable qu'intelligent, le scénario de Simon Kinberg déploie une intrigue aussi complexe que palpitante, tirée d'un des albums les plus prisés de la série. Entremêlant le voyage dans le temps et ses paradoxes aux thèmes universels si chers aux X-Men (tolérance/intolérance, xénophobie/inclusion, ostracisme/intégration) et à l'humour ayant fait la marque de la série, l'intrigue et la mise en scène tirent d'abord et avant tout leur force de personnages pleinement incarnés et d'un véritable récit, non pas dans des formules toutes faites.

Si **First Class** était le film d'Erik Lehnsherr, redoutable rescapé des camps nazis et ardent défenseur des mutants contre les humains, **Days of Future Past** est celui de Charles Xavier, le puissant télépathe diplômé d'Oxford qui rêve d'unir mutants et humains dans l'harmonie. Aussi charismatiques l'un que l'autre, ils doivent considérablement aux talents remarquables de leurs doubles interprètes, les vétérans Ian McKellen et Patrick Stewart, et surtout Michael Fassbender et James McAvoy. Ce dernier offre d'ailleurs une composition particulièrement puissante en professeur torturé par ses démons intérieurs, aux prises avec l'incertitude de sa vision idéaliste, la douloureuse réalité de sa mutation et la paraplégie qu'il refuse. C'est lui qui ancre le récit, lui donne son cœur et son âme, et catalyse l'intérêt du spectateur.

Bien sûr, nos deux super-héros/antihéros sont bien entourés, à commencer par Wolverine – toujours interprété avec la même verve par Hugh Jackman – qui ne montre heureusement aucun signe d'essoufflement. Dans la peau de Jennifer Lawrence, qui lui donne la pleine force de son immense talent, Mystique est

cette fois-ci l'ennemi public n°1, mais toujours tiraillée entre les deux hommes de sa vie. Sa poursuite est le moteur du récit et le personnage, comme les deux pôles entre lesquels elle oscille, incarne à la fois Bien et Mal, humanité et mutantisme.

Enfin, dans un éclair de génie, le rôle de Bolivar Trask, l'inventeur des terrifiantes Sentinelles qui ont décimé la Terre du futur, a été confié au formidable Peter Dinklage. Il est intéressant de voir un homme affecté lui-même d'une forme de mutation, le nanisme, prônant l'annihilation pure et simple, ou à tout le moins le contrôle absolu, des mutants. Cette ironie n'est pas sans évoquer ces homosexuels dans le placard qui militent aujourd'hui contre le mariage gai.



L'incarnation du Bien et du Mal

Enveloppée dans un film d'action/science-fiction qui ne boude pas son plaisir, la grande puissance de **Days of Future Past**, à l'instar des chapitres originaux de la série, demeure la pertinence de ses thèmes. Dans un monde où les diversités – sexuelle, religieuse, ethnique, raciale – sont plus menacées que jamais par la montée de la droite un peu partout dans le monde, une œuvre comme celle-ci, aussi divertissante qu'intelligente, est d'une criante actualité. 5

■ **X-MEN: JOURS D'UN AVENIR PASSÉ** | **Origine** : États-Unis / Grande-Bretagne – **Année** : 2014 – **Durée** : 2 h 11 – **Réal.** : Bryan Singer – **Scén.** : Simon Kinberg – **Images** : Newton Thomas Sigel – **Mont.** : John Ottman – **Mus.** : John Ottman – **Son** : Craig Berkey, Simon Poudrette, Patrick Rousseau – **Dir art.** : John Myhre – **Cost.** : Louise Mingenbach – **Int.** : Michael Fassbender (Erik Lehnsherr/Magneto), James McAvoy (Charles Xavier), Hugh Jackman (Logan/Wolverine), Jennifer Lawrence (Raven/Mystique), Peter Dinklage (Bolivar Trask), Nicholas Hoult (Hank/Beast), Ian McKellen (Magneto, âgé), Patrick Stewart (Professeur X), Evan Peters (Peter/Quicksilver), Ellen Page (Kitty Pryde) – **Prod.** : Simon Kinberg, Hutch Parker, Lauren Shuler Donner, Bryan Singer – **Dist. / Contact** : Fox.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]

CASTIEL

CHAPUT

DESROCHERS

GNABA

LANLO

RAMOND

ROBIN

Amazonia (Internet)		***					
Anne des vingt jours (Internet)		**1/2				***1/2	
Attila Marcel (p. 53 / Internet)	***				***	**	
Brick Mansions Assaut extrême (Internet)	**						
En solitaire (Internet)	**1/2	**1/2		**			
Casse-tête chinois (p. 54 / Internet)	***			**	**		***1/2
Fading Gigolo Apprenti gigolo (Internet)	***	***		***			**1/2
Fermières (Internet)		***1/2				***	
Finding Vivian Maier Sur les pas de Vivian Maier (Internet)	***	***	**1/2	***	**1/2		
Foxfire: Confessions of a Girl Gang Foxfire: Confessions d'un gang de filles (p. 55 / Internet)		***1/2			**1/2		
Godzilla (p. 20 / Internet)	**1/2				**1/2		**
Ida (p. 56 / Internet)	****				***1/2		
Je fais le mort (Internet)	***	***					
La Bataille de Solferino (Internet)	***			*1/2	**	***1/2	
Le Dernier des injustes The Last of the Unjust (p. 48 / Internet)	***1/2	***1/2				****	
Le monde nous appartient (p. 59 / Internet)	****						
Le Règne de la beauté An Eye for Beauty (p. 60 / Internet)	*1/2	**	**		*	*1/2	
Le Semeur (p. 61 / Internet)		***1/2	***			***	
Le Temps de l'aventure (Internet)	***	**1/2		***	***		
Le Week-End Un week-end à Paris (Internet)	***			**1/2			
Les Discrètes (Internet)		***1/2				***	
Locke (p. 57 / Internet)	***						
Michael Kohlhaas / Age of Uprising: The Legend of Michael Kohlhaas (p. 58 / Internet)		***		**	***1/2		
Million Dollar Arm Un lancer à un million de dollars (Internet)	***	**1/2					
Only Lovers Left Alive Les Derniers Amants (n° 288, p. 59 / Internet)	***1/2	***1/2	****	***1/2	***1/2		
Suzanne (p. 52)	***1/2			***	**		
The Congress Le Congrès (p. 46)	***1/2						
The Immigrant L'Immigrante (p. 56 / Internet)	****	***1/2	****	****	****		
The Railway Man (Internet)	**1/2						
Ukraine Is Not a Brothel (Internet)	**1/2	***					
Un été en Provence Avis de mistral (Internet)	**1/2					**	**1/2
Under the Skin (p. 62 / Internet)	***			***1/2	****		
Une autre vie (Internet)	***				***1/2		
Voyage au Portugal Voyage to Portugal (Internet)	***	***					
X-Men: Days of Future Past X-Men: Jours d'un avenir passé (p. 63 / Internet)	***				*1/2		***
★★★★★ EXCEPTIONNEL ★★★★★ TRÈS BON ★★★ BON ★★ MOYEN ★ MAUVAIS 1/2 ENTRE-DEUX-COTES							

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



17 juillet au 5 août 2014
Théâtre Hall Concordia, Montréal
www.fantasiafestival.com

TELEFILM
CANADA

Québec

Montréal

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



TOURISME
Montréal

Bureau du cinéma et de
la télévision du Québec
MONTREAL



FESTIVAL DES
FILMS DU MONDE

MONTREAL
21 AOÛT - 1^{er} SEPTEMBRE 2014
[www. ffm-montreal.org](http://www ffm-montreal.org)