

LE CINÉMA
D'AUTEUR
AVANT TOUT

Ciné-Bulles

**Enfance
clandestine**
de Benjamín Ávila



Envoi Poste-publications
N° de convention : 40069242



ENTRETIENS
François Delisle
Marie-Geneviève Chabot
Marc Béland

PERSPECTIVE
Le cinéma
de Steven Soderbergh

FILMS
No
Laylou
Anna Karénine

DONNEZ VOTRE OPINION!

LA SODEP RÉALISE UNE ÉTUDE SUR LE LECTORAT DES REVUES CULTURELLES. PLUS DE VINGT REVUES Y PARTICIPENT :
24 IMAGES | À BÂBORD! | ART LE SABORD | BRÈVES LITTÉRAIRES | CAP-AUX-DIAMANTS | CINÉ-BULLES | CONTINUITÉ | ESSE | ETC | JEU REVUE DE THÉÂTRE
ENTRE LES LIGNES | L'ACTION NATIONALE | LES ÉCRITS | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIBERTÉ | LURELU | NUIT BLANCHE | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS | SÉQUENCES
SPIRALE | VIE DES ARTS | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE



RENDEZ-VOUS AU

WWW.REVUEOPINION.COM

AIDEZ-NOUS À MIEUX VOUS CONNAÎTRE ET DITES-NOUS CE QUE VOUS PENSEZ
DE VOTRE REVUE CULTURELLE PRÉFÉRÉE. VOTRE OPINION EST IMPORTANTE.

EN PARTICIPANT, VOUS COUREZ LA CHANCE DE GAGNER L'UN DES PRIX SUIVANTS :

- Une paire de billets pour une production de **La Veillée** au **Théâtre Prospero** à Montréal (valeur de 64 \$)
- Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre Aux Écuries** à Montréal (valeur de 50 \$)
- Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre La Chapelle** à Montréal (valeur de 60 \$)
- Une paire de billets pour une pièce au **Théâtre de la Bordée** à Québec (valeur de 70 \$)
- Une paire de billets pour une production de l'**Orchestre symphonique de Laval** (valeur de 104 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres du **Groupe Ville-Marie Littérature** (valeur de 150 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **La Peuplade** (valeur de 100 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Lux** (valeur de 142 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Écosociété** (valeur de 300 \$)
- Un ensemble-cadeau de livres de la maison d'édition **Leméac** (valeur de 127 \$)
- Un abonnement d'un an à une revue membre de la **SODEP** (valeur de 45 \$)

LA
VEILLÉE
au Théâtre
PROSPERO

AUX ÉCURIES

SCÈNES CONTEMPORAINES
LA CHAPELLE

THÉÂTRE DE LA
BORDÉE

OS
Orchestre
symphonique
de Laval

VILLEMARIE
LITTÉRATURE
Une compagnie de Québecor Media

La Peuplade
édition et diffusion d'art

LUX

ÉCOSOCIÉTÉ
À CONTRE-COURANT

LEMÉAC

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

Canada

Ciné-Bulles

Volume 31 numéro 2 | Printemps 2013



6



20



14



28

EN COUVERTURE

2 **Enfance clandestine** de Benjamín Ávila

ENTRETIENS

- 6 François Delisle
Scénariste et réalisateur du **Météore**
- 12 Commentaire critique
- 36 Marc Béland
Acteur dans **La Cicatrice** de Jimmy Larouche
- 41 Commentaire critique

DU LIVRE AU FILM

14 **Anna Karénine** de Joe Wright

PERSPECTIVE

28 Le cinéma de Steven Soderbergh

ANALYSE

42 **Beasts of the Southern Wild** de Benh Zeitlin

DOCUMENTAIRE

- 20 Entretien avec Marie-Geneviève Chabot
Scénariste et réalisatrice d'**En attendant le printemps**
- 27 Commentaire critique
- 46 **Laylou** de Philippe Lesage

TRAVELLING ARRIÈRE

48 L'uchronie au cinéma

FILMS

- 18 **No** de Pablo Larraín
- 52 **Barbara** de Christian Petzold
- 53 **Finissant(e)s** de Rafaël Ouellet
- 54 **Journal de France** de Claudine Nougaret et Raymond Depardon
- 55 **Liaison royale** de Nikolaj Arcel
- 57 **La Pirogue** de Moussa Touré
- 58 **Promised Land** de Gus Van Sant

- 59 **Roche papier ciseaux** de Yan Lanouette Turgeon
- 60 **Searching for Sugar Man** de Malik Bendjelloul
- 61 **Zero Dark Thirty** de Kathryn Bigelow

LIVRES

- 62 *Remake*
- 63 *Pierre Juneau – Maître des communications au Canada*

Ciné-Bulles

Volume 31 numéro 2 | Printemps 2013

RÉDACTION

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

COMITÉ DE RÉDACTION

Michel Coulombe, Stéphane Defoy, Nicolas Gendron,
Marie-Hélène Mello, Éric Perron et Zoé Protat

COLLABORATIONS À CE NUMÉRO

Frédéric Bouchard, Michel Coulombe, Loïc Darses, Nicolas Gendron,
Jean-Philippe Gravel, Jean-François Hamel, Luc Laporte-Rainville,
Marie-Hélène Mello, Éric Perron, Zoé Protat et Jonathan Quesnel

CORRECTION Martine Mauroy et Marie-Claude Mirandette

PHOTOGRAPHIES ORIGINALES Éric Perron

PUBLICITÉ revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

ÉDITION

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'ACPQ

Michel Gagnon, président; Céline Forget, vice-présidente;
Richard Boivin, secrétaire; Frédéric Lapierre, trésorier;
Louise Hébert, Jocelyne L'Africain et Johanne Laurendeau,
administratrices

GRAPHISME sauvebranding.ca

INFOGRAPHIE Lise Lamarre

IMPRESSION Impart Litho

DISTRIBUTION LMPI

ABONNEMENT ANNUEL PAYABLE À L'ACPQ (4 NUMÉROS)

Individuel : 23 \$ – Institutionnel : 45,99 \$ (taxes comprises)
Étranger : 60 \$ (non taxable)
Formulaire en ligne : www.cinemasparalleles.qc.ca

Ciné-Bulles est membre de la SODEP. La revue est disponible en accès libre sur Érudit (à l'exception des deux dernières années) et est indexée dans Repère ainsi que dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF

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

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

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2013
Bibliothèque et Archives Canada – ISSN 0820-8921



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts





Juan (Teo Gutiérrez Moreno) avec son oncle Beto (Ernesto Alterio)

Le combat intérieur

ZOÉ PROTAT

Plusieurs grands esprits l'ont remarqué au fil du temps: c'est en privilégiant des histoires intimes et locales que l'on touche à l'universel. Ce paradoxe est au cœur du premier long métrage de fiction de Benjamín Ávila. Le récit ultrasensible d'**Enfance clandestine** prend en effet racine dans un pan longtemps obscur de la destinée d'un pays, l'Argentine, mais également dans le cœur de l'enfance du réalisateur. Une enfance qui, comme le titre l'indique, fut marquée au sceau du secret: celui de la dissidence politique sous un régime dictatorial. Sur la corde raide des ruptures de ton, Ávila offre une œuvre douce-amère, sous le signe de la sincérité.

Juan, le jeune protagoniste du film, est un paria. Ses parents, Horacio et Cristina, activistes de gauche, ont le tort de vivre en Argentine en 1976, sous une junta militaire ayant renversé leur héros, le général Perón. Lorsque Horacio est blessé dans un attentat, la famille quitte l'Argentine. Comme un très célèbre compatriote — le Che — avant eux, ils mettent les voiles pour Cuba, où naît une petite fille. Après trois ans d'exil, ils sont de retour, accueillis par l'oncle Beto, révolutionnaire jovial s'il en est. Pour Horacio et Cristina, il s'agit du bon moment pour poursuivre la lutte. Pour Juan, ce sont les balbutiements de l'adolescence. Le jeune garçon de 11 ans,

qui doit son prénom à Perón, se nommera désormais Ernesto. C'est sous ce patronyme qu'il devra vivre son premier amour avec la jolie Maria, et ses premiers deuils... clandestinement.

La « guerre sale » : c'est ainsi que les Argentins désignent la période d'intense répression étatique de la fin des années 1970. Cette guerre, contre la menace communiste en particulier et contre toute subversion en général, légitimait aux yeux du gouvernement un plan systématique de « disparition » de personnes. Les opposants politiques et autres indésirables de tout poil étaient détenus dans des prisons clandestines, véritables oubliettes légales, puis « disparus ». Terrifiants, les chiffres officiels d'aujourd'hui indiquent près de 30 000 de ces *desaparecidos*, plus 15 000 fusillés, 9 000 prisonniers et plus d'un million d'exilés... Paranoïaque, la junte militaire du général Jorge Rafael Videla prônait un terrorisme d'État orchestré par la police : enlèvements, détentions abusives, torture et assassinats menaçaient tous les soupçonnés de dissidence.

Avant de réaliser **Enfance clandestine**, Benjamín Ávila avait déjà donné la parole aux fils et aux filles de *desaparecidos* dans un documentaire sorti en 2004, **Nietos (Identidad y memoria)**. Dispersés, confiés à la famille lointaine ou placés en orphelinat, ils n'ont, pour la grande majorité d'entre eux, jamais revu leurs parents. De plus, ils ont dû vivre leur vie d'adulte avec le fardeau social de leur enfance et l'impossibilité de pleurer leurs proches au grand jour. Ce sort tragique, véritable drame national en Argentine vu l'ampleur des chiffres, a étonnamment inspiré à Ávila une fiction franche, mais presque nostalgique. Avec le passage du temps, cette enfance clandestine s'est drapée autant de poésie que de douceur. Comme dans le fameux **Good Bye Lenin!** de Wolfgang Becker (2003), l'innocence de la jeunesse et l'amour de la famille parviennent à adoucir les morsures de l'Histoire. Ávila souhaite dépeindre le militantisme politique sous un jour positif, celui de la poursuite d'un idéal. Dans l'authenticité des situations et encore plus des sentiments, tout ici sent le vécu.

Cette fois-ci, nul besoin d'en faire un secret! **Enfance clandestine** est un film autobiographique que le réalisateur dédie à sa mère, disparue, comme tant d'autres, en cette funeste année 1979. Le spectateur averti ne sera donc pas étonné de retrouver

au générique le nom de Luis Puenzo à titre de coproducteur. En 1985, Puenzo signe **L'Histoire officielle** (1985), un classique du cinéma argentin. Peu de temps après la chute de la junte militaire, ce film fut l'un des premiers à traiter frontalement de la « guerre sale ». Dans ce mélodrame déchirant, un couple de la bourgeoisie aisée de Buenos Aires adopte une petite fille. Mais fatalement, Alicia souhaite un jour connaître les origines de « sa » Gaby... Elle découvre alors que les enfants des *desaparecidos* sont parfois réattribués à d'autres familles plus méritantes aux vues de l'État. Avec son titre sans équivoque, **L'Histoire officielle** est un film courageux et universel. La prise de conscience d'Alicia, une privilégiée qui, sans le savoir, fermait les yeux sur certaines réalités de son pays, est aussi celle de tout un peuple profondément dupé par ses dirigeants. Mais ce même peuple peut également, s'il le souhaite, se donner les moyens de regagner la vérité.

Outre ce classique, quelques autres films argentins ont osé aborder les traumatismes de la dictature. Comédie noire, **No habrá más penas ni olvido** (1983) de Héctor Olivera narre une révolution de village, alors que des péronistes de droite affrontent des péronistes de gauche. Un bras de fer aussi tragique que ridicule, comme dans le meilleur du cinéma tchèque des années 1960! Trois ans plus tard, Olivera signe le plus grave **La Noche de los lápices** (1986) basé sur le livre-reportage de María Seoane et Héctor Ruiz Núñez. Le film suit la trajectoire de sept étudiants incarcérés, torturés, puis « disparus ». Leur crime? Avoir manifesté contre les tarifs abusifs des transports en commun...

C'est dire à quel point les parents de Juan ont raison d'avoir peur. Car leur militantisme ne se limite pas aux manifestations pacifiques ou à la distribution de tracts : il s'agit bien de lutte armée. La maison familiale est truffée de munitions cachées dans des boîtes de chocolat. Cristina, Horacio, Beto et leurs *compañeros* ont toutes les chances de périr au combat, abattus par les forces de l'ordre... *Viva la revolución!* Il est donc plus que primordial de garder l'anonymat. Une attention constante sera portée aux détails : gommer son accent cubain, organiser une fausse fête d'anniversaire et se taire, mentir, toujours. Cela, Juan l'a compris dès son plus jeune âge. À 11 ans, il est entraîné à résister. À l'école, il refuse de participer au lever matinal du drapeau de

la dictature, dit « drapeau de guerre », avec un soleil en son centre : à la maison, on lui a bien expliqué que le véritable drapeau argentin, qui fut dessiné lors de l'indépendance par le général Manuel Belgrano, ne comporte que trois bandes bleues et blanche. Et lorsqu'il sera interrogé par les forces de l'ordre, il sera capable de soutenir à répétition, sans défaillir, que son prénom est Ernesto (Guevara?).

Si la vie continue, c'est sans contredit grâce à la force de la cellule familiale. Le rebelle politique, *a fortiori* guérillero révolutionnaire sud-américain, est généralement brûlant de passions, farouche et... solitaire. La principale innovation d'**Enfance**

clandestine est d'avoir pour objet une famille. La dissidence familiale : une vision qui surprend et questionne. La mère de Cristina le verbalisera clairement : comment peut-on imposer un engagement si douloureux à ses proches? Comment peut-on justifier le fait de mettre constamment ses enfants en danger de torture, de deuil, de mort? Et, plus prosaïquement, comment peut-on les regarder grandir écrasés par l'immense pression du secret? Juan tentera de se rebeller. Par amour, surtout...

Délicat, subtil, **Enfance clandestine** est toujours au diapason de son héros. S'il est trop jeune pour participer activement aux réunions de ses parents, il les

Longue marche vers la liberté

L'Argentine fut longtemps (et est encore) considérée comme l'un des états les plus développés d'Amérique du Sud, celui où l'héritage de la culture européenne était le plus affirmé. Mais si l'indépendance sur le colon espagnol fut obtenue en 1810 lors de la Révolution de mai, le pays demeura abonné à la dictature. Entre les années 1930 et 1980, des 16 présidents « élus », 11 seront militaires! C'est au sortir de la Seconde Guerre mondiale que le général Juan Perón, qui avait déjà occupé plusieurs portefeuilles ministériels dans les gouvernements précédents, est porté à la tête de l'Argentine.

Perón est une figure complexe et controversée. Il se présente d'abord comme l'allié naturel de la classe ouvrière. Le communisme n'ayant jamais fait recette en Argentine, il cristallise ainsi tous les espoirs des « sans-chemise » (*descamisados*), qui deviennent le pilier de son électorat. La bourgeoisie, au contraire, lui sera toujours hostile. Rien d'étonnant : partage des richesses et des ressources, syndicalisme, valorisation et droits des travailleurs, les ambitions de Perón sont grandes. Le justicialisme, plus généralement appelé péronisme, agitera et divisera l'Argentine pendant près de 50 ans. Dans le contexte de la guerre froide et de l'émancipation postcoloniale, Perón, qui refusait de s'aligner, représentait pour plusieurs l'avènement d'une troisième voie entre le capitalisme américain et le communisme empoussiéré de l'URSS.

Perón fut aidé dans son combat par la popularité de sa seconde épouse, Eva, une véritable galvaniseuse de foules. Avant

d'être une figure de Broadway, « Evita » fut un mythe, adulée autant pour ses origines modestes que pour sa fabuleuse collection de robes haute couture. Actrice de seconde zone devenue première dame, elle incarne le rêve ultime de tout un peuple. Mais la nette tendance au culte de la personnalité du couple et le durcissement progressif du régime essuyèrent de nombreuses critiques. Quant aux promesses faites aux travailleurs, elles furent, comme souvent, revues à la baisse...

En 1955, un coup d'État chasse Perón du pouvoir. Pour lui ce sera l'exil pendant près de 20 ans. En Argentine, deux dictatures militaires se succèdent. L'économie chute et les tensions sociales s'exacerbent : rien de mieux pour garder vivant le vieux rêve péroniste. Passés à la clandestinité, les fidèles du général se multiplient... selon des orientations totalement hétérogènes. De l'extrême gauche à l'extrême droite en passant par le centre, le spectre est bien large. En octobre 1973, Perón est de retour à la présidence de l'Argentine. Se tournant de plus en plus vers des politiques de droite, il doit faire face à une forte opposition interne qui redouble d'attentats terroristes. Lorsqu'il meurt moins d'un an plus tard, c'est sa troisième femme, Isabel, qui lui succède. Elle sera renversée par un coup d'État (encore!) le 24 mars 1976 : c'est de nouveau la junte militaire, dirigée cette fois par le général Jorge Rafael Videla, qui impose son pouvoir. Il faudra attendre 1983 pour le retour de la démocratie. (Zoé Protat) ■



Juan avec sa mère (Natalia Oreiro)

contemple par le trou de la serrure. Pour lui, les tenants et aboutissants de l'engagement politique demeurent longtemps flous. Par conséquent, le film se concentre sur l'intime de la dissidence, pas sur son spectacle. Et lorsque l'action devient trop violente, l'animation se substitue à la prise de vue réelle : à trois reprises, de magnifiques dessins esquissent l'innommable. Visions issues de l'enfance, blocage émotif devant l'horreur, évasion de la réalité? Juan « voit » ainsi son père blessé, sa maison envahie par les policiers. De la même manière, l'irrésistible personnage de l'oncle Beto, joyeux drille qui apprend à Juan à séduire les filles en dégustant des arachides au chocolat, agit comme une soupape. Il sera la plus grande peine du jeune garçon, mais aussi sa plus grande joie. La vie continue, incarnée par des acteurs préadolescents adorables de fraîcheur, dans un monde, le leur, encore innocent.

Au-delà du propos historique, **Enfance clandestine** est un récit d'apprentissage en temps de guerre, un film sur la construction d'une identité. Juan se

retrouve doublement à la croisée des chemins : en âge (il doit choisir quel adulte il veut être) et historiquement (il doit choisir son camp politique). Juan ou Ernesto? La conclusion le verra faire son choix dans un ultime geste de courage, en dépit de la crainte et des menaces. De son enfance clandestine, Benjamín Ávila a finalement retenu le positif. Juan est le digne fils de ses parents : il n'empruntera peut-être pas la même voie, mais se tiendra debout sans courber l'échine et poursuivra, sans relâche, son idéal. (Sortie prévue : juillet 2013; initialement annoncée pour le 3 mai) ▀



Argentine-Espagne-Brésil / 2012 / 105 min

RÉAL. Benjamín Ávila **SCÉN.** Benjamín Ávila et Marcelo Müller **IMAGE** Iván Gierasinchuk **SON** Fernando Soldevilla, Facundo Paco Girón et Andrés Perugini **MUS.** Marta Toca Alonso et Pedro Onetto **MONT.** Gustavo Giani **PROD.** Benjamín Ávila, Luis Puenzo et Paulo Roberto Schimdt **INT.** Teo Gutiérrez Moreno, Ernesto Alterio, Natalia Oreiro, César Troncoso **DIST.** K-Films Amérique



« Par rapport à la crise, je suis déjà armé, je peux travailler avec un simple appareil photo! »

François Delisle — Photo: Éric Perron

MICHEL COULOMBE

Au moment de cette rencontre, François Delisle se trouvait dans l'entre-deux. Il venait de consacrer plus de deux ans au **Météore**, un film dont il est à la fois le producteur, le réalisateur, le scénariste, le directeur de la photographie, le monteur et l'un des interprètes, mais à peu près personne ne l'avait encore vu. Depuis, ce film grave, poétique, minimaliste a été présenté à Sundance, à Berlin et aux Rendez-vous du cinéma québécois avant de prendre l'affiche. À l'origine du **Météore**, il y a un livre créé avec la photographe Anouk Lessard. François Delisle y raconte la triste histoire de Pierre. L'homme purge une peine de prison. Il en a encore pour plus de neuf ans derrière les barreaux. Les témoignages de sa mère, de sa femme, d'un jeune délinquant et d'un gardien de prison s'ajoutent au sien. En plus d'être réalisateur, François Delisle est aussi à la tête des Films 53/12, où il produit les nouveaux films de Catherine Martin (**Une jeune fille**) et de Julie Hivon (**Qu'est-ce qu'on fait ici?**). Rodrigue Jean et Maxime Giroux y préparent également leurs prochains longs métrages. Quand le cinéaste parle de son métier, un mot revient constamment : honnêtement. Un mot qui le définit bien.

*Ciné-Bulles: D'où vient ce titre, **Le Météore**?*

François Delisle: Un météore, c'est comme la vie, c'est éphémère, ça passe et ça s'éteint. Le titre s'est imposé dès le départ, comme c'est d'ailleurs toujours le cas.

Le film est lié à cinq photographies d'Anouk Lessard. De quelle façon s'y rattache-t-il?

Parfois, je me suis inspiré directement de ces photos, portraits et paysages, parfois non. Le long plan où l'on me voit rappelle une des photos et il est dans les mêmes teintes. Comme il s'agit de polaroïds, il y a une forme de nostalgie dans l'image, ce qui a créé une ambiance propice à l'écriture. Anouk et moi avons travaillé de manière organique. Quand je me suis lancé dans le projet qu'elle me proposait, je ne prévoyais pas en faire un film. Simplement un livre. Je ne pourrais pas reproduire ce processus de création. Cela s'est passé comme ça. D'ailleurs, il n'y a pas de recette. Si l'on inclut l'écriture du livre, dont le récit s'apparente à celui du film, cela a exigé plus de deux ans de travail.

Vous avez mené ce projet en véritable homme-orchestre.

Je voulais me reconnecter à mon métier, tourner des images et avoir le temps de le faire. À la fin du tournage de **2 Fois une femme**, j'ai manqué de temps. J'en suis sorti un peu essoufflé parce que je n'avais pas eu le plaisir de travailler. Je ne voulais pas retourner à quelque chose d'aussi pesant ni m'embarquer dans une machine où je ne me retrouve pas. Honnêtement, le tournage n'est pas ce que j'aime le plus. Parfois, c'est laborieux. Or, je suis impatient. Pourtant, je sais, c'est paradoxal, j'ai pris tout mon temps pour **Le Météore**. En fait, il y avait quelque chose de très libérateur à partir dans le bois avec une caméra et un trépied et à attendre la tempête. Sans contraintes. Sans avoir à remplir de feuilles de temps. Je n'ai pas travaillé dans la précipitation, mais de façon instinctive.

À l'écran, vous interprétez le personnage central.

Bien que je n'aie jamais fait de prison, **Le Météore** est un film qui devait venir de moi. J'y suis d'ailleurs entouré de ma mère et de mon fils. Ce qui m'inté-

resse quand je vais voir un film, c'est la rencontre avec le cinéaste qui me parle, c'est pourquoi j'essaie d'être le plus près de ce que je suis dans ce que je fais. L'expérience a été libératrice. Elle va teinter ce que je ferai plus tard. Peu importent les réactions que suscitent mes films, je sais que suis allé au bout d'un processus qui va lui-même enclencher un autre film. J'aimerais que mes films se répondent et qu'ils répondent à ceux qui viennent les voir, car j'y parle d'expériences très personnelles. **2 Fois une femme** a été un succès incroyable en ce sens. Que ce soit en Allemagne, aux États-Unis ou au Québec, chaque fois que je l'ai présenté, quelqu'un a levé la main pour me parler du sujet, la violence conjugale. Toutes les maisons d'hébergement au Québec ont d'ailleurs vu le film et s'en servent comme d'une étude de cas! On m'a dit que c'était très près de la réalité, que le film est juste, bien que je ne fasse pas de recherche, sinon pour des raisons techniques.

Pourquoi? Est-ce de la timidité?

J'entrevois la création comme un acte solitaire, comme la peinture. On n'a jamais vu un peintre travailler avec une équipe qui l'observe. J'ai cette vision très picturale des choses. Pour moi, les acteurs sont des modèles. Il y a dans une toile une narration que j'espère atteindre avec un film. Honnêtement, la peinture est bien au-dessus du cinéma. Je suis inspiré par les arts visuels, mais le théâtre me ramène à des considérations qui m'éloignent de cette envolée.

Vous avez produit ce film avec 250 000 \$, ce qui le situe en marge de l'économie du cinéma.

Je ne me situe pas dans un système. La valeur de mon film se trouve ailleurs. Quand j'ai lancé la recherche de financement, on pouvait déjà voir le livre et des extraits du film sur une page web. Je m'impose moi-même des contraintes budgétaires. J'ai le goût de poursuivre dans cette voie.

Je voulais me reconnecter à mon métier, tourner des images et avoir le temps de le faire. À la fin du tournage de **2 Fois une femme**, j'ai manqué de temps. J'en suis sorti un peu essoufflé parce que je n'avais pas eu le plaisir de travailler. Je ne voulais pas retourner à quelque chose d'aussi pesant ni m'embarquer dans une machine où je ne me retrouve pas.

François Papineau prête sa voix au personnage que vous interprétez. De la même façon, on voit votre mère et l'on entend Andrée Lachapelle.

Comme le film met l'accent sur le rapport avec la mère, je voyais ma mère là-dedans. J'avais, dès le départ, le désir d'être libre par rapport aux acteurs. C'est comme ça que j'ai fait mon apparition dans le film : un jour, je me suis dit que l'on devrait voir un personnage, alors j'ai traversé le cadre. Je venais de me mettre un boulet au pied ! Ce qui est bien quand je suis devant la caméra, c'est que je ne me soucie pas du confort de l'acteur, je prends le temps qu'il faut. Le tournage s'est étalé sur 60 jours. Pour 50 d'entre eux, j'étais seul avec mon fils comme assistant ou avec Anouk Lessard. J'ai ensuite enregistré les voix des acteurs et j'ai monté le récit strictement avec ces voix. Puis j'ai commencé à y mettre des images. Les 10 autres jours, l'équipe se limitait à une dizaine de personnes. Le minimum.

Ce que les personnages racontent correspond rarement à ce que vous montrez.

J'ai d'abord tourné des paysages et des images métaphoriques, comme les chutes qui me rappellent la couleur des cheveux de ma mère. Après cela, j'avais besoin de remettre un peu de chair et d'os, de béton pour ancrer le récit dans la réalité. Je n'étais pas à l'aise avec un film trop vaporeux.

La prison n'est jamais montrée. Elle est plutôt évoquée, notamment par un simple mur.

Je voulais commencer le film dans une prison, celle de Saint-Vincent-de-Paul, puisqu'elle est abandonnée. On m'en a refusé l'accès parce que le lieu n'est pas sécuritaire, en raison de la présence de produits toxiques. Quand on m'a refusé le tournage dans une véritable prison parce que je tournais une fiction et pas un documentaire, je me suis demandé si j'en avais vraiment besoin. J'avais la permission de tourner à l'extérieur de Saint-Vincent-de-Paul, j'ai choisi de ne pas le faire.

Vous montrez le ciel, le soleil, la lune, le sommet des arbres. Bref, vous regardez souvent vers le haut.

Dans ce film, il y a une forme de libération. Les personnages cherchent à se sortir d'eux-mêmes et j'essaie de transcender la réalité. Tous mes person-

nages essaient de se défaire de liens qui les tirent vers le bas, d'où cette élévation qui traduit un désir primaire, celui de voir autre chose que l'avoir, le matériel.

Le point de départ de cette histoire est un accident. Vous le traitez de manière onirique.

On se demande de quelle tête sortent ces images. Bien que je m'éloigne parfois de la réalité, toutes les images du film ont un sens.

Vous avez déjà affirmé qu'il est plus facile pour vous d'écrire pour des personnages féminins. Cette fois, le personnage central est un homme.

Les femmes sont au centre de mes quatre premiers films. J'ai tenté d'expliquer pourquoi par des niaiseries, mais, honnêtement, je n'ai jamais vraiment cru à mes réponses. C'est comme ça... Selon moi, les personnages les plus intéressants de **Météore** sont la mère et l'ex de Pierre, bref, des femmes ! Les choses les plus significatives que dit Pierre concernent d'ailleurs ses relations avec ces femmes.

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs qui prêtent leurs voix aux personnages ?

J'ai passé des auditions pour tous les rôles, à l'exception de celui de la mère pour lequel j'ai approché Andrée Lachapelle. Les acteurs ont enregistré les textes sans avoir vu les images. Il fallait trouver un ton, celui de la confiance. J'aime travailler avec les acteurs, mais sur un plateau, cela se résume à 20 % du temps. On prend les 10 minutes qui restent après avoir mis la technique en place. J'aimerais pouvoir inverser le procédé, passer plus de temps avec les comédiens. Certains cinéastes ont besoin de cet encadrement du plateau, moi, honnêtement, ça ne m'intéresse pas. Par rapport à la crise, je suis déjà armé, je peux travailler avec un simple appareil photo !

Ce n'est pas forcément le cas des cinéastes dont vous souhaitez produire les films.

Je ne peux pas leur imposer ma façon de faire. Je viens de produire un film de Catherine Martin qui coûte 2,2 millions de dollars. Celui de Julie Hivon disposera d'un budget semblable. Tout le monde n'est pas prêt à quitter les salles et à sortir les films différemment, sur diverses plates-formes. Bientôt,

les seuls endroits où l'on pourra voir les films sur grand écran seront les festivals, qui sont devenus une espèce d'aristocratie du cinéma. On ne peut plus passer sous ce radar. Pour des films comme ceux que je réalise et que je produis, l'approbation des festivals constitue l'équivalent d'un succès commercial. Si l'on ne l'obtient pas, on cherche son air! On leur soumet de plus en plus de films et certains d'entre eux subissent des pressions économiques. Il suffit de voir les films retenus par le Festival de Cannes pour le comprendre. Une vraie *joke*!

Que croyez-vous apporter en tant que producteur?

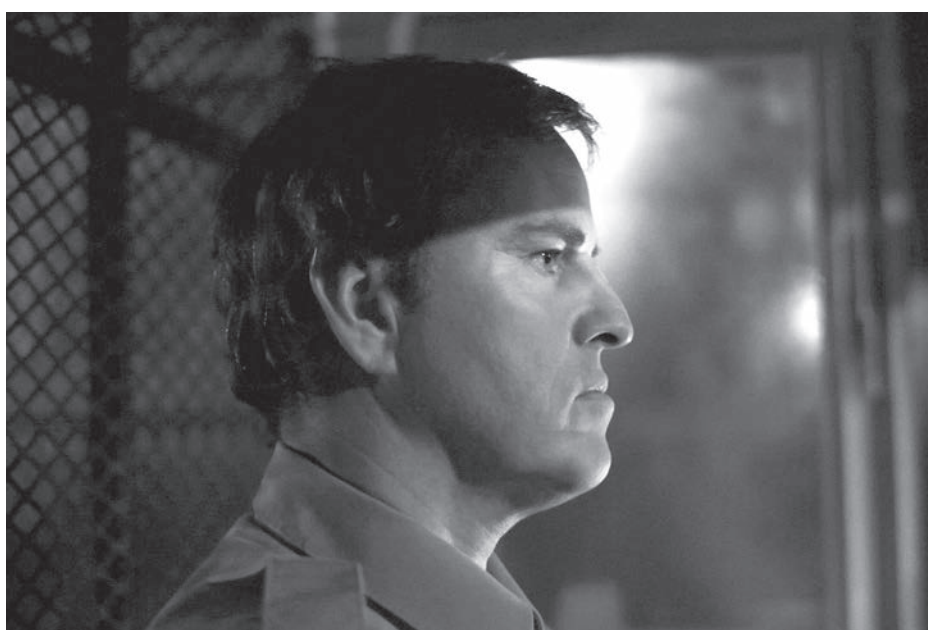
Le dialogue avec le réalisateur. Une fois la machine lancée, je n'ai rien à faire là-dedans et, honnêtement, ça m'emmerde au plus haut point! Ce qui m'intéresse, c'est de réunir le financement et l'équipe. Le dialogue autour de la philosophie du film. Je vois les rushes tous les jours et j'accompagne le film et son réalisateur jusqu'au bout en espérant que l'on pourra créer un deuxième ou un troisième film ensemble, afin de poursuivre ce dialogue. Je veux donner les meilleures conditions possible à un cinéaste pour lui permettre de faire son film. Je suis très jaloux, car je n'ai jamais eu ce genre de producteur!

De quelle façon cela nourrit-il votre démarche de cinéaste?

Ça m'affranchit, ça me détache et me permet de faire des films comme **Le Météore**. C'est très précieux. J'apprécie le lien que je construis avec d'autres cinéastes.

Vous vous êtes entouré d'une famille cinématographique.

Elle est parfois dysfonctionnelle, mais certains, comme Rodrigue Jean, sont près de ma philosophie, de mon approche du médium, et se montrent ouverts à l'idée de tourner avec de toutes petites équipes. Le film de Julie Hivon sera plus classique. J'essaie d'influer sur les choses, mais il y a une structure inhérente à tout tournage. Je verrai où ça va me mener. La priorité pour moi, c'est de tourner mes films. Le travail de production est complémentaire. Il m'a suffi d'ouvrir les portes et de manifester mon intérêt pour que des cinéastes arrivent.



Dany Boudreault, Noémie Godin-Vigneau et Laurent Lucas dans **Le Météore** — Photos: Films 53/12



Pourquoi le nom de votre compagnie de production, Films 53/12, fait-il référence au vélo, à un braquet?

J'ai fait de la compétition cycliste pendant 13 ans. Je courais pour les Espoirs de Laval. J'ai dû arrêter en raison des assurances au moment où je tournais **Le Bonheur c'est une chanson triste**. Comme on doit tourner le film de Julie Hivon à Magog, je ferai les visites sur le plateau à vélo! À la période où je ne tournais pas, le vélo m'a permis de survivre: au moins quand j'embarquais sur ma bécane j'avais! Je torchais! Pendant une année, j'ai même été responsable d'un service de dépannage mécanique. Au cours de ces années, entre **Ruth** et **Le Bonheur c'est une chanson triste**, j'ai eu des projets avec des producteurs établis. Des scénarios plusieurs fois réécrits. Quand un film ne se fait pas, on perd trois ans. Le temps file. Il suffit de deux films et il passe six ans. Pour moi, **Le Bonheur c'est une chanson triste**, c'était une question de vie ou de mort. Assez perdu de temps!

On a observé une baisse de fréquentation du cinéma québécois en 2012. Qu'en pensez-vous?

Je n'y vois pas un désintérêt pour le cinéma québécois. L'offre parallèle est grandissante. Les gens sont beaucoup sollicités et il faut un événement pour se déplacer. Le problème, en fait, c'est le rapport entre les moyens que ça prend pour faire un film et les revenus que cela génère. Dans la situation actuelle, je me pose beaucoup de questions au sujet du public que l'on rejoint, quel que soit le budget. Chose cer-

taine, un fossé se crée pour ce que j'appelle «les films du milieu», ceux qui se situent entre les grosses productions et les films à petit budget comme **Le Météore**. C'est pourquoi il faut revoir les modèles. **2 Fois une femme** est sorti en même temps en salle et en vidéo sur demande. Si mon prochain film ne peut être vu que sur écran d'ordinateur, eh bien, c'est comme ça! On doit se questionner sur les moyens que l'on déploie pour faire un film et sur le système que l'on a mis en place en fonction des avenues qui nous sont proposées. Quand on ne peut pas répondre à l'offre cinématographique, tonitruante, on passe dans le beurre! Il faudra trouver de nouvelles façons de financer les films et de les diffuser. Faut-il financer les sorties en salle? Payer pour que les films y restent plus longtemps? L'habitude d'aller voir des films en salle va-t-elle renaître? Récemment, je suis allé voir **Skyfall** au cinéma. J'ai aussi vu un film australien présenté à la Quinzaine des réalisateurs sur iTunes. Dans ce contexte, quand on fait un travelling, il faut se rappeler que le film sera vu sur un écran télé. Je m'interroge sur le poids financier de cet appareillage. Certains voient là un gouffre, moi cela me paraît très stimulant. C'est en plein le moment de redéfinir le cinéma, comme on l'a fait dans le secteur de la musique quand la vente de disques a chuté. Il faudra apprendre à créer des événements.

L'économie du cinéma est en pleine mutation.

Et nos attentes sont un peu folles. On a voulu, comme la grenouille, être aussi gros que le bœuf et l'on constate maintenant que la grenouille a moins



de souffle. Faut-il absolument vouloir telle part de marché?

*N'empêche, cela ne vous inquiète pas de constater que **Camion et Rebelle**, deux films de l'année 2012 qui se sont illustrés sur la scène internationale, ne rejoignent au Québec qu'un public confidentiel, beaucoup moins important que celui d'**Incendies** et de **Monsieur Lazhar**?*

Le problème, c'est que les marchés alternatifs ne compensent pas les pertes encourues. Mais qu'est-ce que le succès? Un film qui fait Sundance, Berlin et le réseau des festivals ailleurs dans le monde, mais génère peu de revenus, ou un film qui marche dans le 450 et le 418? On subventionne la production d'automobiles, subventionnons notre art et tant mieux si un film comme **Incendies** parvient à rentabiliser l'expérience! C'est comme ça que l'on réussit à créer une identité. D'année en année, la situation change. Quand **Le Bonheur c'est une chanson triste** a fait la couverture de l'hebdomadaire *Voir*, on a pu en mesurer l'impact. C'était automatique. Ça lançait le bouche-à-oreille. Aujourd'hui, ce serait une image parmi des millions d'autres. Il y a là quelque chose qui est de l'ordre de la savonnette: on n'arrive plus à saisir le filon. C'est diffus.

Vous y voyez un défi.

Il faut redéfinir le métier et le médium. Si j'arrive à faire un film avec un trépied et un appareil photo, en tournant aux mêmes endroits que les films à grand déploiement, cela signifie: «Réveillez-vous!»

Si l'on en doute, rappelons qu'il y a deux films canadiens à Sundance en 2013, dont le mien. Bien sûr, le modèle pour lequel j'ai opté ne convient pas à tout le monde. Mais est-ce qu'un film québécois à neuf millions de dollars peut être à la hauteur des attentes économiques qu'il suscite?

Faut-il encore produire des films aussi coûteux?

Dans une situation de crise mondiale, honnêtement, j'ai un problème avec ça. En tout cas, je me pose ce genre de question en tant que citoyen. Des millions de dollars pour deux semaines à l'écran et une diffusion à Radio-Canada? Vraiment?

Et la suite?

J'essaie, de toute mon énergie, de limiter le budget de mon prochain film même s'il a plus d'envergure que **Le Météore**. Comme je suis mon propre directeur de la photographie et que je maîtrise la technique, je peux travailler de manière intuitive et éviter la lourdeur d'une équipe de tournage habituelle. Honnêtement, plus je me rapproche d'un tournage étudiant, plus je suis content! Certains ont besoin de la grosse machine pour se sentir portés, moi c'est plutôt le contraire. Je veux plus de liberté. De cette façon, il est plus facile de constater que l'on s'est trompé et de recommencer. Certains réussissent ce qu'ils entreprennent du premier coup, ce n'est pas mon cas. C'est aussi pour cela que je tiens à diminuer le risque financier encouru. C'est un long travail: mes films doivent être vus à travers ce parcours. ■

Dans les limites infinies du ciel



Photos : Films 53/12

NICOLAS GENDRON

Dans le tumulte d'une chute qui crée un brouillard vapoureux, la voix d'un homme s'interroge sur la futilité des choses auxquelles on s'accroche. Ainsi démarre **Le Météore**, sur une lancée métaphorique qui n'en finira plus de coupler les sens et de les emmêler, triturant les codes narratifs traditionnels pour accoucher d'un véritable objet de cinéma, tissé exclusivement de voix *off* et d'images aussi évocatrices que parcellaires. Au cœur de l'affaire, un homme, Pierre, purge une peine d'emprisonnement d'une quinzaine d'années. Pendant ce temps, au-dehors, sa mère et son ex-conjointe, Suzanne, purgent la leur dans une liberté toute relative, la culpabilité les menant à la solitude, et vice versa. En parallèle, un gardien de prison et le jeune compagnon de cellule de Pierre réfléchiront aussi à voix haute. Cinq voix comme autant de visions des prisons que l'on s'érige.

Il n'y a pas à dire, François Delisle est un électron libre. Et sa filmographie en témoigne éloquentement : dénuée de complexes, abordant des thèmes rugueux non sans dévoiler leurs zones d'ombre et

de lumière, elle piaffe d'impatience par rapport à la vie et à ses combats que l'on croit — trop souvent à tort — perdus d'avance. Tour à tour et parfois simultanément auteur, réalisateur, caméraman, compositeur et producteur de ses quatre premiers longs métrages, Delisle affiche une réelle liberté créatrice, qui révèle d'autant plus les contours de ses héroïnes qu'elles sont toutes elles-mêmes en quête de liberté, en proie à une crise existentielle. La **Ruth** (1994) de son premier film, jeune fille entêtée quittant la campagne pour la ville, avait « des choses à dire au monde entier » sans les mots pour y parvenir. Dans **Le Bonheur c'est une chanson triste** (2004), une publiciste désabusée entrait dans la bulle des passants pour les confronter à leur définition du bonheur. **Toi** (2007) se collait au plus près des tourments d'une femme déchirée par ses amours mortes et ressuscitées, tandis que **2 Fois une femme** (2010) offrait à une victime de violence conjugale une porte de sortie inespérée.

Si la Anne-Marie du **Bonheur...** était de l'aveu même de Delisle une sorte d'*alter*

ego féminin, voilà qu'il dissèque pour la première fois les pensées d'un protagoniste masculin, si l'on exclut ses courts et surtout son moyen métrage **Beebe-Plain** (1991). Et c'est son propre visage qu'il donne à Pierre, défiant la caméra de son regard pénétrant. Acteur discret de ses courts métrages puis présence masculine du **Deux Actrices** de Micheline Lanctôt, aux côtés de Pascale Bussièrès et de sa fidèle monteuse, Pascale Paroissien, Delisle revient devant la caméra après 20 ans d'absence, sans mot dire, personnifiant l'enveloppe charnelle d'un Pierre hors les murs, errant dans la nature, donc remémoré ou à tout le moins fantasmé. Le cinéaste est aussi fort d'un talent mûri pour la direction d'acteurs.

Mais sa présence semblerait presque anecdotique si ce n'était de la force du symbole : les voix entendues ne sont pas celles des acteurs en présence, qui jamais ne dialogueront ni n'interagiront à l'écran. Ils n'apparaîtront pas, mais François Papineau est la voix de Pierre, Andrée Lachapelle, celle de la mère, et ainsi de suite. Il y a donc dédoublement,



décuplement, le monde intérieur de chaque personnage se heurtant à sa représentation extérieure. On apprivoise le jardin secret de chacun pendant que les possibles se multiplient à l'écran, les voix *off* étant rarement illustrées de manière littérale, empruntant à des images filmées sur près de deux ans, à l'état brut, d'un loup solitaire à une carrière abandonnée, jusqu'à la plate réalité d'un appartement vide, qui marque pourtant «le commencement du détachement» pour Suzanne. La musique organique, personnage récurrent dans l'œuvre de Delisle, renforce subtilement cette impression de rêve éveillé.

Par son titre magique évoquant autant la vitesse, la lumière que l'immensité du ciel, **Le Météore** s'impose en douceur tel un ovni dans notre paysage cinématographique, pas si enclin à regarder la trace laissée derrière, l'empreinte d'un film, quel qu'il soit. D'abord inspiré par un récit photographique en Polaroid mené de concert avec l'artiste Anouk Lessard, Delisle a ensuite cumulé les images de toutes sortes, sur des monologues inté-

rieurs minutieux, s'attelant au montage lui-même — une autre première! —, dans un esprit d'ouverture: celle du sens, qui appartient plus que jamais au spectateur, qui ne peut se fier à aucune action physique sinon celle de la pensée. Les acteurs présents sont d'une humilité et d'une sobriété parfaites, tandis que les voix des acteurs invisibles se font neutres, presque éteintes, lasses de porter la vie comme un fardeau. Émerge alors une intériorité à fleur de peau, à cheval entre la nudité des mots et l'abstraction des images: une expérience sensorielle et polyphonique, unique en son genre.

Quand il s'éloigne des clichés entourant le milieu carcéral (le viol, la loi du plus fort, le fameux «loin des yeux, loin du cœur», et ce gardien qui semble vouloir nous distraire de l'essentiel), Delisle s'approche de cette intériorité avec une clarté remuante. Ainsi la mère avoue-t-elle pleurer à l'épicerie «devant les fraises de l'île d'Orléans, les préférées de Pierre»; Suzanne découvre, en regrettant l'enfant qu'elle n'a pas eu, la parenté entre l'amour

et le sel; Pierre, lui, dîne devant le miroir de sa cellule, «pour pas manger seul». Par un ultime sacrifice de sa mère, il obtiendra une permission spéciale de sortie, histoire d'admirer le ciel, «toujours beau, parce qu'il est toujours libre, sans limites, même gris». Mais il n'aura pas eu, comme nous, la chance de voir passer ce **Météore** qui nous laisse sans voix, nous habite longtemps, chargé de ses mystères et de ses orages émouvants. ▀

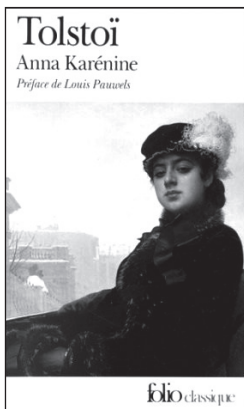


Québec / 2013 / 85 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE, MONT. ET PROD. François Delisle
MUS. Luc Beauséjour, The States Project et Suzie Leblanc **INT.** François Delisle, Jacqueline Courtemanche, Noémie Godin-Vigneau, Laurent Lucas, Dany Boudreault, et les voix de François Papineau, Andrée Lachapelle, Dominique Leduc, Stéphane Jacques et Pierre-Luc Lafontaine **DIST.** FunFilm

Splendeurs et misères d'une femme mariée

JEAN-FRANÇOIS HAMEL



Grande-Bretagne / 2012 / 130 min

RÉAL. Joe Wright **SCÉN.** Tom Stoppard, d'après le roman de Léon Tolstoï **IMAGE** Seamus McGarvey **MUS.** Dario Marianelli **MONT.** Mélanie Olivier **PROD.** Paul Webster et Tim Bevan **INT.** Keira Knightley, Aaron Taylor-Johnson, Jude Law, Domhnall Gleeson, Alicia Vikander, Matthew MacFadyen, Kelly Macdonald, Olivia Williams, Ruth Wilson **Dist.** Alliance Vivafilm

Dans la carrière très inégale du cinéaste britannique Joe Wright, actif à la télévision autant qu'au cinéma, ses adaptations de romans historiques sont sans l'ombre d'un doute ses réalisations les plus accomplies. Bien que **Pride and Prejudice** (2005), tiré du célèbre roman de Jane Austen, soit à bien des égards conventionnel, il montrait déjà quelques signes prometteurs, en particulier dans la justesse du ton. Curieux mélange de romantisme — par l'exacerbation du sentiment amoureux — et de réalisme — par la lutte des classes et les préjugés qui l'accompagnent —, ce film rend justice à l'esprit qui traverse l'œuvre de la romancière anglaise. Mais c'est avec **Atonement** (2007), dont l'histoire se déroule durant la Seconde Guerre mondiale, que le réalisateur atteint un sommet de maîtrise narrative et formelle. Adapté du roman de Ian McEwan, ce récit d'amour et de mensonge mêle l'intime et le grandiose de manière saisissante. À cela s'ajoute une mise en scène virtuose comme on en voit rarement dans le cinéma hollywoodien. Dans la continuité de ces histoires de femmes, à la fois indépendantes et rêveuses, comme sait si bien les filmer Joe Wright, se trouve le destin malheureux de l'une des plus grandes héroïnes de la littérature mondiale : Anna Karénine, une aristocrate russe du XIX^e siècle, qui donna son nom au chef-d'œuvre de Léon Tolstoï paru en 1877.

Ayant inspiré de nombreuses adaptations cinématographiques (la première dès 1911), le roman de Tolstoï aborde plusieurs thèmes, dont la passion amoureuse d'une femme, que Wright traduit avec sensibilité au cinéma. Aussi, son film reprend-il les grandes lignes de sa source, de manière à lui donner ce souffle épique déjà présent dans **Atonement**.

L'histoire est connue : Anna, une femme du grand monde saint-pétersbourgeois, mariée à un membre éminent du gouvernement tsariste, rend visite à son

frère, Oblonski, à Moscou, afin de tenter de sauver le mariage de ce dernier. En route, elle rencontre l'officier Vronski, dont elle s'éprend éperdument. Lorsque leur relation est mise au jour, Anna subit à la fois la droiture de son mari et les reproches de la haute société qui condamne ouvertement un tel comportement de la part d'une femme. En parallèle à cette histoire d'adultère s'achevant tragiquement, marquée par la jalousie, on suit la destinée de Levine, propriétaire agricole et meilleur ami d'Oblonski, dont le mariage idyllique avec Kitty se pose en contrepoint à la déchéance de l'héroïne. Deux parcours qui cheminent vers la fin d'un monde et le début d'un autre, à l'aube de grands bouleversements qui mèneront la Russie à la Révolution communiste de 1917 et aux idéaux qui la soutiennent.

Une première remarque sur cette énième adaptation de ce classique de la littérature russe concerne son traitement spatial, pour le moins original, de l'univers tolstoïen. Le cinéaste cherche moins à convaincre de la véracité de sa reconstitution historique, comme le supposerait une approche classique, qu'à rendre visible le caractère factice et illusoire de sa mise en scène. L'ouverture du film est en cela assez éloquente : la caméra s'avance lentement vers le rideau baissé d'une scène de théâtre avant de dévoiler, une fois celui-ci levé, les personnages de la séquence inaugurale. Le cadre fictif d'**Anna Karénine** ne quittera plus cet espace théâtral ; les intrigues du roman sont ainsi transposées sur une scène où se succèdent changements de décor et intrusions dans les coulisses du théâtre qui sont autant de passages entre les différents lieux de l'intrigue (maisons, restaurants et cabinets). En détournant de cette manière les codes du film historique, Wright s'accorde une incroyable liberté créatrice et démontre par le fait même qu'une



adaptation cinématographique gagne à ne pas se contenter d'être le simple miroir de l'œuvre dont elle s'inspire. Il en va de la réussite d'un tel exercice que de reconnaître ce qui distingue les structures littéraires de celles cinématographiques, au lieu de tenter de les masquer comme on le fait trop souvent.

Sur le plan visuel, **Anna Karénine** présente une richesse et une complexité étonnantes grâce au processus de théâtralisation opéré par Wright, richesse qu'une mise en images ordinaire des mots de Tolstoï n'aurait jamais permis d'exprimer. Par moments, le film s'apparente à un splendide ballet où les personnages virevoltent et tourbillonnent dans des mouvements de danse de plus en plus étourdissants, soutenus par une mise en scène énergique. L'énergie qui habite cette construction théâtrale aux multiples et incessantes mutations traduit avec plus d'acuité l'essence du roman que ne l'aurait fait une adaptation littérale. Le film de Wright se rapproche justement de la dimension épique du récit de Tolstoï parce qu'il s'éloigne des fondements de son écriture pour en offrir de nouveaux, cinématographiques ceux-là, parvenant ainsi à faire surgir les mêmes sensations et les mêmes émotions, mais à travers le langage du cinéma. Là où Tolstoï décrit la

violence des sentiments par le recours à une introspection subjective, Wright la montre par des plans puissants et emportés dans lesquels on ressent la pulsion vive des corps d'Anna et de Vronski soumis à une force magnétique qui les consume fatalement. Par ses propres outils, c'est-à-dire l'image et le son, le cinéaste parvient magistralement à dévoiler les tourments des personnages. En prenant vie sur une scène de théâtre, le film révèle l'amour tragique de son héroïne non pas de manière réaliste, mais par le truchement de l'imaginaire, dans cet espace intime où, justement, s'épanouissent les pensées d'Anna telles que Tolstoï les évoque par les mots dans son roman. Ainsi, dès le moment où celle-ci renonce à ses obligations matrimoniales, elle s'engouffre dans un rêve illusoire, jusqu'à ce que la mort la rattrape.

Non seulement les choix de mise en scène de Wright permettent-ils de mieux appréhender la traversée d'Anna, mais ils donnent l'occasion de cerner le monde superficiel auquel elle appartient. En effet, ce parti pris théâtral qui enferme les personnages dans une opulence de décors et de costumes traduit merveilleusement la primauté des apparences dans cette société aristocratique. Ainsi, dans le roman, lorsque le mari d'Anna détient enfin la preuve de la tromperie de son épouse, il n'a de cesse de se



Anna Karénine (Keira Knightley) avec son mari (Jude Law) — Photo: Laurie Sparham

rappeler l'obligation de dissimuler en public la crise qui les secoue. Son seul désir est alors de garder secrète la liaison d'Anna avec Vronski; ce qui le préoccupe bien davantage que la douloureuse trahison dont il est victime, c'est la préservation de son statut social. À l'écran, cette nécessité du paraître passe par un décor (la scène et les coulisses) qui, parce qu'il se montre comme tel, renvoie à la fausseté des rapports humains qu'il met en scène dans le contexte hautement superficiel de la société de privilèges du XIX^e siècle. Le cinéaste est conscient de cela lorsqu'il choisit de favoriser un cadre volontairement factice au lieu d'une disposition réaliste, de façon à mieux traduire la condition d'un monde où le paraître est omnipotent.

De nombreux critiques ont reproché à cette adaptation son manque de substance; ils n'ont peut-être pas compris qu'il s'agit là d'une façon, pour Wright, de toucher les profondeurs de l'âme de ces aristocrates vivant en dehors de la réalité et s'apparentant parfois plus à des personnages de théâtre qu'à des êtres de chair et de sang. Parallèlement à cette fusion ingénieuse entre le fond et la forme, **Anna Karénine** reprend et réinterprète un thème central de sa source littéraire: la suprématie du regard qui à lui seul peut assurer ou anéantir le rang social d'un individu. Une séquence du film illustre bellement cet élément minutieusement exposé par Tolstoï; elle se déroule lors de l'une de ces scènes de bal où le regard des autres est à son paroxysme. Les nombreuses connaissances d'Anna, autrefois char-

mées par son élégance et sa beauté, la rejettent cruellement: des yeux réprobateurs se tournent vers elle et lui intimement de quitter les lieux. Le montage fait se succéder une série de visages qui happent Anna, prise dans une spirale de jugements, que le cinéaste rend outrageuse et infernale. Cette scène, si juste dans sa démonstration de la déchéance sociale d'Anna, concentre en quelques secondes la brutalité des agressions dont elle est victime. Wright parvient ainsi à évoquer en quelques images l'essence du propos que l'écriture tolstoïenne étayait en de longues envolées descriptives; ce faisant, il offre un morceau de cinéma enflammé qui permet au spectateur de ressentir la terrible fureur animant ces visages cinglants dirigés vers une femme qui pousse l'audace jusqu'à oser apparaître en public dans toute sa splendeur, malgré sa déconvenue.

Anna Karénine propose aussi un point de vue dialogique ouvert aux paradoxes qui définissent les personnages, tels qu'on les retrouve sous la plume de Tolstoï. La critique littéraire a longtemps considéré l'écrivain comme un défenseur du monologisme, c'est-à-dire d'une vision du monde unilatérale, foncièrement moraliste. Mais dans ce roman, au contraire, aucun personnage n'est totalement bon ni totalement mauvais, et aucun n'incarne véritablement le point de vue de l'auteur. Tolstoï, sensible à la religion, aurait pu, de prime abord, se montrer sympathique au mari d'Anna, incarnation d'une pureté morale infaillible. De même, il aurait pu juger sévèrement son héroïne, une femme perverse corrompue par l'adultère. Au lieu de cela, il donne à voir chez le mari un choc de sentiments qui vont de la méchanceté à l'indulgence. Comme le faisait dire Jean Renoir à l'un des personnages de **La Règle du jeu** (1939): « Tout le monde a ses raisons. » Ainsi, dans le roman comme dans le film, chaque protagoniste (Anna, son mari, Vronski, Levine) est construit de nuances et de contradictions qui évitent une psychologie unilatérale et permettent une évolution d'autant plus riche des drames qui les lient. Le principal intérêt de la version de Wright vient du respect de ces dualités (sans manichéisme) que Tolstoï a su inscrire dans la fiction; la vision qu'il adopte est toujours multiple et rend justice aux complexités relationnelles et psychologiques du roman, qui fait alterner d'un chapitre à l'autre les subjectivités individuelles sans jamais se placer au-dessus d'elles pour les critiquer ou pour les approuver.

Le suicide d'Anna, probablement le moment le plus intense et le plus douloureux du roman, est à comprendre dans une ambiguïté morale que préserve habilement le film. Les derniers mots que Tolstoï fait dire à son héroïne sont : « Seigneur, pardonnez-moi ! » Mots que Wright a conservés, réintroduisant ainsi l'omniprésence de la religion et de la notion de péché dans l'univers tolstoïen. Juste avant la chute fatale d'Anna, la caméra la filme en gros plan, le visage à la fois beau et triste, respirant un dernier instant de désespoir. S'impriment alors sur ce visage les dernières pensées de la jeune femme, qui précèdent immédiatement sa mort dans le roman : « [...] les minutes heureuses de sa vie scintillèrent un instant à travers les ténèbres qui l'enveloppaient. » Quelques lignes plus loin, une fois le corps fracassé, cette phrase magnifique : « Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat, illumina les pages demeurées jusqu'alors dans l'ombre, puis crépita, vacilla et s'éteignit pour toujours. » Il y a dans ce passage un mélange fascinant de lumière et d'ombre, de bonheur (passé) et de souffrance, que Wright traduit à l'écran grâce à ce plan rapproché du visage d'Anna, auquel succèdent un éclat lumineux, puis un fondu au noir, et qui permet une fois encore le passage en images de l'essence du texte de Tolstoï.

Le gros plan qu'insère Wright ici offre une ultime identification à l'héroïne, dans un moment de désolation qui fait écho au qualificatif utilisé par le narrateur pour la décrire : « infortunée ». Ainsi, bien que l'existence d'Anna ait été consumée par le péché, la tromperie et la jalousie, Tolstoï ne la condamne pas complètement ; il cherche au contraire à sonder la coexistence du Bien (la lumière) et du Mal (le noir) dans l'être même d'Anna, sans se servir de son suicide comme prétexte pour la réprouver. Ce que sous-entend également cette fin, c'est qu'une part de responsabilité dans cette affaire revient à Vronski, qui n'a pas compris les sacrifices d'Anna, et à son mari, demeuré insensible à la passion qui la dévorait. Dans le film, cela s'incarne joliment dans la course effrénée de l'héroïne, qui est filmée comme une fuite hors d'un monde qui ne la reconnaît plus, puis dans ce gros plan qui fait se rencontrer sur son visage tristesse et déception. Cette ultime séquence montre avec éloquence que le film, à la manière du roman, ne cherche pas à imposer une interprétation unilatérale au geste d'Anna.



L'officier Vronski (Aaron Taylor-Johnson) avec la promise Kitty (Alicia Vikander)
Photo : Laurie Sparham

Préférant suggérer les oppositions qui la constituent, la caméra ne fait que l'accompagner jusqu'au bout de son chemin, cherchant surtout à dégager l'humanité du personnage et invitant le spectateur à faire preuve de tolérance à son égard.

Évidemment, le projet de Wright de porter à l'écran une œuvre aussi monumentale qu'*Anna Karénine* (un livre de plus de 800 pages) était très risqué. En effet, plusieurs adaptations de grands romans historiques (pensons notamment aux *Misérables* de Tom Hooper, plus intéressé par la comédie musicale que par le roman de Victor Hugo) tentent de reconstituer le plus fidèlement possible la fiction dont elles s'inspirent. Ce faisant, elles s'apparentent le plus souvent à des « romans filmés », c'est-à-dire qu'elles ne proposent qu'une plate transposition en images de leur source, oubliant que le cinéma est un langage relevant de moyens très différents de ceux de la littérature. Avec **Anna Karénine**, Wright évite la plupart de ces pièges et réalise une adaptation fidèle à l'esprit de Tolstoï, tout en créant un univers original et foncièrement cinématographique. Les mouvements de caméra, le montage et la direction artistique renouvellent et intensifient l'histoire au lieu d'être bêtement à son service. Ce que montrait déjà **Atonement** de la plus belle des façons est confirmé par ce film : lorsqu'il s'attaque à des sujets féminins complexes et fascinants, Joe Wright est un brillant esthète qui parvient à faire passer l'émotion, l'amour, la tragédie et la mort par la force de ses images. ▀

La politique en boîte



NICOLAS GENDRON

Le régime dictatorial du général Augusto Pinochet représente pour le Chili une période très noire de son histoire, même s'il s'en est trouvé pour le remercier d'avoir sauvé la nation des vilains communistes. Dix-sept ans à la tête du pays, dans une caricature de démocratie où l'armée en menait large, Pinochet a balayé du revers de la main — la preuve en a été faite depuis — le concept même des droits de l'homme : torture, censure, exils, arrestations politiques, enlèvements et disparitions inexpliquées furent le lot de tout opposant au régime. C'est à peine si les Chiliens pouvaient penser du mal de leur président qui avait orchestré le coup d'État contre Salvador Allende le 11 septembre 1973... La plaie, encore vive pour certains, maquillée pour d'autres, traverse de part en part la cinématographie nationale jusqu'à **No** de Pablo Larraín, « enfant de la dictature » et premier représentant officiel du Chili à l'Oscar du meilleur film étranger.

Si le symboliste **Fuga** (2005), premier film de Larraín, se voulait apolitique, dans un récit de fureur et de sang autour d'un compositeur classique, le réalisa-

teur s'engagea par la suite dans une voie plus articulée mais décalée, dans laquelle l'ère de la dictature allait être traitée par un filtre d'humour grinçant, dans les coulisses les plus inusitées de l'Histoire, aussi fictives soient-elles. Ainsi, **Tony Manero** (2008), son second long métrage de fiction, lui aussi présenté tout comme **No** à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, empruntait à **Saturday Night Fever** le nom du personnage de John Travolta, que son héros latino vénèrait comme un dieu, avec en arrière-plan le régime totalitaire des années 1970. Une comédie noire aux accents de désespoir. Dans **Santiago 73, Post Mortem**, en compétition à la Mostra de Venise en 2010, un employé de la morgue se voyait confier le cadavre d'Allende! Cette audace dans le ton, cette griffe caustique, ce talent pour les ambiances et les petites histoires qui se fondent dans la grande allaient confirmer Larraín comme l'une des voix les plus originales du jeune cinéma latino-américain.

Dans un scénario signé Pedro Peirano (**La Nana**), d'après un monologue de l'écrivain chilien Antonio Skármeta — à

qui l'on doit *Une ardente patience*, l'inspiration du célèbre **Il Postino** dans lequel Philippe Noiret campait le poète Pablo Neruda —, c'est le milieu de la publicité qui sert de cadre hors du commun à l'analyse sociale et à l'autopsie du politique dans **No**. René Saavedra (Gael García Bernal, sensible comme toujours), publicitaire au flair certain, est approché pour mener à bien la campagne du « Non » lors d'un référendum inespéré sur la gouvernance de Pinochet, tenu sous l'insistance de la communauté internationale, mais définitivement arrangé par le gars des vues, en l'occurrence la garde rapprochée du Président. Pendant les 27 jours de cette course électorale patentée, 15 minutes de temps d'antenne seront allouées quotidiennement à chacun des deux camps. Nous sommes en 1988 : donc 15 minutes d'espoir après 15 années de calvaire, quand on sait bien que les tribunes restantes appartiennent à des amis du pouvoir. Voter « oui » équivaldrait pour tout Chilien à réitérer sa confiance envers le général; la peur fait croître dangereusement le nombre des indécis. Dans le camp du « Oui » gravite Luis Guzmán (Alfredo Castro, acteur



fétiche de Larraín), nul autre que le patron de la boîte où travaille René. S'engage alors un combat croisé d'idéaux et de générations.

La publicité est un art mal-aimé parce que trop souvent dilué dans le sirop consumériste. **No** en décortique pourtant les codes avec raffinement, recul critique et un œil amusé, tant et si bien que l'on s'y laisse gagner en profondeur, quelque part entre *Mad Men* et l'âme chilienne engageante du cinéma de Miguel Littín. *Focus groups*, slogans, faiseurs d'images et *jingles* rencontrent donc mères endeuillées, chants patriotiques et charges vitrioliques. À la différence que, si les pubs négatives et les coups bas sont légion dans le camp du « Oui », René choisit un logo arc-en-ciel, des touches d'humour bon enfant et des procédés racoleurs propres à la vente de micro-ondes ou de Coca-Cola. Ce qui ne manquera pas de susciter l'ire de certains militants du « Non » qui ont la vie dure, qualifiant ces procédés de « campagne de silence », puisqu'on n'insiste pas suffisamment sur les horreurs commises sous Pinochet.

L'affrontement idéologique est périlleux : que favoriser entre la chair de poule et la pitié, entre le sentiment d'appartenance et la révolte, entre les airs traditionnels et un hymne à la *We Are the World*, entre les paysans et les vedettes hollywoodiennes qui vous interpellent en espagnol ? Le personnage de García Bernal est emblématique de ce tiraillement intérieur, peut-être davantage motivé par une possible victoire que par un changement profond du pays. Sa désinvolture s'exprimera jusqu'au climax du film, alors qu'il s'exclut lui-même du cœur de la fête, éberlué et dépassé par l'efficacité de ses propres manœuvres.

Même si les tensions réelles de la rue sont la plupart du temps esquivées, **No** ne ménage aucun effort pour plonger le spectateur dans la tourmente, à tout le moins médiatique. Le charme discret et délicat de la proposition tient d'ailleurs beaucoup à la volonté de Larraín de ne pas travestir l'histoire en l'enjolivant : ainsi filme-t-il dans un vieux support U-Matic 3:4 (bande vidéo analogique), soleil aveuglant et couleurs imparfaites à l'avenant, donnant parfois à la direction

photo une allure déficiente tant on est aujourd'hui rompus à la haute résolution. Un choix culotté qui permet de fondre avec maestria les vidéos d'archives aux scènes fictives. Et de rappeler avec force qu'en 1988, au Chili, un « non » pouvait autant appeler l'espoir qu'un « oui » libérateur. ▀



Chili / 2012 / 115 min

RÉAL. Pablo Larraín **SCÉN.** Pedro Peirano, d'après *El Plebiscito* d'Antonio Skármeta **IMAGE** Sergio Armstrong **MUS.** Carlos Cabezas **MONT.** Andrea Chignoli **PROD.** Pablo Larraín, Juan de Dios Larraín et Daniel Marc Dreifuss **INT.** Gael García Bernal, Alfredo Castro, Antonia Zegers, Luis Gnecco, Marcial Tagle, Néstor Cantillana **DIST.** Métropole Films



Marie-Geneviève Chabot — Photo: Éric Perron

ÉRIC PERRON

Documentariste depuis une dizaine d'années, Marie-Geneviève Chabot a déjà six films à son actif (**Passages**, 2010). Elle a aussi participé au projet Parole citoyenne de l'ONF, fait des formations pour le Wapikoni mobile et effectué quelques séjours professionnels en Afrique. Un parcours aussi riche que polyvalent qui témoigne d'une grande ouverture. Celle qui dit voir des sujets « partout où son regard se pose » a mis le cap sur le Nord-du-Québec, dans la région de Chapais plus précisément, en 2009. Elle aura mis peu de temps pour trouver les couleurs de son nouveau patelin et ses histoires à raconter. Région aux hivers rigoureux, il n'est peut-être pas si étonnant que la rude saison soit au cœur de son plus récent film, **En attendant le printemps**. Avec Karine van Ameringen à la direction photo et Iphigénie Marcoux-Fortier au son, Marie-Geneviève Chabot a suivi les activités hivernales de trois anciens mineurs déterminés à rester dans la région, malgré son déclin entamé il y a plus de 20 ans. D'une grande beauté cinématographique, le documentaire donne la parole à Pico, Berny et Jean-Yves, mais montre également un territoire fascinant. Rencontre avec une jeune cinéaste curieuse, candide et déjà très expérimentée.

Ciné-Bulles: Qu'est-ce qui vous a amenée dans le Nord-du-Québec en 2009?

Marie-Geneviève Chabot: C'est mon *chum*! C'est l'amour! Je suis née à Montréal, je suis Montréalaise. Je suis allée dans le Nord-du-Québec à quelques reprises pour enseigner le cinéma aux jeunes autochtones avec le Wapikoni mobile, chez les Cris. J'ai rencontré mon *chum* lors de l'un de ces séjours. Il habitait la région et puisque je peux travailler n'importe où pourvu que j'aie une connexion Internet... Cela fait maintenant trois ans que j'habite les bords du lac Cavan, dans le bois, à 10 kilomètres du village de Chapais.

Ça prend quand même plus qu'une connexion Internet pour faire du documentaire.

Il y a des sujets partout. Dans mes films, je pars souvent d'un lieu. Quand j'étais à Montréal, je faisais des films dont l'histoire se passait à Montréal. Le Nord n'a pas été raconté. Je dois être la seule cinéaste à 300 kilomètres à la ronde.

*Un de vos producteurs, Ian Oliveri, disait qu'aujourd'hui, il était difficile de monter un projet comme **En attendant le printemps**. Comment s'est-il développé?*

J'ai commencé toute seule. J'ai écrit une première version du scénario que j'ai d'abord soumise à une productrice à l'ONF avec qui j'avais déjà travaillé; mais ce n'était pas le genre de film qu'elle recherchait. Je suis ensuite allée voir les gens de Spirafilm, à Québec. Ils ont été les premiers à embarquer en acceptant de fournir 95 % de l'équipement de tournage nécessaire. Avec cette entente en poche, j'ai présenté le projet à InformAction. Leur réaction a été immédiatement positive, même s'ils savaient qu'ils ne feraient pas d'argent avec ce projet: « On n'ira même pas voir les téléés parce que c'est difficile d'y vendre un documentaire cinématographique. Ton projet, c'est un long métrage pour les salles, les festivals. On va espérer avoir des subventions. » Cela m'a rassurée, j'avais peur de devoir formater le projet pour le rendre conforme aux exigences de la télévision. Dès l'écriture du scénario, j'ai voulu privilégier un rythme lent. On ne peut pas parler de l'hiver sans silences, sans longueurs, sans lenteur. C'est comme ça que vivent les gens du Nord. Mes producteurs ont pris un certain risque et toute

l'équipe a accepté de travailler en « salaire différé »: la directrice photo, la preneuse de son, la monteuse, moi... On a trouvé le financement seulement en cours de tournage.

À l'hiver 2012?

Oui. Il y a eu un prètournage à l'hiver 2011, cinq jours de recherche, mais certaines de ces images se retrouvent dans le film. Cela dit, l'essentiel du tournage s'est fait durant l'hiver 2012. À ce moment-là, seul le CALQ avait dit oui à notre demande. La SODEC nous a accordé une subvention uniquement après le dépôt d'un démo d'une dizaine de minutes. Sur papier, ils avaient peur que ce soit ennuyeux. Au final, on a eu le soutien du CALQ, du CAC, de la SODEC, de Spirafilm et de l'ACIC pour la postproduction. Ça s'est donc financé par la peau des fesses.

Quel a été l'apport de Carole Laganière, réalisatrice rattachée à InformAction, à titre de conseillère à la scénarisation?

Toutes les discussions avec Carole se sont déroulées par Skype, d'où la nécessité de ma connexion Internet (rires). Je ne l'ai jamais rencontrée en personne. Je lui envoyais des versions de scénario et nous parlions beaucoup des détails. Évidemment, les producteurs y allaient aussi de leurs conseils, mais Carole savait précisément ce qu'il fallait améliorer pour que les différents comités d'évaluation acceptent le projet. Elle m'a beaucoup aidée pour que le film soit convaincant sur papier, en sachant qu'au tournage, j'aurais une grande liberté. Elle m'a permis de préciser ce que je recherchais chez mes personnages. Aussi, elle m'a incitée à travailler mes rapports avec eux avant le tournage pour développer une confiance réciproque.

Le scénario était-il très élaboré?

Oui. Il fait tout de même 50 pages, c'est un scénario très détaillé. D'abord, il présente le contexte du Nord, l'histoire de Chapais, puis propose un portrait de chacun des personnages, de chacune des situations envisagées, comme la pêche sur le lac, l'ambiance, le genre de répliques que j'avais déjà entendues, etc. Il était important de rendre la couleur du langage, un élément au cœur de ce film. Je ne pensais pas qu'un scénario de documentaire devait



Les trois personnages d'**En attendant le printemps** : Pico, Berny et Jean-Yves

être aussi précis. Mes projets précédents n'étaient presque pas scénarisés, j'étais antiscénario, je trouvais que c'était contraire aux principes de l'improvisation, de l'instinct, de la spontanéité qu'exige le documentaire direct. Pour moi, c'était se couper de tout ce qui peut se passer au tournage, je n'aimais pas du tout l'idée de faire des préentrevues, je trouvais que c'était se priver du « premier récit » qu'on a à la caméra.

Comment voyez-vous le scénario en documentaire a posteriori?

Je trouve que cela a du bon. Évidemment, je n'ai pas obtenu les trois quarts de ce que j'avais écrit parce que du temps s'écoule entre l'écriture et le tournage, certains personnages disparaissent. J'ai donc connu la frustration du réalisateur qui a écrit un super bon scénario, qui sait quels éléments sont nécessaires à son film, sans pouvoir les avoir. J'avais l'impression que je n'avais pas mon film sans ce matériel, que je n'avais plus d'histoire. Mais au montage, je me suis rendu compte que ce n'était pas vrai, que j'avais plusieurs possibilités de raconter cette histoire. Étant donné que j'avais prévu une certaine histoire dans le scénario, j'ai pu aller dans des directions auxquelles je n'aurais pas pensé sans ce travail préalable sur le scénario. Par exemple, l'image de l'homme qui marche seul dans la tempête pour symboliser sa solitude. Je crois qu'on a pu raconter quelque chose de plus fort parce que j'avais travaillé le scénario en amont. Cela dit, sans scénario, c'est plus facile de saisir les imprévus... Je me sentais parfois prisonnière du scénario, moins flexible, moins instinctive surtout. Mais je réalise *a posteriori* que j'ai fait un film qui se tient davantage que les précédents. Je sais maintenant que je vais prioriser le scénario dans mes projets. C'est comme si je me disais : « Le prochain projet, je vais le scénariser autant, mais je vais laisser le scénario sur le coin de la table avant de partir en tournage, je vais essayer de l'oublier et de me laisser guider par la vie, par l'instinct. »

La force d'un documentaire dépend souvent de la qualité des protagonistes. Comment avez-vous arrêté votre choix sur ces trois hommes? Avez-vous dû abandonner des personnages en cours de route?

Je n'ai pas abandonné de personnages. Des personnages m'ont abandonnée. L'étincelle de ce film, c'est

une cabane à pêche sur un lac. À mon premier hiver dans le Nord, quand j'ai vu la cabane, quand j'y suis entrée, j'ai tout de suite su qu'il y aurait un film à faire là. C'est un décor de film, *that's it!* J'ai pris des photos, fait mon repérage et, l'automne suivant, j'ai rencontré le propriétaire de la cabane, Pico. À ce moment-là, j'ai vu le personnage. J'ai perçu rapidement sa capacité de conteur et sa marginalité. Je lui ai demandé s'il accepterait d'être filmé dans sa cabane. Il était d'accord. Au début, je pensais que l'histoire tournerait essentiellement autour de lui et de sa cabane, puis j'ai rencontré Berny, un autre de mes voisins. Quand je lui ai expliqué que je faisais un film portant sur le lac Cavan pendant l'hiver, sur les occupations des gens du coin et que j'aimerais le filmer, j'ai eu comme réponse un immense « oui », comme s'il attendait depuis toujours que quelqu'un s'intéresse à son histoire. À partir de là, le projet a déboulé. Berny m'a présentée à tout le monde, m'indiquant ceux qui feraient de bons personnages. J'ai rencontré toutes les personnes qu'il m'a suggérées.

Comment en êtes-vous arrivée à circonscrire le film autour de trois personnages?

J'ai fait des préentrevues filmées avec plusieurs personnes. C'est une chose de donner son accord pour participer à un film, c'en est une autre de se laisser filmer et d'avoir l'air naturel, de ne pas être sous l'influence de la caméra. Un homme que j'avais approché n'était pas à l'aise juste à l'idée de se faire prendre en photo (rires). J'ai gardé ceux pour qui l'équipe n'était pas un poids; c'est un sentiment qu'on observe dès le tournage de recherche. Je savais que Pico et Berny étaient des conteurs, qu'ils passeraient bien à l'image. Pour Jean-Yves, ce fut moins évident. On me disait qu'il était plus réservé, qu'il serait mal à l'aise devant la caméra, mais je tenais à sa présence. Je cherchais un gars qui avait un garage, LE garage tout équipé, le gars qui *tripe* sur ses machines avec ses outils accrochés aux murs, qui *bizoune* à longueur de journée, une réalité bien présente dans le Nord... Je voulais absolument avoir un personnage comme ça. Quand j'ai vu le garage de Jean-Yves, je tenais mon personnage.

Vos personnages ont perdu leur emploi, mais ils ont tout de même fait le choix de rester dans cette région. De quoi vivent les trois personnages principaux du film?

Ils sont tous sur la CSST. Tous les gars du Nord sont blessés. Ils se sont tous tués à l'ouvrage, autrement dit.

Mais ils semblent très « valides », toujours très impliqués physiquement...

Jean-Yves et Berny ont « la maladie des mains blanches », c'est le syndrome Raynaud, une maladie industrielle reconnue par le gouvernement. Tous les mineurs et les travailleurs forestiers, tous ceux qui manipulent des machines à vibration, du fer sur la chaire, en sont victimes. Cela a pour effet de sectionner les petits vaisseaux dans les mains et d'enlever toute sensibilité dans les doigts. Quand ces hommes sont sortis des mines, ils se sont battus pour faire reconnaître cette maladie. Ils reçoivent une rente à vie de la CSST. Pico, pour sa part, a fait une chute dans une mine, il s'est cassé sept vertèbres. Ces hommes semblent « valides », mais ce n'est pas le cas. Dans le film, on ne se rend pas bien compte de leur situation parce qu'on a décidé de ne pas en parler, c'était difficile d'aborder ce sujet, de l'expliquer, et puis ce n'était pas le but du film...

Les spectateurs vont assurément se poser la question.

Probablement. Ce qu'il faut savoir, c'est qu'il y a des jours où ces gars-là sont aussi forts que lorsqu'ils avaient 20 ans et il y en a d'autres où ils restent couchés avec des douleurs chroniques, incapables de bouger. Mais ce sont des gens qui ne se plaignent pas. Ce sont des *toughs*, il y a toujours pire qu'eux.

Vous dites dans la note d'intention du dossier de presse que vous avez souhaité montrer vos personnages « en action, dehors, se jouant de l'hiver ». On voit surtout Berny à l'intérieur...

Oui, sauf quand il va couper son arbre. Berny, c'est le conteur du film. On s'est rendu compte que si l'on voulait raconter l'histoire de l'incendie de Chapais, de la fermeture de la mine, du départ d'une bonne partie de la communauté, il fallait faire cela à l'intérieur. On ne raconte pas une histoire avec autant d'émotion dehors au grand froid. « Gosser du bois » dans sa maison, c'est la chose que Berny fait tout l'hiver. Ce contexte se prêtait bien à la confession. Il est tout de même en action, il n'est pas passif, il s'occupe, il ne s'apitoie pas sur son sort. Mais il est

certain que Berny est plus casanier que les deux autres.

Le tournage s'est déroulé durant deux hivers. De quelle façon avez-vous établi vos périodes de tournage?

Le premier hiver, les filles sont venues pour une durée de cinq jours et le suivant, un mois à la fin janvier et deux semaines à la fin mars. Pour déterminer les scènes à tourner, j'avais établi une liste de séquences à partir de ce que j'avais déjà vu les personnages faire. Je voulais voir Berny « gossier » son arbre, Jean-Yves faire du *ski-doo*, Pico dans sa cabane à pêche... Le matin, je regardais la météo et j'évaluais les options. J'allais en motoneige chez mes trois personnages ou j'appelais Berny pour connaître ses activités du jour. Avec des gens qui vivent au jour le jour, on ne peut pas planifier un tournage une semaine à l'avance. Dès qu'un tournage était envisageable, je téléphonais aux filles et elles se préparaient.

Vous vous déplaçiez en motoneige?

On avait une voiture, mais notre principal moyen de transport était la motoneige. Je conduisais, la directrice photo était assise derrière moi avec la caméra dans son dos et la preneuse de son était dans le traîneau avec une couverture et l'équipement. Pour aller sur le lac, il n'y a pas d'autres solutions que le *ski-doo* et les raquettes.

La direction photo du film est remarquable. C'est d'autant notable que les conditions hivernales ne sont pas faciles. J'imagine qu'il y a eu une grande préparation?

Énorme. C'est d'ailleurs pour cette raison que le film a été tourné sur deux hivers. Les cinq jours en 2011 ont surtout servi à tester la direction photo et le son. Il y a de nombreuses images où l'on sent l'espace, mais c'est le vent qui donne la véritable sensation de l'hiver, de l'espace, de la solitude. On doit s'ajuster pour que le son du vent soit un avantage plutôt qu'un problème. Ces cinq jours ont servi à tester la caméra, à trouver le moyen de faire la mise au point avec des mitaines, à imaginer une façon de marcher convenablement avec des raquettes. Nous avions toutes les trois l'expérience du documentaire, mais tourner avec des mitaines et des raquettes est

un apprentissage en soi. Se déplacer sur la neige avec une caméra pour suivre un personnage sans faire de bruit, ce n'est pas évident. Il a fallu s'équiper d'habits de neige qui ne font pas de bruit.

Il n'y en a pas beaucoup de ces mouvements dans le film, la caméra est assez fixe.

On en a fait plusieurs au tournage, mais il en reste peu dans le film. Et c'est correct, je voulais qu'on se pose. Comme les pêcheurs : se poser et attendre. Pour revenir au tournage, je pense que c'était de l'ordre de l'artisanat. Quand on est rendu à tourner la bague du foyer avec un ouvre bocal... Le jour du tournage du rallye des vieilles motoneiges, il faisait -46°. Les cils collent ensemble, sans mitaines ce n'est tout simplement pas endurable! On opérait la caméra avec une espèce d'embout de gomme à effacer de crayon pour ne pas devoir enlever nos mitaines.

Le film comporte de superbes plans de paysages qui servent de transition entre les personnages. Ils permettent au film d'épouser le rythme d'une saison rude et austère comme l'hiver. C'est quelque chose qui était établi dès le départ ou cela s'est imposé au montage?

La place de chacun des éléments était déjà présente dans le scénario, je voulais que l'hiver soit là, que ce soit un film qui se déroule à l'extérieur, qu'on sente l'hiver, la tempête de neige, la glace, le vent, la forêt, autant par le son que par l'image. On a passé des heures à filmer les éléments.

On est vraiment dans du cinéma d'observation, d'accompagnement...

Être témoin, c'est ce que j'aime, ce que j'essaie de faire. Si l'on a bien choisi les personnages et les lieux, il va forcément se produire quelque chose. À partir du moment où la technique est adéquate et l'équipe discrète au point de se faire oublier, il se produira des moments magiques, des moments privilégiés. C'est la poésie qui opère, la poésie du quotidien.

Est-ce que les personnes filmées ont demandé un contrôle sur le contenu du film?

Berny l'a demandé. Mon premier défi a été de gagner la confiance de ces hommes. Ce sont des êtres sauvages et c'est aussi cela qui m'attirait en eux. J'ai

une affinité avec les renfrognés, ceux qui ne parlent pas aisément. C'est souvent ceux qui parlent peu qui ont le plus de choses à raconter. Ma première exigence était qu'ils me fassent assez confiance pour accepter une équipe de tournage, même réduite à l'essentiel, dans leur petite cabane à pêche où il n'y a que des hommes. Me faire assez confiance, sachant que je n'en ferai pas un *freak show*, pour livrer des aspects de leur vie dont ils n'ont peut-être jamais parlé à personne. Parce qu'il faut être clair : ils ne me connaissent pas plus que ça, ils savent que je suis la blonde d'un tel, que j'habite au bord du lac Cavan; pour eux, je suis la petite Montréalaise qui s'amuse à faire des films, ils veulent bien m'encourager, mais quand ils réalisent que le film sera diffusé... C'est en cours de route que l'interrogation est apparue : « Ben là! Je suis en train de te conter ça, mais je ne suis pas sûr que je veuille que mes enfants sachent ça, que je veuille que ce soit dans le film. » Je leur disais : « Pour l'instant, ne te censure pas, au montage, je vais prendre des extraits de ton entrevue, en respectant ta volonté. Si tu me dis que tu ne veux pas qu'on parle de tes filles dans le film, on n'en parlera pas, mais quand tu me parles, ne penses pas à cela, sinon tu seras toujours en train de te censurer et tu perdras ta spontanéité, tu seras moins naturel. » Berny était le plus rétif, mais c'est lui qui se livrait le plus aussi. Il a reculé à plusieurs reprises, il a souvent eu peur. J'ai quasiment dû faire de la direction d'acteur avec lui, je devais le voir, lui parler.

Ils ont donc approuvé le montage final?

Pour rassurer Berny, je lui ai montré une version à mi-chemin du montage. Je lui ai dit qu'il y avait là le maximum de ce qui serait utilisé. Je voulais qu'il soit à l'aise avec ce premier montage et il était content du résultat. Il assume à 100 % ce qu'il y a dans le film. Il est même heureux que ce soit diffusé. J'ai montré une version presque finale à chacun. Et ils ont donné leur accord.

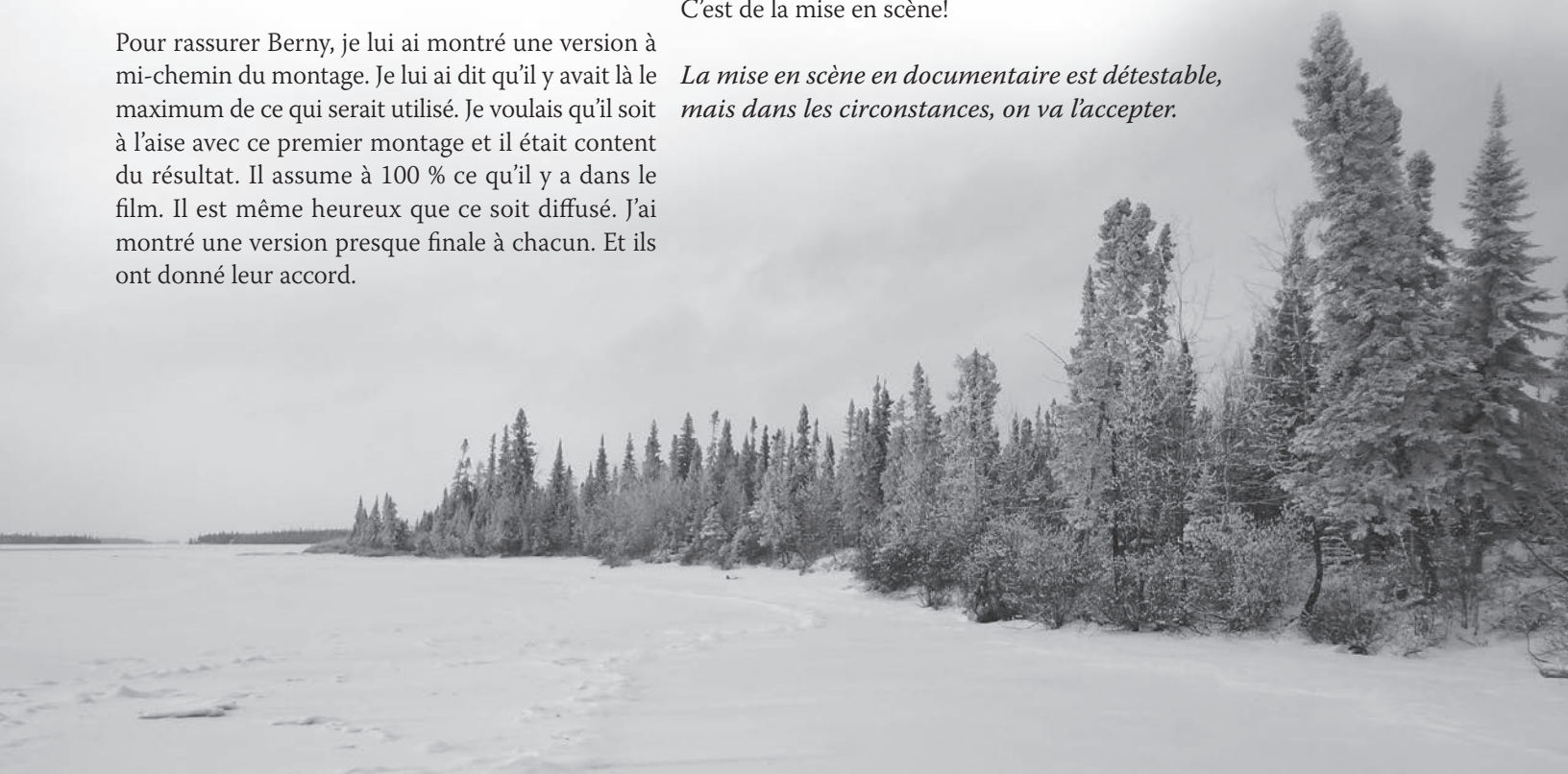
La succession de plans d'hélicoptère illustre parfaitement l'étendue du territoire. Ils servent magnifiquement le propos. Est-ce que cela a été difficile à réaliser?

On a dû s'y reprendre à deux fois. On n'avait pas de budget pour cela, mais j'ai dit aux producteurs que j'allais me débrouiller pour obtenir un tour d'hélicoptère parce que je voulais montrer le territoire. J'ai demandé autour de moi et l'on m'a dit d'aller voir une compagnie de Chapais qui a un hélicoptère de loisir. Le propriétaire a été fort serviable. Il ne souhaitait même pas lire le scénario... Lors du premier vol, on a filmé à travers la vitre. Le matériel était inutilisable parce que ça vibrait trop et qu'on voyait notre reflet dans la vitre. Par contre, lors du visionnement, j'ai constaté le potentiel et j'ai rappelé le gars. La seconde fois, on a enlevé la vitre, la directrice photo, à moitié à l'extérieur de l'appareil, tenait la caméra à bout de bras et, en regardant un moniteur, je la guidais pour le cadrage. Du travail de pro! Et le pilote avait un fun immense à faire toutes les manœuvres possibles et imaginables : le *looping*, le *rase-motte*... Nous étions très près du sol, parfois à une dizaine de pieds...

Et l'accompagnement de la motoneige, c'était planifié?

C'est mon *chum*! J'étais en contact avec lui pour l'aviser de notre départ, à quel endroit nous le rejoindrions et sur quelle distance on le survolerait. C'est de la mise en scène!

La mise en scène en documentaire est détestable, mais dans les circonstances, on va l'accepter.





Moi aussi je suis contre, j'ai toujours trouvé cela éthiquement répréhensible. Mais quand on demande à quelqu'un de faire comme si l'on n'était pas là, on fait aussi de la mise en scène. Parce que la présence d'une caméra dans la vraie vie fausse tous les rapports. Les gens vont parler de ce qu'ils sont en train de faire, c'est long avant qu'ils comprennent qu'ils ne sont pas obligés d'être constamment occupés : « Ben là, je ne fais rien d'intéressant. Tu vas me filmer? Je ne suis pas bien habillé. » On doit leur dire de nous oublier. C'est de la mise en scène dans le fond, ça prend de bons personnages documentaires, ce sont des gens qui savent jouer le jeu. Dans un sens, c'est ça, faire du cinéma.

Des regrets sur l'ensemble du projet?

C'est certain qu'il y a une différence entre mon film idéal sur papier, celui que j'avais imaginé, et le résultat. Mais on a fait le maximum dans les circonstances. À un moment, la neige s'est mise à fondre. Le 17 mars 2012, il y eu un redoux historique, il pleuvait, il a fait 20°. Je voulais un film d'hiver, et là, il n'y avait plus de neige et les gars étaient « en bedaine »... Qu'est-ce que je fais? Pour ne pas perdre de jours de tournage, il a fallu remettre de la neige dans le cadre! Il y a aussi des déceptions. J'aurais aimé passer plus de temps dans la cabane à pêche, une idée de départ très forte, mais il est arrivé plusieurs choses dans la vie de Pico cet hiver-là qui l'ont tenu éloigné de sa cabane.

À quel point le film s'est-il amélioré au montage?

Le film est né au montage. Nathalie Lamoureux a fait un travail extraordinaire, c'était vraiment la bonne personne pour monter ce film, pour m'aider à faire mes deuils.

Le film a été monté à Montréal?

Oui. Je suis venue à Montréal toute la durée du montage, soit cinq mois. Trois chez InformAction et deux chez Nathalie, tous ceux qui ont travaillé sur ce film ont donné du temps. J'étais contente d'avoir une monteuse qui n'a pas peur de la lenteur et des silences. Elle a réussi à rendre les intentions de départ que j'avais avec le matériel dont elle disposait. Quand elle a commencé le montage, elle avait beaucoup moins de deuils à faire que moi qui ne cessais de penser à tout ce qui manquait par rapport au scénario. Je crois qu'elle a vu le film avant moi, elle a vu la finalité du film avant que je sois capable de savoir ce qui restait du scénario. Finalement, c'est devenu l'histoire de Berny, ce n'est plus celle de Pico. Nathalie a su me dire : « Ce n'est plus ça ton film, c'est rendu ça. » Et je pense qu'il y a eu un très beau travail de compromis. Pas des compromis qui diluent le résultat. Habituellement, j'ai tendance à faire confiance à la monteuse et à laisser aller des choses, mais là, je me suis battue pour en garder certaines. Sans qu'elle soit nécessairement d'accord, elle les essayait toujours, puis elle me montrait ce que ça donnait. Il y a des fois où j'ai réalisé qu'elle avait raison et d'autres où elle admettait que ça fonctionnait. Je n'ai donc pas l'impression que ce film m'a glissé entre les mains. Quand je le regarde avec le recul, après avoir fait mes deuils, c'est le film que je voulais faire, l'histoire que je souhaitais raconter. ■

En attendant le printemps de Marie-Geneviève Chabot

Seul(s)

LUC LAPORTE-RAINVILLE

Chapais est une ville québécoise qui a été abandonnée au début des années 1990. La faute incombe à une malheureuse fermeture: celle d'une mine qui était le principal levier économique de cette municipalité. Pourtant, Chapais survit encore aujourd'hui, tant bien que mal. Son cœur bat pour les derniers Chapaisiens, communauté de marginaux dispersés sur son territoire. Le désir de demeurer chez soi semble pour eux tout surpasser.

En attendant le printemps, un film réalisé par Marie-Geneviève Chabot, a quelque chose de familier. Il est un peu la réminiscence du cinéma de Pierre Perrault, qui basait son travail sur une démarche populaire, une approche où les laissés-pour-compte existaient médiatiquement grâce au septième art. L'affection de Perrault pour les petites gens était doublée d'un amour pour leur pittoresque faconde. En cela, le documentaire de Chabot se dissocie sensiblement de la démarche de Perrault. Car loin de chercher à enregistrer une logorrhée collective, Chabot s'attache surtout aux individus et aux silences pour ponctuer son long métrage. Ceux-ci constituent une force tranquille reflétant les malaises existentiels des personnages que la réalisatrice suit: Berny, Pico et Jean-Yves.

L'incipit annonce d'emblée la tonalité de l'ensemble: une série de plans larges magnifiant les paysages hivernaux de ce coin de pays. Absence de vies humaines, absence de bruits (hormis les murmures du vent), tout concourt à évoquer l'abandon et la solitude de ces trois hommes.

Berny, le plus attachant, est la bougie d'allumage du récit. Fort et digne, cet ancien mineur impulse au film son rythme grâce à l'ineffable résilience qui l'habite. Une endurance aux traumatismes qui, petit à petit, se dévoilent, alors qu'on découvre que ce mineur n'a pas eu la vie facile. Il y a d'abord l'histoire d'un incendie meurtrier qui faucha nombre de ses compagnons. Mais il y a aussi — et c'est là le plus troublant — une visite au cimetière de la ville. Dégageant la neige qui recouvre les pierres tombales afin de retrouver le nom de son meilleur ami tué lors d'un éboulement, Berny creuse à même ses souvenirs, les livre à la cinéaste qui les enregistre pour conserver une trace de cette destinée bouleversante. La

portée visuelle de la scène est d'autant plus forte qu'elle est suivie d'une série d'images montrant l'état d'abandon dans lequel se trouve Chapais (rues désertes, affiches commerciales décaties...). Le centre-ville moribond devient alors le symbole d'un drame personnel causé par la perte d'un être cher.

Ce récit intimiste, au sein d'une communauté délitée, rappelle à quel point toute histoire mérite d'être racontée. Il démontre également que le cinéma doit être cet art qui, loin d'abrutir les petites gens, s'attache à eux pour mieux les montrer dans leurs tourments (ici, les difficultés du deuil). Chabot, par cette approche populaire, rejoint la pensée du philosophe Walter Benjamin qui, dans son célèbre *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), voyait dans le cinéma une désacralisation de l'art, une façon d'accorder de l'importance à tout ce qui relève du trivial — du moins, pour l'élite culturelle. Une manière d'approcher le réel dans sa complexité et sa fragilité, comme le faisait Perrault. Et une opportunité pour la réalisatrice de mettre en exergue un silence qui crie sa douleur à chaque plan. Les mots laissés en déshérence ne sauraient exprimer toute la souffrance des esseulés chapaisiens.

Toutefois, en dépit de la grisaille ambiante, le film n'est jamais sinistre; il affiche plutôt l'optimisme de ses protagonistes. La lutte pour vivre dignement n'en est peut-être qu'à ses balbutiements, mais le printemps finit toujours par poindre à l'horizon. (Sortie prévue: 5 avril 2013) ■



Québec / 2013 / 80 min

RÉAL. ET SCÉN. Marie-Geneviève Chabot
IMAGE Karine van Ameringen **SON** Iphigénie Marcoux-Fortier **MUS.** Freeworm **MONT.** Natalie Lamoureux **PROD.** Ian Oliveri et Ian Quenneville
DIST. InformAction

Le cinéma de Steven Soderbergh

PERSPECTIVE

À bout de souffle

LOÏC DARSEZ

En 1941, Orson Welles, jeune cinéaste autodidacte, n'a que 26 ans lorsqu'il réalise **Citizen Kane**. Un premier film qui exprime une critique acerbe de la décadence cauchemardesque du rêve américain. Cette œuvre capitale, qui repousse à elle seule les limites du langage cinématographique, est pourtant boudée par le public à sa sortie, puis snobée aux Oscar. Ce n'est que plus tard qu'elle sera reconnue à sa juste valeur, soit l'une des pierres angulaires de l'histoire du cinéma. *Flash-forward*. En 1989, un cinéaste indépendant émerge de l'anonymat avec **Sex, Lies, and Videotape**. Un premier effort palmé d'or à Cannes qui, entre simulacre et hypocrisie, jette un regard critique sur l'éclatement du couple en temps d'aliénation sociale. Après le succès inattendu de ce film-couronnement, prélude à l'avènement d'un nouveau cinéma indépendant américain, le jeune metteur en scène hérite du sobriquet d'« enfant prodige ». Steven Soderbergh est alors âgé lui aussi de 26 ans.

Si **Sex, Lies, and Videotape** n'a pas rejoint le chef-d'œuvre de Welles au sanctuaire des œuvres maîtresses du septième art, il faut bien admettre que ce premier film de Soderbergh a marqué la naissance d'une voix nouvelle, audacieuse et singulière, dans le paysage cinématographique américain.

De telles entrées en scène ont parfois malheureusement marqué l'apothéose de carrières naissantes restées lettre morte. Et à y regarder de plus près, elles n'ont pas été que salutaires pour ces deux cinéastes. Au contraire. Car après avoir fait miroiter malgré eux de vaines promesses, Welles et Soderbergh accumulèrent déboires et désillusions. Pour le premier, cela se traduisit par une incessante lutte contre les grands studios américains et leur système despotique, un combat obsessionnel perdu d'avance et qui laissa un amer goût de défaite chez cet enfant terrible d'Hollywood. La traversée du désert paraît avoir été moins éprouvante pour le second, qui parvint plus habilement que Welles à tirer son épingle du jeu. Après l'insuccès commercial de **Kafka** (1991), qui présente pourtant de réelles qualités cinématographiques, et de **King of the Hill** (1993), Soderbergh semble avoir connu une période d'anémie artistique. En témoignent les plutôt ordinaires **The Underneath** (1995) et **Gray's Anatomy** (1996). Puis, le surdoué des premiers jours refait surface avec **Schizopolis** (1996), **Out of Sight** (1998) et **The Limey** (1999). S'ensuivent quelques films pour lesquels succès commercial et d'estime sont au rendez-vous, avec **Erin Brockovich** (2000), **Traffic** (2000) et la trilogie **Ocean's** (2001, 2004 et 2007).

Si Welles refusait tout compromis, Soderbergh, lui, en fit plutôt sa marque de commerce. Et c'est justement grâce à cette oscillation entre des expériences fascinantes, mais parfois hermétiques (**Full Frontal**, 2002; **Bubble**, 2005), et un cinéma d'auteur, néanmoins grand public (**Solaris**, 2002; **The Good**

En 1989, un cinéaste indépendant émerge de l'anonymat avec **Sex, Lies, and Videotape**. Un premier effort palmé d'or à Cannes qui, entre simulacre et hypocrisie, jette un regard critique sur l'éclatement du couple en temps d'aliénation sociale. Après le succès inattendu de ce film-couronnement, prélude à l'avènement d'un nouveau cinéma indépendant américain, le jeune metteur en scène hérite du sobriquet d'« enfant prodige ». Steven Soderbergh est alors âgé lui aussi de 26 ans.

German, 2006; **Che**, 2008), que pour un temps, l'idylle du cinéaste avec le public porta ses fruits. Mais en dépit de la perspective critique pertinente qu'offre **The Girlfriend Experience** (2009), de la candeur naïve de **The Informant!** (2009) et de la touchante sensibilité de **And Everything Is Going Fine** (2010), le legs soderberghien s'étiolle. À quoi peut-on attribuer cela? Peut-être à une succession expéditive de réalisations certes bien exécutées (**Contagion**, 2011; **Haywire**, 2011; **Magic Mike**, 2012), mais résolument frivoles et commerciales, qui pourrait témoigner d'une certaine lassitude du cinéaste. Bref, après avoir surfé sur la vague de la conciliation qui était la sienne, il semblerait que Soderbergh soit de nouveau en panne sèche et que cette aridité créative le pousserait aujourd'hui à abjurer l'art du cinéma.

Dans une interview accordée à Nigel L. Smith du site *Indiewire* le 16 janvier 2012, le cinéaste explique ainsi sa décision d'entamer une phase de repos sabbatique se voulant transitoire :

Je sens qu'il s'est opéré, entre moi-même et ce qui se passe actuellement dans cette industrie, un important décalage. Je pourrais sans doute y faire face si je ressentais que je devenais meilleur. Oui, je suis meilleur que lorsque j'ai commencé. [...] Comprendre la mécanique, régler des problèmes, voilà en quoi j'excelle



The Limey

désormais. Mais quand vient le temps de réaliser quelque chose d'avant-gardiste, c'est une tout autre histoire. Et ça ne changera pas spontanément, ça nécessite une forme de coupure. Alors, je dois pour un temps m'arrêter¹.

Incapable de se renouveler, coincé dans un système qu'il ne reconnaît plus, Soderbergh entend mettre un terme à sa production avec **Side Effects**, un sombre suspense psychotrope qui ancre son récit en marge des dérives de l'industrie pharmaceutique. Agissant à titre de testament cinématographique, ce film est annoncé comme son ultime opus. Le 26^e de sa filmographie.

La croisade

Au premier coup d'œil, on ne peut que constater le caractère peu orthodoxe de la pratique du cinéma à laquelle s'adonne Steven Soderbergh. Une méthode consistant à alterner les productions marchandes aux budgets outranciers et les projets indépendants, plus personnels, témoins d'une certaine *maestria*.

1. SMITH, Nigel L. « Steven Soderbergh on 'Haywire', 'Magic Mike' and Why He's Given Up on 'Serious Movies' », *Indiewire*, [en ligne]. [www.indiewire.com/article/interview-steven-soderbergh-haywire] (page consultée le 18 février 2013)

Ainsi, c'est en recouvrant le gouffre créatif des grands studios d'un baume placebo que le cinéaste a pu parvenir à œuvrer avec une témérité un brin consommée. D'évidence titubante, cette démarche pragmatique s'est cependant avérée féconde dans la mesure où, parfois, des hybrides cinématographiques en sont nés.

The Limey marque la consécration artistique de cette approche de la conciliation tandis que l'éclatant triomphe, tant commercial que critique, de **Traffic** témoigne d'une rigoureuse négociation entre l'expression créative brute et les exigences d'un cinéma populaire. Mais, c'est **Sex, Lies, and Videotape** qui s'impose en tant qu'authentique hybride des hybrides. Un film croisé dont la plus grande victoire demeure son encodage, alors que le sexe, utilisé comme appât commercial, pave néanmoins la voie à une désarmante mise à nu des noires entrailles de la psyché humaine, tout autant que de ses vertus les plus précieuses.

Un film qui annonçait, d'entrée de jeu, l'ambition que nourrissait Soderbergh : celle d'incarner, à l'image des Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Howard Hawks et Alfred Hitchcock, « l'auteur hollywoodien », vestige d'un autre temps. Un désir sincère et louable, car enfin, dans le contexte cinématographique délétaire actuel, la rupture entre le cinéma



Traffic

hollywoodien et le cinéma d'auteur est plus que jamais consommée. Reste à savoir si Soderbergh est parvenu, au cours de cette course effrénée à la création éclectique que fut sa carrière, à personnifier ce brave croisé hérétique, cet « auteur made in Hollywood », celui qui réussirait à délivrer le « saint lieu » qu'est Hollywood de ses chaînes mercantiles et à rétablir l'équilibre entre les conventions de l'accessible et l'hermétisme excentrique?

Une certaine tendance

« Eh bien, je suppose qu'à partir d'ici, ça ne peut qu'aller de mal en pis. » À peine quelques instants après le sacre de son premier film à Cannes, Soderbergh lançait cette boutade devenue célèbre. Lucide, le jeune homme au timide sourire ne croyait certainement pas si bien dire, mais l'histoire semble lui avoir tristement donné raison. Ainsi, ce n'est qu'au lendemain d'une impasse créative qui culmina avec l'échec de **The Underneath** que Soderbergh, voulant renouer avec l'Auteur en lui, entama la reconquête de ses honneurs perdus. C'est en braquant la caméra sur lui-même qu'advint la véritable renaissance cinématographique, doublée d'une autobiographie philosophique déconstruite, qu'est **Schizopolis**. Scénario, mise en scène, jeu, musique, photographie et montage: tout Soderbergh est dans cette œuvre maîtresse et l'insaisissable virtuosité qui en exhale

naît justement de cet endossement total de la responsabilité créatrice. Ici, l'auteur s'assume et, en plus de pourfendre ses propres obsessions et névroses, va jusqu'à remettre en question l'essence même de sa démarche, jusqu'à la parodier. Ce qu'il faisait déjà dans l'insolite **Kafka** en reconnaissant, par l'entremise d'une réplique du héros, que le film biographique, en soi, n'est que veine entreprise: « Mais jamais, oh grand jamais, vous ne parviendrez à éprouver, au travers d'une lentille, l'âme d'un homme. »

Pour Soderbergh, le processus créatif nécessaire à l'élaboration d'une nouvelle œuvre n'est justifié que dans la mesure où cet aboutissant est apte à se détacher du reste de sa filmographie. Ce n'est donc pas un hasard si le renouveau qu'il exprime avec **Schizopolis** s'apparente à la posture idéologique des cinéastes de la Nouvelle Vague: ces derniers, plus spécifiquement Jean-Luc Godard, François Truffaut et Alain Resnais, l'ayant profondément inspiré. C'est d'ailleurs en rendant hommage à ces maîtres qui, par leur fougue et leur audace, ont permis au cinéma d'entrer dans une nouvelle ère, que la touche plastique et narratologique « à la française » est devenue celle de Soderbergh. Sa marque de fabrique, en quelque sorte.

Alors que dans **Out of Sight**, ce sont les multiples arrêts sur images empruntés à l'ultime plan des **400 Coups** (1959) de

Truffaut qui font office de référence — notamment la synthèse qu'en fait Soderbergh dans une scène à l'érotisme raffiné où le *freeze frame* est utilisé pour souligner le désir qui naît chez deux êtres succombant à des amours pourtant impossibles —, c'est à Resnais que Soderbergh rend hommage dans **The Limey** en s'inspirant du montage trouble et déroutant de **L'Année dernière à Marienbad** (1961). Il parvient ainsi à offrir un regard impressionniste sur l'espace et le temps, une manière d'évoquer le réel tel qu'il est perçu par le protagoniste

Pour Soderbergh, l'intertextualité n'est jamais synonyme de copie ni de superficialité. *Exit* le collage strictement plastique : les pastiches sont subversifs, contestataires chez ce cinéaste qui, en plus d'être réalisateur, est directeur photo et monteur de ses films (Peter Andrews et Mary Ann Bernard ne sont que des pseudonymes) dans lesquels la forme est toujours au service du fond. C'est là, justement, que réside sa plus grande force.

parfaitement exemplifiée dans une séquence où les répliques sont entrecoupées à plusieurs reprises, sans le moindre raccord spatiotemporel. Dans **Traffic**, c'est l'utilisation du filtre coloré pour segmenter chromatiquement trois intrigues qui, rappelant la scène d'ouverture du **Mépris** (1963) de Godard, exprime son attachement à ce courant cinématographique. Une trichromie entre le très contrasté et granulé jaune du Mexique, le froid bleu de l'Ohio et les chaudes teintes surexposées de la Californie qui aide à la compréhension d'un film choral autrement un peu ardu à suivre.

Si **Schizopolis** n'échappe pas à la fascination du réalisateur pour la Nouvelle Vague, ce qui retient surtout l'attention est que ce film rend compte d'une autre tendance, sous-jacente chez ce cinéaste, que l'on a déjà évoquée : celle de tout remettre en question, même sa propre façon de faire. Une prédisposition à se contester lui-même qui se manifeste dès les premières minutes du film, dans la scène où Fletcher Munson, un employé de bureau assujéti, interprété par Soderbergh, quitte son cubicule pour aller se masturber aux toilettes alors qu'il devrait travailler. Si d'emblée, ce geste témoigne de la crise ou plutôt du vide existentiel qui accable ce personnage, on ne peut que

constater le caractère fortement autoréflexif d'une telle séquence et déceler, dans son sous-texte, un cinglant commentaire sur son créateur. Et c'est par la verve satirique que celui-ci reconnaît l'égoïsme de sa démarche artistique : une telle séquence ne serait-elle pas l'aveu que **Schizopolis** n'est en fait que le résultat d'une fertile séance de masturbation intellectuelle, certes jubilatoire, mais ô combien rédemptrice ? Au spectateur d'en juger si tant est qu'il sache décoder ce sous-texte. Conséquemment et conformément à ce que disait Albert

Camus, « l'artiste au même titre que le penseur s'engage et se devient dans son œuvre » (A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard). En poursuivant ainsi la quête du façonnement de soi jusqu'à son ultime résolution, c'est-à-dire le néant, Soderbergh fait naître des cendres de la plus humaine des subjectivités l'objectivité absolue : un regard dans le miroir par lequel il entrevoit le monde. Le cinéaste semble faire sienne cette singularité de l'artiste selon Camus et tend de cette manière vers l'essence même de l'œuvre d'art.

Dans le même ouvrage, Camus défend l'idée que l'œuvre d'art « naît du renoncement de l'intelligence à raisonner le concret », qu'elle « marque le triomphe du charnel » : une conception de l'art qui ne colle pas du tout à Soderbergh qui, hormis dans **Erin Brockovich**, son film le plus affectif, le moins typé, est plutôt enclin à une approche intellectuelle d'un cinéma discursif, mais empreint d'une lointaine proximité.

Il serait possible de continuer ainsi, en faisant jaillir de chacun de ses films, de **Full Frontal** jusqu'à la trilogie **Ocean's**, les nombreuses références qui les traversent. Et l'on comprendra que la fréquentation de l'œuvre de Soderbergh permet rapidement de constater que tout y est clairement défini, tranché, et que chaque scène n'est que la réminiscence nostalgique d'un autre moment de cinéma. L'instant, issu d'un imaginaire autonome, n'est qu'allusion à cette mémoire cinématographique, et c'est par le pastiche et la référence que prend forme le cinéma de Soderbergh, celui d'un cinéophile. Pour Soderbergh, l'intertextualité n'est jamais synonyme de copie ni de superficialité. *Exit* le collage strictement plastique : les pastiches sont subversifs, contestataires chez ce cinéaste qui, en plus d'être réalisateur, est directeur photo et monteur de ses films (Peter Andrews et Mary Ann Bernard ne sont que des pseudonymes) dans lesquels la forme est toujours au service du fond. C'est là, justement, que réside sa plus grande force.

Les intérêts cinéphiliques de Soderbergh ponctuent ses films, si bien qu'il est possible d'entrevoir dans **Kafka** une lettre d'amour au cinéma expressionniste allemand. Ce n'est pas un hasard si l'antagoniste du héros se nomme Murnau. Mais le cinéaste oppose aussi, en présentant une synthèse filmique des thèmes et des intrigues de l'œuvre de Franz Kafka plutôt qu'un biopic traditionnel, un contrepoids nécessaire à la formule standardisée d'Hollywood. Même chose pour **The Good German**, où Soderbergh a choisi d'épouser avec une minutie quasi maniaque la forme des films hollywoodiens des années 1940, tout en dépeignant crûment le sexe, la vulgarité et les violentes manigances politiques de l'après-guerre. Ce qu'un Michael Curtiz — à qui l'on doit le proverbial **Casablanca** (1942) — n'aurait jamais pu faire sous la tyrannie du Code Hays (sur la censure) à l'époque de l'âge d'or hollywoodien. Et c'est justement de cette inquiétante étrangeté, où l'idéalisation formelle d'antan confronte le réalisme moderne brutal, que se dessine subrepticement une certaine remise en question de la sujétion aux élites bien-pensantes.

Final cut

Sa filmographie n'étant peut-être pas aussi hétérogène qu'elle pourrait paraître à première vue, c'est sans doute à tort que l'on qualifie Soderbergh de « plus antiauteur des auteurs ». Outre ses nombreuses réitérations esthétiques, d'évidentes récurrences trahissent pourtant celui qui s'évertue à éviter la rengaine. Si d'entrée de jeu, on pense aux dilemmes moraux auxquels sont constamment confrontés ses personnages (**Traffic**, **Che**), ou encore au thème de la vérité qui revient tel un leitmotiv (**Solaris**, **King of the Hill**, **Bubble**, **The Informant!**), c'est une autre constante qui lie de manière intrinsèque l'ensemble des réalisations signées Steven Soderbergh. Ainsi, ce qui semble marquer chacune de ses intrigues est ce vif désir qui habite les êtres qu'il met en scène et qui cherchent à façonner, à leur image et selon leurs valeurs, l'univers dans lequel ils évoluent. Mais surtout, cette frustration profonde que tous éprouvent lorsque placés devant l'inéluctable échec d'un tel dessein. Ironiquement, c'est son dernier grand film, le diptyque **Che**, qui incarne le paroxysme de cette fascination de la désillusion. Film dont la réalisation fut éprouvante au point d'enlever au cinéaste l'envie de continuer.

Le fil d'Ariane de son œuvre semble avoir été la frustration. Soderbergh ne remet-il pas lui aussi en question le monde qui l'entoure? Ne veut-il pas façonner le réel d'une manière qui lui sied? Vœu pieux que cette tentation de l'utopie : espoir d'une résurgence d'un âge digne des années 1970 où, grâce à

Ocean's Eleven, Schizopolis, Che, The Girlfriend Experience et Erin Brockovich



l'influence de la Nouvelle Vague, certaines productions hollywoodiennes étaient audacieuses et significatives. Ce passé récent auquel il voue, comme en témoigne **The Limey**, une affection nostalgique sans égal. Cet Hollywood en crise mais sans complexes, plus avare d'art que d'or, ne serait-il pas son fantasme? Certainement. Mais s'il s'oppose à un tel système, Soderbergh s'en fait aussi l'apôtre, peut-être bien malgré lui. Car si sa plus grande crainte était de devoir travailler dans un

ludique qu'il a fait une croix définitive sur ses années de croisade. Ne voyant plus, sur les marquises illuminées des cinémas américains, de titres dont la spécificité récréative n'édulcore rien la pertinence et la fraîcheur, il a décidé de les réaliser lui-même, ces films de genres soigneusement ficelés. Que ce soit pour son propre plaisir de cinéophile, pour la simple beauté du geste ou pour finir sa carrière sans trop se casser la tête, il a fait le choix d'un désaveu partiel de sa manière d'approcher le cinéma en s'adonnant au nivellement par le bas. Donc, si l'on considère **Contagion** comme l'interprétation soderberghienne du film-catastrophe, **Haywire** comme une excuse à la réalisation de scènes d'action et la comédie dramatico romantique **Magic Mike** comme une incarnation archétypale du film consensuel (*crowd-pleaser*), **Side Effects** s'inscrit parfaitement dans cette lignée de « produits de divertissement grand public » s'efforçant de respecter l'intelligence du spectateur, sans plus.

Légitime descendant des *thrillers* psychosexuels à la **Fatal Attraction** (1987) et **Basic Instinct** (1992), ce film cynique à l'intrigue haletante ne voile jamais ce qu'il tente d'imiter. Concupiscence, trahison et hémoglobine : tout est là. Même que le meurtre prématuré de l'un des personnages principaux, qui renvoie directement à la légendaire scène de la douche de **Psycho** (1960),

Sans être un grand film, **Side Effects** est néanmoins un suspense d'une efficacité clinique qui propose une juste synthèse de l'œuvre filmique de Soderbergh. Que ce soit en raison de cette obsession du capital, qui refait ici surface grâce au regard satirique que pose le cinéaste sur l'industrie pharmaceutique — alors qu'il donne aux psychiatres des airs de revendeurs de drogue tout droit sortis de **Traffic** — ou à cause de l'utilisation diégétique de la caméra vidéo en tant que dispositif « créateur de vérité » (autre motif récurrent chez Soderbergh), **Side Effects** vient effectivement boucler la boucle.

atteste une volonté résolue de filiation au *mindfuck* hitchcockien (récit aux retournements imprévisibles qui cherchent à confondre le spectateur en ouvrant de multiples pistes interprétatives qui s'avèrent autant de leurres). Sans être un grand film, **Side Effects** est néanmoins un suspense d'une efficacité clinique qui propose une juste synthèse de l'œuvre filmique de Soderbergh. Que ce soit en raison de cette obsession du capital, qui refait ici surface grâce au regard satirique que pose le cinéaste sur l'industrie pharmaceutique — alors qu'il donne aux psychiatres des airs de revendeurs de drogue tout droit sortis de **Traffic** — ou à cause de l'utilisation diégétique de la caméra vidéo en tant que dispositif « créateur de vérité » (autre motif récurrent chez Soderbergh), **Side Effects** vient effectivement boucler la boucle. Et témoigne, par le fait même, de la transition qui s'est opérée chez le cinéaste, de l'irrésistible envie de révolte à l'inévitable retour à la tradition.

contexte de contraintes et de compromissions, il semble qu'en acceptant de réaliser des films populaires pour les grands studios hollywoodiens, il s'est en quelque sorte lui-même pris au piège qu'il croyait éviter par ses « grands écarts artistiques ». Et il en paye aujourd'hui le prix.

Ainsi, l'on pourrait suggérer que le supplice d'une prostituée de luxe qui souffre autant du capitalisme sauvage qu'elle en jouit, dans **The Girlfriend Experience**, est analogue à celui de Soderbergh. Puisque, à défaut d'avoir pu réformer la machine hollywoodienne de l'intérieur, il en est devenu la proie. Si pendant une bonne partie de sa carrière, le cinéaste a su tirer son épingle du jeu en gardant la mainmise sur cette négociation aussi périlleuse qu'acrobatique qui lui valut sa renommée, il semble qu'il en soit désormais incapable. Ou plutôt qu'il ne trouve plus cette danse funambulesque aussi gratifiante qu'elle le fut jadis.

Si bien que le réalisateur a choisi de lâcher prise, et c'est en amorçant une phase cinématographique vertement plus

Un tel revers secoue, puisque c'est la nostalgie d'une époque, où Hollywood n'avait rien à envier à l'Europe ni à personne et



Side Effects

où les films majeurs savaient s'adresser au grand public, qui a forcé Soderbergh dans ses derniers retranchements. Ce qui l'a mené à cette navrante posture, c'est justement son amour inconditionnel du cinéma. Et comme pour doubler leurs torts d'un affront et clore cruellement cette histoire consternante, les studios américains ont refusé, jugeant son contenu « trop homosexuel », de participer au financement de *Behind the Candelabra*, qui aurait dû être le dernier long métrage de Soderbergh pour le grand écran. Soutenu par la chaîne HBO, ce regard sur la vie du pianiste Liberace prendra finalement la forme d'un téléfilm. Il ne pourrait y avoir finale plus affligeante et tristement symbolique à la carrière d'un cinéaste qui a vainement œuvré à redorer le blason du cinéma hollywoodien. Ni plus grand affront.

Ce n'est qu'au terme d'une vie d'exil et de marginalisation qu'Orson Welles fit l'accablant constat de ses insuccès. Trop peu, trop tard, il va sans dire. Soderbergh, lui, a encore le temps. Si malgré son imminente mort cinématographique, l'éveil lui semble toujours interdit, on aimerait croire que cet

adieu ne sera en fait que l'aube d'une seconde renaissance, parente de **Schizopolis**. Et que l'on n'a probablement rien vu du véritable talent de cet étrange personnage. ▀



États-Unis / 2013 / 106 min

RÉAL. Steven Soderbergh **SCÉN.** Scott Z. Burns
IMAGE Peter Andrews (Steven Soderbergh) **MUS.** Thomas Newman **MONT.** Mary Ann Bernard (Steven Soderbergh) **PROD.** Endgame Entertainment **INT.** Jude Law, Rooney Mara, Catherine Zeta-Jones, Channing Tatum **DIST.** Les Films Séville



« Comme acteur, mon travail consiste à témoigner de nos réalités, à rendre compte de l'état du monde. »

Marc Béland — Photo: Éric Perron

NICOLAS GENDRON

Depuis 35 ans déjà, le comédien Marc Béland embrasse autant la danse, avec *La La La Human Steps*, que la télévision—comment oublier son Renaud dans *Annie et ses hommes*? Artiste complet, d'une présence humble et généreuse, il a touché plus spécialement, ces dernières années, à la mise en scène, s'attaquant à Shakespeare aussi bien qu'à l'univers musical de Catherine Major ou des *Douze Hommes rapaillés*. Au cinéma, on l'a aperçu chez Denise Filiatrault (**L'Odysée d'Alice Tremblay**) et François Delisle (**Toi, 2 Fois une femme**). Mais avant toute chose, Béland est homme de théâtre; il a joué dans des dizaines d'œuvres phares, de Racine à Claude Gauvreau, et donné corps à des personnages à l'intensité légendaire, dont les rôles-titres d'*Hamlet*, de *Caligula* et de *Woyzeck*. Cette même intensité le sert admirablement dans **La Cicatrice**, premier long métrage signé Jimmy Larouche, originaire d'Alma, tourné entièrement au Saguenay–Lac-Saint-Jean dans un esprit très communautaire. Après **Le Guide de la petite vengeance**, c'est seulement la seconde fois que Béland tient le haut de l'affiche d'un film. Dans les deux cas, ses personnages veulent reprendre le contrôle de leur vie en se vengeant d'un passé de souffre-douleur. Rencontre avec un acteur consciencieux à propos de son parcours riche et de son dernier film coup de poing.

*Ciné-Bulles: Votre personnage dans **La Cicatrice** s'appelle Richard Tremblay, un nom assez commun. Devrait-on y voir un archétype du mâle québécois?*

Marc Béland: Sans doute, d'une certaine part du mâle québécois. On pourrait dire que cet homme aux prises avec un problème d'alcool et de violence conjugale, suivi par un psychologue, est profondément esseulé. J'aime parler de ce qui ne semble pas spectaculaire. C'est un drame intime sur une humiliation qu'on a souvent honte d'avouer. Et comment elle peut être longtemps refoulée. Cela fait de lui un homme renfermé, taciturne, victime. Richard est une bombe à retardement. Oui, cela doit être assez représentatif d'un certain archétype québécois qui a du mal à établir ses limites, son identité. Par petites touches impressionnistes, on devine une vie d'incommunicabilité émotive, cela l'inhibe beaucoup. Pourquoi vouloir régler ses comptes? L'autre, Paul, ne le reconnaît pas. Pour lui, c'était un jeu d'enfant, mais pas pour Richard. Cette humiliation fut plutôt la pierre angulaire, le boulet qu'il a traîné toutes ces années. Une histoire humaine banale pour certains, mais qui l'a mené, à cause de sa sensibilité, à une triste existence.

Comment s'est articulé le dialogue avec le réalisateur, Jimmy Larouche?

Jimmy est intense et, à l'écoute, on a toujours l'heure juste avec lui. Il donne des indications simplement, sans esclandres. Même quand un metteur en scène ne finit pas sa phrase, on peut capter ce qu'il veut dans un mouvement ou dans un regard. Comme cette histoire est proche de celle de Jimmy, je le sentais vraiment aux commandes. J'ai rarement rencontré, à part Louise Lecavalier, quelqu'un qui travaille autant, c'est inouï! (rires) C'est un passionné, même si le mot est galvaudé. Cette passion pour trouver la justesse d'une réplique ou d'une situation, me reconfortait parce que je savais qu'à la fin de la journée, il était réellement content du travail accompli. On n'est jamais dans un flou quant à son intention. Pour l'idée des trois Richard [NDLR: présence du personnage à trois étapes de sa vie dans le même plan], il a essayé plusieurs pistes, parce que certains ne comprenaient pas cette théâtralité. On a tenté de mettre ma voix sur les trois personnages, en studio, pour donner des indices, mais cela ne fonctionnait pas. On a beaucoup travaillé des plans-séquences,

vers la fin, avec ces chorégraphies qui peuvent rappeler le théâtre. Et pourtant, les trois Richard font partie d'un langage et d'une dramaturgie cinématographiques. Je trouvais cela audacieux et me disais: pourquoi pas? Certains films de Forcier sont aussi décalés ou théâtralisés. Jimmy assume chacun de ses choix avec les moyens et le temps qu'il a eus pour tourner. Ce n'est pas par dépit qu'il a choisi telle ou telle chose. Son film, c'est à la vie, à la mort.

Aviez-vous vu ses courts métrages?

Pas du tout. On a eu l'occasion de se connaître davantage lors d'un trajet Montréal-Alma; 5 à 6 heures de route, c'est un moment privilégié pour échanger sur nos sensibilités communes. À mon avis, les jeunes hommes cinéastes vont traiter de sujets plus profonds sur la condition masculine que ceux de la précédente génération. Je pense à **Happiness** de Todd Solondz, qui révèle des pans tabous de la sexualité masculine, ou à **Festen** de Thomas Vinterberg. Pour moi, le héros de **Festen** est un Hamlet moderne, qui ose s'attaquer au patriarcat, protégé de toute part. Jimmy appartient à cette mouvance de réalisateurs qui parlent des facettes plus intimes du monde des hommes.

Larouche intègre dans son film des scènes fantasmées. Cela interférerait-il dans le jeu?

C'est son monde intérieur. J'adore cela, parce que ce sont des fantasmes que l'on peut tous avoir. C'est compliqué à réaliser quand on n'a pas de moyens: des techniciens laissent tomber de la boue, il fallait d'abord trouver la bonne texture... (rires) Mais cela n'altère pas le jeu, au contraire. Cela évoque l'impuissance de Richard. C'est tellement parlant que l'on n'a pratiquement rien à jouer. C'est un appui à l'expression de son intériorité, l'allégorie, le théâtre, le cinéma qui embarquent.

La chute de Richard n'est que suggérée. Trente ans de douleur sont à combler par le spectateur. En tant qu'acteur, comment avez-vous abordé cette problématique?

Cela appartient au spectateur et à la construction du film. Ce n'est pas filmé, donc je n'ai pas à m'en occuper. Le spectateur doit être plus actif à ce moment-là, il doit se mettre à voyager, à investir le passé du personnage, et c'est ce que je trouve

intéressant : faire vivre ce que l'on ne voit pas. Il y a aussi tout le montage. Je n'ai pas fait beaucoup de films, mais sur **Le Guide de la petite vengeance**, de Jean-François Pouliot, j'ai réalisé à quel point le montage était une autre écriture dont je me sentais totalement exclu. Je fais partie d'un gros puzzle parmi d'autres morceaux. C'est vraiment l'impression que j'ai au cinéma, que je n'y peux rien, contrairement au théâtre, où j'ai une plus grande part de responsabilité. On ne peut pas sortir d'un cadre établi, mais chaque soir, c'est moi qui reprends le flambeau, les souliers du personnage pour le défendre. Je peux intervenir sur le tempo, l'intensité, etc. Au cinéma, on ne répète pas beaucoup, et je trouve cela dommage. Si je me fie à ma courte expérience, c'est pour capter dans l'instant quelque chose d'unique qui ne reviendra pas, quelque chose de spontané et de « vrai », entre guillemets, parce qu'il y a toujours une illusion, très technique. Au théâtre, on représente ce que l'on a cerné en répétition, on cherche à le faire revivre et à le nourrir tous les soirs.

Et pourquoi trouvez-vous dommage de répéter si peu au cinéma?

Parce que je n'ai pas peur de cet exercice. Certains évitent les répétitions par crainte « d'user » les scènes, mais c'est le contraire pour moi. À la télévision ou au théâtre, mieux je maîtrise mon texte, plus je me sens libre. Quand une pièce est adaptée au cinéma, je souhaite toujours que les comédiens soient réengagés, puisqu'ils connaissent la pièce en profondeur. Mais on a plutôt tendance à engager

des vedettes de cinéma. Je trouve que l'on se prive ainsi d'une richesse de jeu. Cela relève, je crois, de l'ignorance, et l'on semble se demander : « Est-ce qu'un acteur de théâtre va être capable de diminuer son jeu pour l'adapter au cinéma? » Mais bien sûr! Plusieurs grands acteurs de cinéma italiens, américains ou britanniques viennent du théâtre. Ce n'est pas un jeu plus extérieur, cela n'a rien à voir. Ce sont là de vieux clichés qui perdurent. Faire du théâtre tient l'acteur en forme, à tous les niveaux. Cela m'aide quand j'arrive sur un plateau de tournage, où tout va tellement vite, à me poser rapidement des questions sur les enjeux du film, pour en arriver à des choix sensés.

Vous êtes reconnu sur la scène théâtrale comme un acteur à la présence forte. Le travail physique peut-il avoir autant d'ampleur devant la caméra?

Bonne question. S'il y a un dénominateur commun à tous les acteurs, c'est le cadrage de la caméra qui devient la scène, l'espace de jeu. L'idée, c'est de trouver et de ressentir la justesse physique du personnage dans la situation. Ce sont des intuitions partagées avec le réalisateur. On l'a composé ensemble, ce Richard-là, Jimmy et moi. C'est très curieux, je me souviens d'une séquence dans un film de Pierre Gang [NDLR: **Martha l'immortelle**]; je jouais un fils dont la mère était en train de mourir. Quelqu'un m'avait fait remarquer que le corps du fils était très juste par rapport à la scène, alors que j'étais seulement assis sur une chaise, aux côtés de ma mère! Tout est dans les détails. Le téléroman, c'est autre

Une scène du film **La Cicatrice** alors que les personnages sont adolescents





Richard (Marc Béland) et Paul (Patrick Goyette) dans la grange

chose, les places sont plus figées, la caméra 3 doit te cadrer à telle réplique... On en rigole, mais au cinéma, on a plus de temps pour explorer et au théâtre, on ne fait que cela, explorer. Le temps et la recherche sont les principales différences entre les trois médiums. Mais les textes y sont pour beaucoup. Celui de Nathalie Sarraute que je viens de jouer [NDLR: *Pour un oui ou pour un non*, au Théâtre Prospero] était très dense. On doit donc s'y pencher sérieusement, prendre le temps de se le mettre en bouche.

*À l'instar de votre apparition brutale dans **2 Fois une femme** de François Delisle, **La Cicatrice** vous oblige à jouer la violence. Comment se prépare-t-on à de telles scènes?*

Ce sont deux types d'expression de la violence. Dans **2 Fois une femme**, l'homme ne remet pas en question son mal-être, il l'impose. Je doute qu'il en soit à l'étape de demander de l'aide. Alors que Richard vit dans les larmes, la crise et la rage, il est plus sensible et démuni. À l'instar de Jimmy, François est assez directif, aussi il me suffisait de plonger. Comme acteur, mon travail consiste à témoigner de nos réalités, à rendre compte de l'état du monde. Je n'ai pas à juger le personnage que je suis en train de jouer. Je dois essayer d'assumer les parts les moins reluisantes de l'humanité. Et les plus belles, de temps à autre. Une part de nous ne veut pas être vue en situation de laideur; certains ne dé-

sirent pas jouer des homosexuels ou des méchants, parce que cela les rend mal à l'aise.

Vous n'avez pas ces limites-là?

J'essaie de ne pas les avoir. Plus je vieillis, plus j'aime entrer dans les méandres complexes de la psyché humaine. Parce que je ne crois pas que l'on naisse méchant. C'est à la suite de traumatismes, de grandes douleurs qu'on le devient. Les bons auteurs tentent de comprendre cette souffrance. Trouver la faille qui puisse humaniser ces personnages m'intéresse au plus haut point. On a tous nos moments de lâcheté, d'hypocrisie... J'ai mis du temps à saisir cela. Parce qu'au début, comme acteur, on est plus là pour soi, on veut être beau, aimé, avant de montrer le personnage tel qu'il est.

La mise en scène prend de plus en plus de place dans votre vie. Depuis que vous êtes metteur en scène, vos rapports ont-ils changé avec les réalisateurs et les autres metteurs en scène?

Oui, parce que je peux suggérer davantage et mieux comprendre la nature de leur travail. De savoir, puisque je n'ai pas toutes les réponses, qu'ils ne les ont pas toujours non plus. Il y a une mise en commun de l'expérience qui commence à s'établir avec les jeunes metteurs en scène; c'est moins autoritaire qu'en Europe, où c'est plus hiérarchique. Pour avoir eu une petite expérience de travail avec Patrice

Leconte dans **La Veuve de Saint-Pierre**, et la chance d'y voir travailler Daniel Auteuil et Juliette Binoche, je peux dire que les situations sont similaires, même si l'on sent une plus grande hiérarchisation des fonctions en France. Tout le monde arrive le matin, essaie de composer une mise en place, va se faire maquiller, etc. Seuls les moyens changent. Mais ce sont les mêmes doutes, la même quête, le même désir de raconter une histoire le plus justement possible. D'une certaine façon, c'est rassurant. J'ai commencé aussi à mettre en scène dans les écoles de théâtre, à l'UQÀM, à Lionel-Groulx et au

Conservatoire. Mon travail consiste à essayer de permettre à ces jeunes d'atteindre leur plein potentiel, plutôt que de les contraindre ou de les inhiber. D'être soutenu, de se sentir accueilli, aimé constitue une importante part de la réussite.

Abordez-vous la mise en scène musicale de la même façon?

Oui, spontanément. Au début, pour Spectra, avec les *Douze Hommes rapaillés*, ce n'était pas facile de faire accepter aux interprètes qu'ils ne parleraient pas entre les chansons, que l'on insérerait plutôt des citations de Miron. Finalement, je suis satisfait parce que j'ai tenu mon

bout et les gars sont embarqués complètement dans le projet qui se voulait entièrement au service de l'œuvre de Gaston. Cela allait de soi, mais c'est toujours le *fun* de vérifier que notre intuition touche le public; la plus grande des satisfactions, c'est celle-là. D'autant plus que c'est de la poésie. Qui aurait pu prédire que plusieurs milliers de copies de ces deux albums se seraient vendues? C'est un signe évident qu'il y a une soif de sens. C'est un espoir ténu mais possible, malgré les gouvernements qui s'acharnent à couper ici et là, pour les compagnies qui tournent et les plus jeunes aussi... Pour avoir travaillé avec certaines de ces compagnies, je sais que le sous-financement est important, à un point tel qu'après deux ou trois productions, la plupart abandonnent. C'est une question de volonté politique. Volonté qui n'existe pas.

Vous êtes une figure respectée du théâtre et de la télévision, et pourtant, le cinéma a tardé à vous solliciter. Le courtisiez-vous?

Oui et non. C'est très paradoxal: le cinéma est plus *glamour*, dans la hiérarchie des arts en général, mais les fonds dégringolent et le pouvoir de négociation a beaucoup diminué. Mais en faire, oui, bien sûr, j'en avais envie! C'est un *business*, mais il y a des exceptions qui se glissent, de jeunes réalisateurs qui nous éblouissent. Je crois toujours à une bonne histoire. On n'a pas besoin d'avoir chaque fois la vedette de l'heure pour la défendre. L'État doit s'engager pour ces types de films. En fait, pour que les gens puissent y avoir accès et ensuite faire leurs choix, savoir au moins que cela existe.

Vous fêtez cette année vos 35 ans de carrière. Quel regard jetez-vous en arrière?

Je crois que j'ai été très privilégié de m'inscrire dans la culture d'ici. D'avoir eu la chance de participer à la création québécoise, de défendre des rôles de répertoire. Mais qu'est-ce que tout cela veut dire? Être acteur est un état bien fragile. C'est toujours extraordinaire de recevoir des témoignages de spectateurs qui ont vécu à travers soi un moment unique, une humanité partagée. Mais n'y aurait-il pas moyen d'intervenir plus directement dans la société? Comme mon ami Dominic Champagne qui s'implique sur le terrain. Mais je crois qu'il éprouve la même impuissance, parce que politiquement, c'est dur de faire changer les choses. Je suis loin d'avoir des certitudes. Je pense beaucoup au Québec en ce moment, aux contrecoups du printemps dernier. Que va-t-il arriver après la Commission Charbonneau? On est tous un peu endormis, dans le brouillard. Et ma façon d'intervenir, c'est le théâtre. Thomas Ostermeier, brillant metteur en scène allemand, disait en substance: «Le théâtre n'est pas là pour changer le monde, mais pour essayer de le comprendre.» Sans le juger. ■

Je crois que j'ai été très privilégié de m'inscrire dans la culture d'ici. D'avoir eu la chance de participer à la création québécoise, de défendre des rôles de répertoire. Mais qu'est-ce que tout cela veut dire? Être acteur est un état bien fragile.

La Cicatrice de Jimmy Larouche

Un trou noir

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Premier long métrage du cinéaste québécois Jimmy Larouche, **La Cicatrice** raconte le destin malheureux d'un homme, Richard (Marc Béland), hanté par un passé trouble et incapable de s'en extirper. Victime d'intimidation durant l'enfance, tout son parcours est marqué par le souvenir d'une humiliation profondément gravée dans sa mémoire. Devenu adulte, il fait une thérapie pour tenter de combattre ses problèmes de comportement et ne peut plus approcher son ex-femme et son fils. C'est alors que, pendant une partie de hockey amicale, il revoit Paul (Patrick Goyette), celui qui l'a cruellement ridiculisé et fait souffrir lorsqu'ils étaient enfants. Après avoir violemment frappé Paul à la tête, Richard transporte ce dernier dans une grange, celle où il avait subi une terrible « initiation ».

Le personnage principal de ce film très sombre est montré dans toute sa complexité grâce à un traitement assez ingénieux de la temporalité narrative; Jimmy Larouche évoque plusieurs étapes dans la vie de son protagoniste, les mettant parfois en relation au sein d'une même image: l'enfant, le jeune homme et l'adulte cohabitent alors, comme pour traduire la filiation d'une solitude omniprésente, complètement intériorisée par cet être à la fois violent et désespéré. Du point de vue du récit, le film propose d'autres éléments intéressants: il fait évoluer la descente aux enfers de Richard sans expliciter ses états d'esprit, préférant créer une série de mystères et de questions qui restent longtemps irrésolus. Par ce fil narratif, aussi fragile que vaporeux, le film gagne en intensité dramatique au fur et à mesure qu'il chemine vers sa conclusion bouleversante, obligeant ainsi le spectateur à demeurer attentif aux séquences construites dans une atmosphère étrange.

Jimmy Larouche impressionne par un souci du cadrage fixe où se ressent une étonnante maîtrise formelle. En effet, sa mise en scène d'une sobriété à la limite de l'austérité, dépeint un certain dépeuplement s'exprimant grâce aux mouvements de caméra qui traduisent avec force l'isolement de Richard. Il arrive que la caméra, par exemple, précède l'apparition d'un personnage, ou succède à son départ, illustrant par là le vide qui morcelle le quotidien de Richard, comme s'il n'était qu'une « présence » impuissante dans l'espace qu'il occupe. Ainsi, **La Cicatrice**, malgré la gravité et la lourdeur de



son sujet, se garde bien de tout dévoiler. Le film suggère plutôt qu'il ne dévoile, produisant des images subtiles et attentives, jamais exhibées grossièrement.

Évitant de souligner les moments les plus forts et les plus chargés du film, le réalisateur est davantage sensible aux instants de souffrance silencieuse de Richard qu'aux actes purement violents qui en sont les conséquences directes. Le plus beau plan de **La Cicatrice** montre Richard jeune, de retour de la grange après son « initiation », se lavant dans la baignoire. La rondeur de son corps, de même que le désarroi sur son visage, touche droit au cœur: c'est comme s'il y avait, dans ce plan, tous les adolescents victimes d'intimidation réunis, tous ceux qui, trop gros ou trop timides, trop petits ou trop introvertis, pleurent leur mise à l'écart, à un âge où le sentiment d'appartenance se fait le plus insistant. En somme, **La Cicatrice** est un premier long métrage dérangent, au rythme lent, qui s'enfonce dans un abyme pour ne plus en ressortir. De sa première à sa dernière image, il est un grand trou noir, sans lumière ni harmonie. Il nous rappelle que la réalité intérieure recèle parfois de terribles secrets que l'on ne voit pas, jusqu'à ce qu'ils éclatent tragiquement. (Sortie prévue: 12 avril 2013) ▀



Québec / 2013 / 76 min

RÉAL. ET SCÉN. Jimmy Larouche **IMAGE** Glauco Bermudez **SON** Andreas Mendritzki **MUS.** Jorane **MONT.** Mathieu Demers **PROD.** Jimmy Larouche et Patricia Diaz **INT.** Marc Béland, Patrick Goyette, Normand D'Amour, Joëlle Morin **DIST.** Alma Films



Beasts of the Southern Wild

En pays anarchiste

LUC LAPORTE-RAINVILLE

D'innombrables prix moissonnés à travers le monde et un concert d'éloges critiques. Aucun doute, **Beasts of the Southern Wild** est le film-phénomène de l'année 2012. Tous ont été emballés par la jeune comédienne Quvenzhané Wallis; tous ont été saisis par l'ampleur du long métrage, malgré un budget restreint. Il est vrai que le premier effort de Benh Zeitlin présente d'indéniables qualités: une histoire prenante, une interprétation sentie d'acteurs non professionnels, une qualité technique impressionnante, etc. L'ensemble offre les plus hauts standards auxquels aspire tout cinéaste. Et même si les ressemblances avec le travail de Pier Paolo Pasolini sont évidentes (comme le maître italien, Zeitlin utilise une kyrielle de procédés métaphoriques tout en appuyant sa démarche sur une esthétique naturaliste), elles n'entachent que très peu ce récit subversif mené tambour battant. Car la révolution de ce film n'est pas tant artistique que politique et elle permet au cinéaste de proposer un film fortement engagé, doublé d'une histoire poétique et substantielle.

Inspirée de la pièce de théâtre *Juicy and Delicious* de Lucy Alibar, l'histoire s'attarde aux faits et gestes d'une fillette nommée Hushpuppy (la charmante Wallis) et de son père Wink (le robuste Dwight Henry), deux personnages appartenant à la communauté du Bassin, une île quasi sauvage (et imaginaire) de la Louisiane séparée de la civilisation moderne par une imposante digue. Alors qu'une tempête tropicale se dirige vers eux, Wink et sa fille décident de rester sur place avec une poignée de compagnons pour affronter, seuls, les éléments de la nature. Une volonté de fer proportionnelle au besoin vital de s'émanciper des institutions modernes, qui infantilisent les individus jusqu'à leur enlever tout sens des responsabilités, les habite.

Un tel topo ne peut que titiller les panégyristes de Jean-Jacques Rousseau qui soutient que l'homme, en quittant la nature, s'est éloigné de lui-même. En accumulant les connaissances, il s'est mis hors d'état de se connaître; en se débarrassant de son état sauvage, il est devenu faible et dépendant. Obnubilé par sa soif de progrès, il n'a plus ressenti le besoin d'être alerte devant le danger. Il a, en quelque sorte, fragilisé son instinct de survie. Cette approche réflexive, détaillée dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* ([1755] 2008), est au cœur du récit de survie de **Beasts of the Southern Wild**. Laisser aux oubliettes les technologies facilitant l'existence, combattre une nature qui s'emballe, refuser les structures sociales de la vie moderne... Ici, d'aucuns ne pourront infirmer la présence, même minime, d'une pensée rousseauiste. Pour Hushpuppy et ses semblables, vivre dans la simplicité relève ni plus ni moins d'une volonté (inconsciente?) de renouer avec l'origine humaine dans le refus d'une société qui les abandonne.

Mais là où Terrence Malick aurait profité d'un tel sujet pour reconnecter avec ses réflexions mystiques sur la nature, Zeitlin, lui, offre un film teinté de revendications politiques. Car il ne faut pas se leurrer : **Beasts of the Southern Wild**, aussi émouvant soit-il, est un brûlot; une création politico-artistique qui a le cœur à gauche et la tête remplie d'idées anarchistes. Il est par ailleurs navrant que les spécialistes du septième art n'aient pas su développer cette piste analytique. Aucune publication sérieuse ne s'est vraiment attardée au potentiel révolutionnaire tapi dans les marges de ce film. Seul Kelly Candaele y a décelé une perspective libertaire. Malheureusement, dans son article intitulé « The Problematic Political Messages of **Beasts of the Southern Wild** », publié sur le site Internet du *Los Angeles Review of Books*, l'auteur confond dangereusement anarchisme et irresponsabilité, suggérant que les gens qui adhèrent à ce courant de pensée sont des hédonistes apolitiques néfastes à la cohésion sociale. Ainsi, les personnages du film de Zeitlin encourageraient le chaos et le désordre par leur refus de la société moderne.

De telles inepties de la plume d'un journaliste peuvent surprendre. L'anarchisme n'est en rien cette hydre monstrueuse qui sème le chaos et récolte le néant. Il serait plutôt le refus d'un système basé sur la domination des individus. Reprenant les thèses du révolutionnaire Mikhaïl Aleksandrovitch Bakounine, l'historien Jean Préposiet, dans son *Histoire de*

l'anarchisme (2002), définit cette position politico-philosophique comme un appel à la solidarité et à la liberté. Ces deux éléments sont d'ailleurs interdépendants, dans la mesure où l'émancipation individuelle est le développement, voire l'humana-

Mais là où Terrence Malick aurait profité d'un tel sujet pour reconnecter avec ses réflexions mystiques sur la nature, Zeitlin, lui, offre un film teinté de revendications politiques. Car il ne faut pas se leurrer :

Beasts of the Southern Wild, aussi émouvant soit-il, est un brûlot; une création politico-artistique qui a le cœur à gauche et la tête remplie d'idées anarchistes.

lisation de cette dépendance mutuelle entre les hommes. Cela signifie que pour être une personne libre, il faut respecter la liberté de ses semblables — façon singulière de créer un mouvement collectif où l'entraide devient l'instrument de toute émancipation.

Ce prégnant socialisme contredit, bien sûr, les propos de Candaele et épouse le discours véhiculé par **Beasts of the Southern Wild**. Une séquence est emblématique de cette posture, soit celle où Hushpuppy, Wink et quelques amis s'affairent à reconstruire une microsociété, alors que la tempête a pratiquement tout détruit. L'eau ayant envahi les terres, tous mettent la main à la pâte pour construire une embarcation communautaire (sorte d'Arche de Noé où règne la solidarité). Quelques animaux et un petit potager pour se nourrir, des adultes qui défendent les enfants sans les infantiliser... tout est fait pour assurer l'existence des survivants. Et cette dépendance des plus jeunes vis-à-vis des aînés n'a rien à voir avec celle des sociétés civilisées; il s'agirait plutôt ici d'un sentiment de compassion entre individus. Dans son *Discours sur l'origine...*, Rousseau la décrit par un terme plus ou moins approprié (parce que péjoratif) : la pitié. Mais pour le philosophe, la pitié est une sensation naturelle « qui, modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de l'espèce ». En clair, il s'agit d'une bonté intrinsèque de l'homme qui se dissocie de l'état de dépendance que les civilisations modernes ont créé, et ce, par l'élaboration d'institutions étatiques censées les aider (alors que ces dernières sont plutôt enclines à les asservir). Ce besoin de se-courir est d'ailleurs évident dans le film lorsque Mademoiselle



Bathsheba, une institutrice déterminée, enseigne à Hushpuppy et aux autres enfants ce qui est capital pour bien vivre en communauté. Ainsi, pendant qu'elle soigne une fillette, elle dit à son jeune auditoire: « C'est ce que j'ai de plus important à vous apprendre: savoir vous occuper des plus petits que vous. » Aucune autre scène ne montre avec autant de puissance ce sentiment aigu de compassion pour l'autre — la fameuse « pitié » rousseauiste. La femme désire inculquer aux jeunes une valeur humaine que l'on dit innée, mais qui tend à disparaître au profit d'un individualisme toujours plus affirmé. Et cette solidarité confirme le désir d'émancipation de tout un chacun, dans la mesure où personne n'est redevable à un État centralisateur. Tous sont maîtres de leur destin, tous ressentent une liberté individuelle dont le prolongement s'effectue par des élans de générosité. Car être libre, c'est accepter que l'autre le soit aussi.

Cette approche, qui favorise une entraide dissociée de tout organe étatique, n'est pas si éloignée de l'anarchisme. Toujours inspiré par Bakounine, Préposiet affirme que le refus des institutions de la politique moderne est une condition *sine qua non* à l'obtention de toute liberté. Soutenir que le concept de l'État existe pour libérer les hommes des inégalités naturelles serait un mensonge éhonté. C'est plutôt « l'existence de l'État qui [est] à l'origine de cet antagonisme réputé à tort primitif. Car si des luttes ont toujours dressé les hommes les uns contre les autres, c'est parce que l'État a constamment sacrifié les intérêts du plus grand nombre au profit d'une minorité privilégiée » (dans *l'Histoire de l'anarchisme*). Bref, cela aurait mis en place un système dont la finalité est l'organisation par classes d'une injustice intolérable.

Dans **Beasts of the Southern Wild**, cette méfiance envers la chose institutionnelle passe par une visite dans un hôpital aménagé pour recevoir les victimes de la tempête. Forcées de quitter le Bassin — parce que des autorités policières sont mandatées pour en chasser ses habitants —, Hushpuppy et sa bande se retrouvent prisonniers de cet établissement, lieu déshumanisant au possible. La chaleur humaine fait ici place à la bureaucratie où chacun est considéré comme un numéro et doit se soumettre à la décision des médecins et des infirmiers. Leur approche est impersonnelle, sans empathie. Elle finit même par rendre Wink colérique, ce dernier refusant que la petite Hushpuppy entende ce que le docteur a à dire sur son état de santé. S'éloignant de la fillette, ils poursuivent leur discussion jusqu'à ce que Wink envoie paître le médecin, hurlant de toutes ses forces: « C'est moi qui décide! » Parce qu'il ne consent pas à être soigné comme on répare une voiture; parce qu'il se méfie d'une institution qui n'a que faire des rapports humains. L'hôpital ne livre que des services froids et distants, comme si les employés étaient les rouages d'une machine bien huilée au



service d'un État et non des humains. La contester ne fait qu'entraver son bon fonctionnement.

Devant ce lieu qui rappelle les pénitenciers (lumière blafarde, murs sans éclat), le cinéaste oppose néanmoins un pouvoir rédempteur qui a raison du système. Trop fiers pour accepter cette geôle qu'on leur impose, les habitants du Bassin s'unissent et combattent les employés de l'hôpital pour retrouver leur liberté. Cet acharnement — bonjour les actes brutaux! — épouse parfaitement l'aspect révolutionnaire cautionné par Bakounine. Préposiet le soutient aussi dans son *Histoire de l'anarchisme*, affirmant que les stratégies employées par les anarchistes doivent toujours tabler sur la spontanéité du peuple. Cela n'est jamais aussi vrai que dans cette scène où tous s'allient spontanément pour s'évader de cet endroit immonde. Fuir le mouloir indécemment pour aller respirer les effluves naturels de l'île tant aimée. Là se trouve l'explication de l'intensité de leur réaction: le besoin de liberté, d'être chez soi et de continuer une vie de dépendance mutuelle entre membres égaux; la mort des hiérarchies créées par l'invention de l'État moderne.

Dès lors, on constate que les gestes posés ici ont une portée politique évidente. Ces gens, allergiques à l'individualisme et aux institutions aliénantes, sont les combattants d'un système néfaste. Et Zeitlin, derrière sa caméra, suit leur parcours sur les sentiers de l'émancipation. Le cinéaste ne fait qu'un avec ses personnages, empathique à leur cause jusqu'à mettre de côté les nuances qui s'imposent (les structures organisationnelles du monde contemporain ne sont pas toutes mauvaises). C'est là que **Beasts of the Southern Wild** est vraiment révolutionnaire; c'est là qu'il trouve son originalité. Le film n'est pas révolutionnaire en tant que manifestation artistique, comme on l'affirmait d'entrée de jeu, mais bien en tant qu'objet politique. Il est une arme indispensable contre les défenseurs de la pen-

sée moderniste (et de ses procédés d'aliénation). C'est pourquoi Zeitlin n'est pas un formaliste, mais bien un cinéaste militant qui croit au pouvoir de l'audiovisuel pour chauffer à bloc les masses. Comment expliquer autrement le plan final où Hushpuppy marche sur la route, tandis que deux de ses amis la suivent en portant le drapeau noir des anarchistes? N'est-ce pas là un appel sans détour à la révolution?

Beasts of the Southern Wild est l'œuvre d'un propagandiste dont l'objectif est de défendre la liberté des individus contre les institutions qui les écrasent. On peut même suggérer que ce film rejoint, l'espace d'un moment, la philosophie postmoderne instiguée par Jean-François Lyotard. Par son dégoût de la modernité et de ses tares, le film remet en question les fondements mêmes du système politique contemporain hérité des penseurs du XVIII^e siècle. Toutefois, là où les postmodernes cherchaient à remettre le pouvoir entre les mains des communautés sans totalement détruire les institutions étatiques, Zeitlin, en bon anarchiste, encourage leur anéantissement. Radicale, sa proposition? Bien sûr! Mais pas au point de lui enlever sa grande pertinence — surtout en cette période trouble où la solidarité est un préalable pour lutter contre les inégalités sociales. Le temps est décidément à l'action... ▀



États-Unis / 2012 / 93 min

RÉAL. Benh Zeitlin **SCÉN.** Lucy Alibar et Benh Zeitlin, d'après la pièce *Juicy and Delicious* de Lucy Alibar **IMAGE** Ben Richardson **SON** Ronald G. Roumas **MUS.** Dan Romer et Benh Zeitlin **MONT.** Crockett Doob et Affonso Gonçalves **PROD.** Michael Gottwald, Dan Janvey et Josh Penn **INT.** Quvenzhané Wallis, Dwight Henry, Gina Montana, Lowell Landes **DIST.** Les Films Séville

Un amour d'adolescents

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Philippe Lesage s'est fait remarquer à l'occasion de l'édition 2011 des Rencontres internationales du documentaire de Montréal, alors que son troisième film, **Ce cœur qui bat**, a été salué par la critique, lui conférant une place dans la relève du documentaire québécois. Récipiendaire du Jutra du meilleur documentaire en 2012, le film porte un regard empathique sur des patients en visite à l'Hôtel-Dieu de Montréal. Le réalisateur y met en parallèle la détresse psychologique de ces derniers et celle de leur corps malade afin d'aborder les principaux maux de notre société.

Dans **Ce cœur qui bat**, le cinéaste s'intéresse aux jeunes, déjà au centre de son précédent film (**Comment savoir si les petits poissons sont heureux?**, 2009). Il expose le corps et l'esprit d'adolescents

en santé, les opposant à ceux de gens malades ou esseulés. En effet, son documentaire débute en montrant de jeunes sportifs et se conclut sur le visage de Laurence, souriante et amoureuse; ces images sont entrecoupées de rencontres entre les malades et le personnel de l'hôpital. La condition physique de ces jeunes gens et la guérison de l'adolescente permettent de célébrer les multiples possibilités qui s'offrent à cette jeunesse.

Avec **Laylou** (2013), Lesage confirme sa fascination pour la jeunesse. Entièrement dédié à deux héroïnes (Laurence Drouin et Laurence Roy), le film évoque un été, celui de 2011, qui marque la transition entre la fin de l'école secondaire et le début de la vie adulte. C'est en filmant ces deux personnages en constante

opposition que le réalisateur fait jaillir une forme de vérité du monde adolescent. L'une a un cercle amical très vaste, est relativement extravertie et se retrouve souvent autour d'un feu de camp avec ses amis. L'autre, plus introvertie, alterne travail dans une crèmerie et entraînements de soccer. Grâce à ces personnages, le cinéaste représente les différentes couches sociales d'une école secondaire. Il filme ses personnages avec franchise, sans complaisance ni jugement.

L'adolescence est un âge ingrat où l'on est rarement pris au sérieux. Lesage s'attarde à ces quelques mois particuliers dans la vie des jeunes, période généralement marquée par le bal de finissants, les baignades, les soirées entre amis autour d'un feu, les jeux de société et les expériences sexuelles que l'on se raconte. Des événements banals et communs que Lesage filme avec attention et objectivité. Contrairement à l'approche privilégiée dans **Ce cœur qui bat**, le documentaire garde ici une certaine distance vis-à-vis de son sujet. Entre fascination et observation, il suit ces jeunes filles et leur cercle social sans jamais intervenir. Dans son précédent film, le regard du cinéaste se faisait impudique tandis que dans **Laylou**, bien que le regard de Lesage soit tout aussi intime, il se fait moins « engagé ».

Ce choix d'une approche plus distante pourrait s'interpréter comme un



Ce cœur qui bat



Scènes de **Laylou**

détachement du réalisateur par rapport au sujet traité, ce que le dépouillement et la retenue du langage cinématographique privilégié tendent à confirmer. L'absence de commentaires de la part du cinéaste — que ce soit en voix *off* ou par le biais d'interactions avec les actants — permet de laisser toute la place à l'image et aux discussions. La caméra, généralement fixe sauf pour quelques panoramiques, tente de se faire discrète, mais à l'évidence, ces jeunes sont conscients de sa présence, comme en témoignent leurs furtifs regards dans sa direction, ce qui participe à nier l'illusion de réalité objectivante mise en place par le cinéaste. Entre jeu non professionnel et absence de jeu, les adolescents savent qu'ils sont observés. Et même si l'on a cherché à gommer cela, ils demeurent au final en constante représentation. Étrangement, ils parviennent néanmoins à exprimer une touchante et cruelle vérité à travers cette posture, comme s'ils ne jouaient pas tant pour la caméra que pour leurs semblables. Le dispositif

filmique se fait à la fois incidence et catalyseur du jaillissement de cette réalité. Ainsi, la caméra peut se confondre avec les jeunes jusqu'à devenir l'un d'eux. Les plans longs, le rythme lent et les regards caméra contribuent à créer une sorte de sublimation du regard entre l'objectif et le spectateur. La caméra se fait alors témoin, tout comme Lesage, de cet été 2011 jusqu'à devenir, l'espace d'un instant, un membre de la bande.

Rappelant vaguement **À l'ouest de Pluton** (2008) d'Henry Bernadet et Myriam Verreault, **Laylou** fait voir un entre-deux mondes. Une période calme et tranquille avant la transformation que provoque l'entrée dans le monde adulte. Le cinéaste prend le spectateur à témoin, l'implique de façon plus subtile qu'il ne le faisait dans **Ce cœur qui bat**; il exprime une réalité réconfortante et reconnaissable. Avec **Laylou**, Philippe Lesage livre un quatrième film au rythme plus lent, voire contemplatif. Le regard qu'il porte est sans jugement, plein de

tendresse. Grâce à son ultime plan montrant Laurence, souriante, à son bal de fin d'études, Lesage manifeste une certaine nostalgie à l'égard de cette période juvénile. Intermède entre l'enfance et le monde adulte, rite de passage, phase transitoire et souvenir trop souvent idéalisé, l'adolescence est universelle. À travers ces jeunes, Lesage évoque un fragment de la nôtre. (Sortie prévue: mai 2013) ■



Québec / 2013 / 80 min

RÉAL., SCÉN., IMAGE ET PROD. Philippe Lesage SON Claude Langlois MONT. Mathieu Bouchard-Malo DIST. Les Films du 3 mars

Du futur en liberté

ZOÉ PROTAT

Qui n'a jamais espéré réécrire l'Histoire? Devant tant de violents bouleversements, de coups de théâtre, de tragiques absurdités, comment résister à la tentation de faire bifurquer la réalité? Ce concept qui laisse rêveur existe bel et bien et porte un nom: l'uchronie. Un néologisme imaginé par le philosophe français Charles Renouvier en 1857 et qui présuppose de petits arrangements avec l'histoire. À une croisée de chemins, le monde peut prendre un autre tournant: l'uchronie, ou l'art du « et si ». Et si l'Empire romain n'avait pas sombré dans la décadence? Et si Napoléon n'avait pas conquis l'Europe. Et si la révolution industrielle n'avait pas eu lieu?

Motif favori de la littérature d'anticipation, l'uchronie se développe la plupart du temps en dystopie, c'est-à-dire en vision particulièrement pessimiste du futur possible de l'histoire. Avec son *Maître du Haut-Château*, Philip K. Dick en produisit l'exemple type: et si l'Allemagne avait remporté la Seconde Guerre mondiale? Étonnamment, ce chef-d'œuvre paranoïaque n'a pas encore eu l'heur de plaire au grand écran, contrairement au *1984* de George Orwell adapté au cinéma par Michael Radford en... 1984! Pourtant écrite peu après la fin de l'empire nazi, l'œuvre maîtresse d'Orwell est une cynique réplique aux lendemains qui chantent. La terreur stalinienne et le traumatisme de la bombe inspirèrent à l'écrivain une guerre nucléaire entre Est et Ouest qui, dans de fictives années 1950, aurait jeté les bases d'une dictature mondiale. La planète est désormais divisée en trois immenses puissances (Océania, Estasia et Eurasia), perpétuellement en guerre les unes contre les autres. Parti unique, culte de la personnalité, slogans scandés et camps de travail: le totalitarisme orwellien vient clairement du modèle soviétique. Chaque citoyen est surveillé nuit et jour par un système de caméras omniprésentes. Dans cet univers totalement sclérosé, Winston Smith, terne fonctionnaire, tombera amoureux et se rendra coupable de « crime par la pensée »...



1984

Adapter *1984* pour le grand écran ne fut pas chose aisée. Plutôt radicale, la succession d'Orwell souhaitait un film réaliste, sans effets spéciaux ni décor futuriste. Très sobre, la réalisation de Radford répond parfaitement à leurs exigences. Son aspect rétro l'ancre même positivement dans l'uchronie. Au cinéma, la ville de Londres de **1984** est une représentation tout à fait plausible de ce que devait être celle de 1948: une ville toujours brisée, parsemée de trous d'obus, suintante d'humidité. Chez Orwell, la guerre ne s'est jamais vraiment terminée! Qui plus est, Radford exploite au maximum toute l'iconographie fascisante: affiches géantes, visages tordus d'émotion, poings levés. Ce parti pris réaliste n'empêche aucunement l'onirisme ni le romantisme glacé de la liaison fatale entre Winston Smith et l'énigmatique Julia. Smith fait dans le révisionnisme historique du quotidien: chaque jour, il fait disparaître les « fautes » du

journal de la veille. L'antihéros parsème donc lui-même l'univers de petites et de grandes uchronies, qui changeront (ou pas) la suite du monde... cynique mise en abîme s'il en est.

Œuvre monumentale, *1984* a fait des petits. Parmi les plus remarquables, notons *V pour Vendetta* d'Alan Moore, publié par fragments de 1982 à 1989. Charge politique cinglante inspirée par les années Thatcher, ce roman graphique parachute un superhéros intello, énigmatiquement nommé « V », en pleine Angleterre totalitaire. Après une ère de chaos, un parti ultraconservateur prend le pouvoir et réinstalle l'ordre et la morale. Rétrogradés au rang de colonie, les États-Unis sont traités en faire-valoir. Le couvre-feu est décrété à 23 h et la police, totalement corrompue, fait la loi. Racisme, homophobie, paranoïa terroriste, censure de la presse, rationnement de la nourriture, animateurs de télévision obsédés par le jugement dernier : telle est l'Angleterre imaginée par Alan Moore si l'extrême droite y avait fait (encore) plus de dommages. *V pour Vendetta* fut adapté au grand écran en 2005 par James McTeigue.

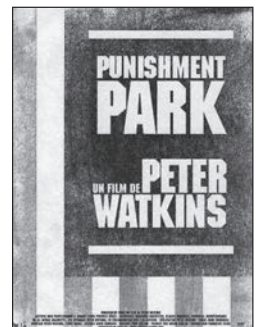
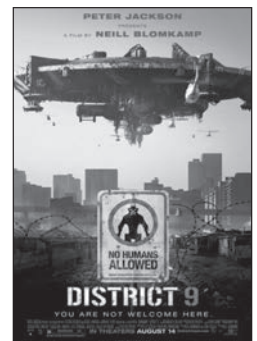
Jolie pirouette : c'est John Hurt, tragique Winston Smith chez Michael Radford, qui chausse ici les bottes du Haut Chancelier Adam Sutler, tyran devant Dieu ! Son gouvernement a conquis le pouvoir en créant à la fois un terrible virus, puis son antidote. De ces expériences médicales extrêmes, effectuées sur les opposants politiques et autres indésirables de la société, est né V, un justicier masqué au verbe créatif, qui dynamite tout sur son passage au rythme de *l'Ouverture 1812* de Tchaïkovsky. Ce personnage, expert en escrime et lyrique au possible, vit dans un palace troglodyte rempli de livres. Il tient autant du fantôme de l'opéra que du comte de Monte-Cristo et se réclame de Guy Fawkes, célèbre « terroriste » ayant tenté de faire sauter le parlement britannique en 1605. Il s'acoquine avec Evey, fille de dissidents ayant subi la maison de redressement dès l'adolescence. Ensemble, ils joueront avec le feu. La justice justifie-t-elle les moyens ? Existe-t-il une utilisation morale de la violence ? Autant de concepts philosophiques porteurs au cœur de cette superproduction intelligente et exigeante.

Poursuivant sur le thème du fascisme, abordons maintenant, par le biais de l'uchronie, la Seconde Guerre mondiale — période historique « surfiction-

nalisée » s'il en est une. Piétinant sans vergogne toutes les réalités du conflit, **Inglourious Basterds** de Quentin Tarantino (2009) met en scène un commando américain juif ultraviolent. Les « bâtards » du titre sont de véritables machines à scalper les nazis. Ils débarquent en France avec pour objectif de devenir leur pire cauchemar. Devant la caméra de Tarantino, les hommes du Führer se retrouvent ainsi paralysés par la légende du fameux « Juif barbu », introduit à l'image comme un monstre de film d'horreur. Aux côtés de l'armée anglaise, les bâtards s'investissent dans l'opération Kino qui vise à faire sauter Hitler et ses plus hauts dignitaires alors que ceux-ci sont réunis dans une salle de cinéma. Ils ne savent pas que celle-ci appartient à la jeune Shoshanna Dreyfuss, survivante juive, qui envisage elle aussi de mettre le feu aux poudres grâce à sa collection de 300 films de nitrate d'argent !

Inglourious Basterds, ou la revanche d'un peuple foulé aux pieds de l'Histoire ? Tarantino met en scène des figures historiques plus que réelles pour mieux détourner leurs destinées. Quant à ses personnages juifs, ils sont puissants et victorieux. Autant de sans-gêne avec une histoire si sensible ? Plusieurs en ont grincé des dents. Contrairement à Roberto Benigni, épinglé en 1997 pour son **La Vie est belle**, Tarantino n'ambitionne pas de réaliser une comédie sur la Seconde Guerre mondiale (malgré certains passages quasi burlesques). Son film est tout de même extrêmement divertissant, un vrai plaisir pour le cinéphile.

Depuis le début de sa carrière, Tarantino trouvait ses éclairs de génie dans les films de genre, pillés à coup de citations délirantes. **Inglourious Basterds** constitue un tournant sérieux dans sa filmographie. Il agrandit encore son terrain de jeu : de l'histoire du cinéma à l'Histoire avec un grand H. N'empêche : Goebbels agit ici en tant que penseur d'un « nouveau cinéma allemand », les personnages sont critique cinématographique, actrice ou propriétaire de salle ; on voit à l'écran montage, pellicule, développement, projection. Un film de propagande fictif, « La Fierté de la nation », est au cœur du drame. De la musique orchestrale pompeuse à certains types de plan, Tarantino se plaît à reprendre les codes du cinéma des années 1940, assortis au tape-à-l'œil de la culture populaire. On reconnaît bien là le réalisateur, adepte d'une violence si excessive et picturale qu'elle en perd presque toute charge réaliste. Le film





Inglorious Basterds

débuté par un carton où s'inscrit « Il était une fois... dans la France occupée par les nazis » : un conte, alors ? Extrêmement dialogué, et en quatre langues s'il vous plaît, **Inglorious Basterds** ne montre pas l'« après » de l'uchronie, mais plutôt l'« avant » et le « pendant ». Et la chute du troisième Reich selon Tarantino, c'est la mort d'Hitler au cinéma !

Souvent, l'uchronie appelle les surprises et un cas exceptionnellement créatif arriva d'Afrique du Sud en 2009 avec le premier long métrage de Neill Blomkamp, **District 9**. Le récit est profondément original : en 1982, un immense vaisseau spatial termine son mystérieux voyage tout juste au-dessus de Johannesburg. Ses occupants, créatures insectoïdes, sont faibles, malades... Amenées sur la terre, elles doivent cohabiter avec les humains. Mais, incapables de se conformer aux codes de la société, elles sont ostracisées et réduites à la misère. Après 20 ans de troubles interraciaux, le gouvernement tranche : les « crevettes » seront isolées à 200 kilomètres de la ville à District 9, un camp de bric et de broc où, bientôt, tous les trafics fleurissent. Au Ministère des Affaires extra-terrestres, c'est Wikus Van De Merwe qui est responsable de l'expropriation.

District 9 met à mal de nombreux clichés de l'extra-terrestre en science-fiction. Loin de se comporter en envahisseurs, ceux-ci n'aspirent qu'à rentrer chez eux. Ainsi une « crevette », aidée de son jeune fils,

distille-t-elle patiemment le fluide qui pourrait les ramener à leur planète d'origine. Lorsque Wikus ingère accidentellement cette précieuse substance, le film vire à la chasse à l'homme. Mais c'est surtout la puissance inouïe de la métaphore tricotée par Blomkamp qui frappe : l'apartheid, la gangrène de l'Afrique du Sud, réécrite façon « Guerre des mondes » ! Sans pudeur, les extra-terrestres vont subir toutes les humiliations que l'histoire a traditionnellement réservées aux peuples jugés inférieurs. Utilisés en tant que cobayes médicaux ou chair à canon, ils sont appâtés par de la nourriture pour chats. Un temps tolérés, mais jamais intégrés, ils sont des citoyens de seconde zone, des esclaves nouveau genre que tous ignorent et méprisent... Et s'ils se montrent parfois très agressifs, les humains, eux, les détruisent avec une joie mauvaise. District 9, ce n'est au fond qu'un *township*, un de ces bidonvilles-symboles de la ségrégation anachronique du peuple noir asservi par les colons blancs jusqu'en 1991. L'uchronie, ici assortie de créatures fantastiques, est pourtant d'une acuité confondante, et doublée d'un visuel saisissant.

Doyen des films discutés, **Punishment Park** de Peter Watkins (1971) est aussi le plus hybride de tous, car il mêle à la fois uchronie, film expérimental et faux documentaire. À défaut d'être véridique, le postulat de départ est tout à fait réaliste. Alors que la guerre au Vietnam s'enlise, la contestation

politique gagne du terrain aux États-Unis — et malgré les idéaux *peace and love*, elle n'est plus seulement pacifique. Par rapport à une population en colère, le président Nixon déclare la loi martiale : marxistes, anarchistes, *hippies*, féministes et rebelles en tous genres sont traînés devant les tribunaux pour atteinte à la sûreté de l'État. On leur propose soit la prison, soit une épreuve à Punishment Park, lieu initialement dédié à l'entraînement des forces de l'ordre. Trois jours en plein désert, sans eau ni nourriture, policiers aux trousseaux, avec comme but un drapeau américain à décrocher. Un groupe de journalistes européens ébahis suit deux équipées de « criminels », une en procès et l'autre à Punishment Park.

Si le film de Watkins est un pur produit de son époque, le truchement de l'uchronie soulève une pléthore de questions morales ou philosophiques n'ayant, hélas, pas pris une ride : brutalité policière, négation des libertés individuelles en temps de crise, légitimité de la guerre, société basée sur la violence, pouvoir et fascination des armes. Si elle n'a jamais été tendre, la politique américaine envers les dissidents était à cette période particulièrement répressive. Le 4 mai 1970 à la Kent State University, la police avait tiré à bout portant sur des étudiants non armés qui avaient le tort de protester contre l'invasion du Cambodge par les troupes américaines. Quatre réels morts plus tard, **Punishment Park** est ainsi une fiction très crédible, qui plus est

renforcée par les codes de l'effet-vérité : gros plan nerveux, caméra frontale, voix *off* impersonnelle scandant sans relâche l'heure et la température, toujours plus insoutenable, qui règnent à Punishment Park.

Entièrement construit en montage alterné, le film avance à un rythme essoufflant. Jeté dans l'action, le spectateur s'identifie immédiatement à des personnages-archétypes incarnés par des acteurs non professionnels d'une intensité incroyable. Et si un séjour à Punishment Park n'est en réalité qu'une longue marche vers la mort, le président Nixon continue impassiblement à surplomber la salle de cour improvisée de sa photographie officielle. Inutile de dire qu'avec son œuvre violemment de gauche, militante d'urgence par nécessité, Watkins ne connut son succès d'estime qu'en Europe.

L'histoire alternative proposée par l'uchronie prend racine dans l'importance fondatrice de l'événement en tant que catharsis pouvant faire basculer la destinée de tout un peuple. Si elle fascine autant, ce n'est guère étonnant : quoi de plus vertigineux que de pouvoir créer de l'histoire en toute spontanéité ? Avec l'uchronie, l'histoire perd tout relent scolaire, tout aspect figé. Sous la plume et devant la caméra d'artistes de talent, elle se transforme en fiction des plus débridées. Elle modifie le passé, commente le présent, invente du futur... dans la liberté de tous les possibles. ▀



District 9



Barbara

de Christian Petzold

Libre un jour

MARIE-HÉLÈNE MELLO

Muette et réservée, jolie mais d'allure très stricte, elle arrive à la clinique en autobus sans sourire à personne. Fraîchement débarquée de Berlin, D^{re} Barbara Wolff effectue sa première journée de garde en province, dans un petit village côtier d'Allemagne de l'Est. C'est entièrement sur cette femme mystérieuse, qui entre au travail comme on entre en prison, que repose la tension dramatique du dernier long métrage de Christian Petzold. Une « étrangère » distante, presque sauvage, qui fait de son mieux pour éviter les contacts sociaux avec les résidents d'un magnifique bled toujours secoué par de grands vents. Une héroïne de prime abord antipathique, mais qui, si on l'observe de près, est elle aussi secouée par d'intenses sentiments contradictoires et un tourment intérieur qui ne dort jamais.

Avec **Barbara**, le cinéaste allemand réalise le tour de force de broser deux portraits d'une intensité et d'une précision égales : d'abord, l'évocation réaliste du contexte sociopolitique tendu des « deux Allemagne » diamétralement opposées en 1980; puis le portrait intimiste d'une femme brisée qui semble n'avoir plus rien à perdre. Formée

dans un hôpital prestigieux de la métropole, Barbara aurait cherché à fuir l'Est pour vivre dans l'Ouest de son amoureux. Après s'être fait attraper puis incarcérer, elle est condamnée à exercer son métier dans une clinique pédiatrique sans prestige. Rigide dehors, fragile dedans; sa vie publique, presque uniquement au travail, et sa vie privée, dans le petit logement défraîchi qu'elle ne quitte pratiquement jamais, sont diamétralement opposées. Mais parfois, quand Barbara joue du piano ou se balade en vélo, ce que les apparences cachent de plus tragique émerge dans les yeux de l'actrice Nina Hoss, toujours fascinante.

Même si nous sommes très loin du film à thèse politique et des clichés associés à un sujet plusieurs fois exploré au cinéma, on devine qu'à travers le personnage de Barbara, le réalisateur berlinois parle du climat oppressant qui régnait à l'époque. Quand elle entend une voiture devant son appartement, elle se précipite toujours pour tirer le rideau, paniquée. L'État l'épie, peu importe s'il prend la forme d'un agent de la Stasi, de la concierge de son immeuble qui surveille ses allées et venues ou du D^r André Reiser, son superviseur, qui doit rapporter tout comportement suspect aux autorités. Cette suspicion se traduit à l'écran par le contraste brutal entre des plans éloignés et rapprochés, ainsi que par

le recours constant à des lieux très vastes ou très cloisonnés, sans demi-mesure. Le destin des deux jeunes patients que traite Barbara fait aussi écho à cette réflexion sur la captivité et sur la soif d'évasion : alors que la petite Stella tente désespérément de s'échapper du camp de travail où elle est maintenue, Mario se remet lentement d'une tentative de suicide qui visait à fuir une peine d'amour.

Dans plusieurs scènes, la force et la dignité de Barbara sont mises à rude épreuve : la Stasi surgit souvent chez elle pour parcourir ses effets personnels et, de façon très froide et détachée, fouiller son corps. Elle vit dans un monde où rien ne appartient, pas même son intimité. Il n'est donc pas étonnant que la confiance soit une denrée rare, et c'est justement celle-ci que semble vouloir à tout prix gagner le docteur Reiser. Stratagème d'espion ou sentiment authentique? Elle a toutes les raisons de se méfier. Pourtant, il se développe doucement entre les deux médecins une complicité aussi précieuse que fragile, voire une relation amoureuse qui se bâtit dans le non-dit. D'où le grand dilemme (et la principale source de suspense) du film de Petzold : lorsque l'occasion de partir se présente, Barbara restera-t-elle avec André, là où les enfants malades ont besoin d'elle, ou s'enfuira-t-elle en bateau vers son amoureux pour mener la vie dont elle a toujours rêvé? ▀



Allemagne / 2012 / 105 min

RÉAL. Christian Petzold **SCÉN.** Christian Petzold et Harun Farocki **IMAGE** Hans Fromm **MUS.** Stefan Will **MONT.** Bettina Böhrler **PROD.** Florian Koerner von Gustorf et Michael Weber **INT.** Nina Hoss, Ronald Zehrfeld, Rainer Bock, Jasna Fritzi Bauer, Mark Waschke **DIST.** EyeSteelFilm



Finissant(e)s

de Rafaël Ouellet

Docufiction et rites de passage

JONATHAN QUESNEL

Après un succès d'estime, un box-office plus qu'honorable et quelques prix gagnés dans des festivals internationaux avec **Camion** (2012), Rafaël Ouellet revient, avec **Finissant(e)s**, à une démarche plus épurée et expérimentale, reprenant le sillon déjà amorcé avec **New Denmark** (2009). Dans ce nouveau film, il propose, sous la forme d'un docufiction évanescant et touchant, un portrait tout en nuances de jeunes de Dégelis.

Le film se déploie comme un feu d'artifice qui explose dans toutes les directions, comme si tous ces jeunes gens qui défilent candidement à l'écran ne laissent d'eux qu'une trace éphémère de leur existence qui ne s'inscrit dans aucune trame narrative. À défaut d'avoir une solide assise scénaristique, la trame de **Finissant(e)s** se manifeste grâce à l'habile montage de Jules Saulnier (qui a littéralement permis, selon le cinéaste, de faire émerger une cohérence du fouillis d'images accumulées par Ouellet pendant trois ans), créant ainsi un film indiscutablement artistique, où la musique mélancolique de Man an Ocean coule avec fluidité et où les ellipses surgissent à tout moment, déconstruisant les habituels

points de repères temporels. Un film dans lequel le rythme est porté par de grandes respirations, dévoilant toute la beauté des lieux naturels, mais également de ces âmes encore juvéniles qui semblent perplexes à l'idée de devoir choisir un domaine d'études ou un métier qui déterminera leur avenir.

Ces âmes jaillissent alors comme autant de taches colorées d'une toile impressionniste, errant dans leur minuscule patelin, tantôt à la recherche d'un remède à la monotonie du quotidien, tantôt en quête de balises pour compenser la perte à venir de leur territoire autant que de leur innocence. Il en ressort quelque chose d'indicible, de poignant et de contemplatif, comme si Ouellet troquait, pendant les quelques secondes d'un interstice fugace (qu'il s'agisse d'une marche tranquille sur le bord du lac ou de rideaux d'une fenêtre entrouverte qui dansent avec la brise du jour), son regard de cinéaste pour celui d'anthropologue. Il en résulte quelque chose de l'ordre du ressenti qui s'apparente plus à l'essai cinématographique qu'à la fiction classique.

Par son désir de fabriquer un univers à mi-chemin entre la fiction et la réalité, le réalisateur crée à dessein une ambiguïté assumée entre le vrai et le faux, proposant ce qui prend la forme d'un pseudodocumentaire sur un groupe de finissant(e)s de la polyvalente de Dégelis, lequel film montre la réalisation d'un documentaire par deux de ces jeunes finissant(e)s portant sur les choix de carrières qui s'offrent à eux. S'articule alors une ingénieuse mise en abîme qui vient habilement renforcer le sentiment d'ambiguïté entre vérité et mensonge, entre documentaire et fiction. Ainsi, la caméra subjective souvent utilisée dans le film est parfois celle de Ouellet, qui capte des tranches de vie prises de façon apparemment aléatoire; parfois, celle de Clara, une jeune documentariste-future-journaliste, qui réalise un *vox populi* auprès d'adolescents de son village. Malgré cette impression de *no man's land* perceptuel (est-ce vrai ou faux?), les personnages (fictifs ou non?) qui peuplent ce huis clos gaspésien transpirent d'une authenticité et d'une transparence qui donnent son épaisseur au film et qui, surtout, remet en question nos modes de vie régulés par les conventions et le poids des statuts sociaux. Toutefois, la trame de fond n'est jamais pesante ni moralisatrice, même si le spectre de tragédies routières ouvre et ferme le film.

Bien que Ouellet braque sa caméra sur des événements lourds de signification, sur des rites de passage fondamentaux qui transformeront ces jeunes gens à la fois craintifs et enthousiastes vis-à-vis de leur avenir, il parvient à le faire avec une certaine distance doublée d'une approche sensible du sujet qui fonctionne de part en part. ■



Québec / 2013 / 75 min

RÉAL. ET SCÉN. Rafaël Ouellet **IMAGE** Pascal L'Heureux **SON** Daniel Fontaine-Bégin **MUS.** Man an Ocean **MONT.** Jules Saulnier **PROD. ET DIST.** Estfilmindustri **INT.** Carla Turcotte, Alexandre Soucy, Maude Lavoie Lebel, Guillaume Audet, Mathieu Pelletier Bégin, Mylène Pelletier Bégin



Journal de France

de Claudine Nougaret et Raymond Depardon

Éloge du voyage

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Depuis un demi-siècle, Raymond Depardon (dont le premier film, **Venezuela**, remonte à 1963) cartographie les territoires du monde de même que ses incessantes mutations sociales et politiques. Grand témoin de son temps, nourrissant son travail d'expériences personnelles et de rencontres, il prouve qu'une des nécessités du cinéma est d'être là où les choses se passent et d'en témoigner. Cet « acte de la présence » définit son parcours à la fois cinématographique et photographique, présence par laquelle il raconte l'histoire (petite et grande) du siècle en train de s'écrire sous ses yeux. Loin de tenter de rendre compte objectivement des grands événements et de ses acteurs, Depardon s'intéresse aux destins des petites gens à qui l'on ne donne guère la parole. Il le fait bellement avec la trilogie des **Profils paysans** (produits entre 2001 et 2008), dont le titre évoque à lui seul le sujet et l'approche. Son plus récent documentaire, **Journal de France**, coréalisé avec sa compagne — et ingénieure du son — Claudine Nougaret, fait le point sur une carrière prolifique par un recours aux archives de ses films; mais il permet en même temps de suivre Depardon sur les routes de France qu'il chemine, appareil

photo sous le bras, pour immortaliser des paysages et des lieux.

En voix *off* toujours posée, Nougaret commente quelques séquences trouvées ici et là dans l'œuvre de son compagnon, séquences qui permettent de mesurer l'ampleur et l'importance de sa démarche documentaire. On l'aperçoit, par exemple, en Tchécoslovaquie, à la fin des années 1960, en train de filmer clandestinement la révolte du peuple contre le pouvoir soviétique, ce qui lui vaudra une arrestation et un séjour en prison. À travers ces segments retrouvés de **Journal de France**, on assiste à la re-composition de documents essentiels à la compréhension de l'univers de Depardon, mais aussi du monde dans toute sa complexité, à mille lieues et détachée des discours officiels et dépersonnalisés que la télévision impose quotidiennement. La beauté des images de Depardon vient de l'engagement de cet artiste pour les luttes menées par les plus faibles, notamment vis-à-vis du système judiciaire (**10^e Chambre – Instants d'audiences**, 2004). À cet égard, il faut souligner sa bouleversante entrevue avec Françoise Claustre, en 1975, alors détenue captive au Tchad par des rebelles, et que Nougaret évoque ici: l'attention que porte le cinéaste à la prisonnière émeut par sa simplicité généreuse, créant une scène d'une grande puissante émotive

et qui garde encore aujourd'hui toute sa puissance d'évocation.

Quant aux séquences montrant Depardon parcourant la France, elles réaffirment et prolongent l'indéniable sensibilité de son regard. Après avoir observé et entendu les autres, c'est vers lui que se tourne la caméra, moins par narcissisme que par une volonté d'imposer la subjectivité du regard qui choisit un cadrage ou patiente lorsque des passants l'empêchent de photographier un coin de rue. À l'orée d'un village, il s'arrête pour photographier quatre hommes, assis à la terrasse d'un café. Pendant qu'il fait sa mise au point, il échange avec eux, sur le ton de la confession. Cette brève conversation, apparemment anodine, traduit néanmoins l'importance, pour Depardon, d'habiter réellement l'espace qu'il filme, même pour un court instant; en présence de ces hommes un peu gauches devant l'appareil qui les fixe, il ressent la nécessité d'établir une véritable relation, le besoin de créer un climat de confiance réciproque grâce auquel s'accomplit un travail de fidélité et de respect du milieu dans lequel il intervient. Dans son ensemble, **Journal de France** est un film teinté d'humour et d'humanité, mais surtout admirablement juste dans sa façon de juxtaposer archives historiques et images du présent, illustrant le dévouement et l'authenticité de Raymond Depardon, le cinéaste, le photographe et l'homme. ▀



France / 2012 / 100 min

RÉAL. ET SCÉN. Claudine Nougaret et Raymond Depardon **IMAGE** Raymond Depardon **SON** Sophie Chiabaut, Yolande Decarsin et Guillaume Sciana **MONT.** Simon Jacquet **PROD.** Claudine Nougaret **DIST.** FunFilm



Liaison royale

de Nikolaj Arcel

De Lumières et de sang

NICOLAS GENDRON

Encore toute jeune et pourtant à l'article de la mort, Caroline Mathilde de Hanovre (Alicia Vikander, plus puissante que dans **Anna Karénine**), reine déchuée du Danemark, couche sur papier le récit maudit de sa courte vie pour les enfants qu'elle a été forcée d'abandonner. Ces derniers, le prince héritier Frédéric VI et la princesse Louise Augusta, sont officiellement reconnus comme les enfants du roi Christian VII du Danemark (Mikkel Boe Følsgaard, primé à Berlin pour ce rôle), mais l'ombre de Johann Friedrich Struensee (Mads Mikkelsen), médecin à la cour, plane en coulisse.

Les livres d'histoire n'auraient sans doute pas insisté sur cette aventure extra-conjugale si ses répercussions n'avaient pas été aussi fondatrices pour le Danemark. Plus ou moins apte à gouverner, Christian VII, bouffon et versatile, d'une immaturité gênante pour régner sur le royaume, laisse le champ libre à ses conseillers. Capable d'interrompre une représentation théâtrale pour déclamer le texte à la barbe des comédiens, ou de jouer à cache-cache à sa toute première rencontre avec la Britannique Caroline Mathilde, Christian est néanmoins conscient que sa cour le croit fou. Les ver-

sions varient, mais on est en droit de penser à une forme de schizophrénie.

D'abord réfractaire à l'idée d'être suivi par un médecin, le roi est vite amusé par cet Allemand capable de citer comme lui l'œuvre de Shakespeare. Sous ses airs stoïques, Struensee s'avère toutefois un libre penseur, un adepte des Lumières qui ne jure que par Rousseau et Voltaire, ce qui aura l'heur de plaire à la reine, cultivée et raffinée, à des lieux de son mari qui la rebute. Le médecin a une influence telle qu'il parviendra à renverser la vapeur de l'obscurantisme danois, du moins pour un temps, s'attaquant à la censure et à la torture, remettant en question le servage et les monopoles. Si l'on regrette que la romance — assurément amplifiée — entre Caroline et Struensee prenne trop souvent le pas sur les idées des philosophes français, celles-ci sont exprimées avec éloquence, dans des dialogues qui ne souffrent d'aucun hermétisme. Là où **Les Adieux à la reine** de Benoît Jacquot misait sur l'intime pour traduire l'urgence, quitte à afficher un rythme déficient, Nikolaj Arcel mène son drame épique tambour battant, trouvant entre les sphères privée et publique un équilibre, certes fragile, mais révélateur des forces en présence.

En plus du caractère inédit de cet épisode effervescent, au demeurant très connu des

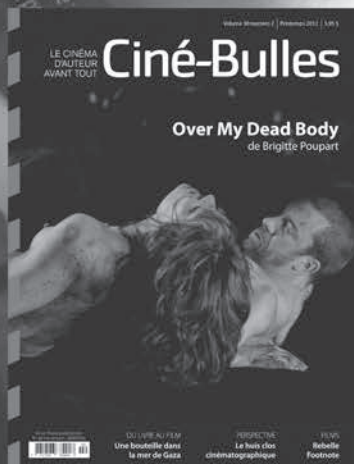
Danois, il est enthousiasmant de voir s'arrimer un film d'époque ailleurs qu'en France ou qu'en Angleterre, dont les monarques n'ont plus de secrets pour le monde occidental. **Liaison royale** paraîtra pour certains d'un académisme boursoufflé, regroupant des éléments classiques du genre (plans léchés, coup d'État fomenté par des êtres vils et jaloux, musique et décors somptueux, etc.), mais ces mêmes éléments soutiennent une trame historique fascinante. Qui l'est d'autant plus qu'elle s'inscrit dans l'histoire 20 ans avant la Révolution française! Et qu'elle repose sur une troublante dynamique de relations humaines, qui doit beaucoup à la caractérisation des personnages, et surtout au duo de comédiens qui en font des étincelles. Tantôt d'une camaraderie inébranlable, tantôt engagés dans un duel sanguin, le roi Christian et Struensee trouvent en Følsgaard et Mikkelsen des incarnations impériales. Capable de folles nuances, le premier rappelle par moments, dans son exaltation, l'**Amadeus** de Forman, avec une couche d'humanité supplémentaire, omniprésente dans cette amitié qui le soude à ce médecin qui l'aura presque autant manipulé que sa garde rapprochée. Le second jongle avec son autorité naturelle, son charisme et son intériorité brute pour composer une figure inoubliable. Le sage et le fou, donc, telles les deux faces d'une médaille aussi boueuse que reluisante. ▀



Danemark-Suède-République tchèque / 2012 / 137 min

RÉAL. Nikolaj Arcel **SCÉN.** Nikolaj Arcel et Rasmus Heisterberg, d'après le roman *Prinsesse af blodet* de Bodil Steensen-Leth **IMAGE** Rasmus Videbæk **MUS.** Cyrille Aufort et Gabriel Yared **MONT.** Kasper Leick et Mikkel E. G. Nielsen **PROD.** Meta Louise Foldager, Sisse Graum Jørgensen et Louise Vesth **INT.** Alicia Vikander, Mads Mikkelsen, Mikkel Boe Følsgaard, Trine Dyrholm, David Dencik, Thomas W. Gabrielsson, Cyron Melville **DIST.** Métropole Films

LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT



ABONNEMENT ET PLACEMENT PUBLICITAIRE
cinemasparalleles.qc.ca

ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC

Conseil des arts et des lettres Québec



Conseil des Arts du Canada

Canada Council for the Arts

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL





La Pirogue

de Moussa Touré

Assoiffés d'horizons

NICOLAS GENDRON

Figure marquante du cinéma sénégalais des 20 dernières années, habitué des festivals parmi lesquels Namur, Toronto et même Vues d'Afrique à Montréal, Moussa Touré n'a de cesse d'interroger les beautés et les limites de son pays et de son continent. Si le documentaire domine sa filmographie (**Poussières de ville**, **5 x 5**, **Nosaltres**), il est aussi l'auteur de deux fictions remarquées dans les années 1990: **Toubab Bi**, histoire largement autobiographique d'un technicien de cinéma sénégalais qui découvre la France, et **TGV**, *roadtrip* tragico-comique se jouant des frontières territoriales, à l'instar de **La Pirogue**, qui marque un retour à la fiction des plus saisissants, enrichissant une réflexion lucide sur le voyage et l'exil.

Entre 2005 et 2010, selon des chiffres probablement bien en deçà de la réalité, 30 000 Africains de l'Ouest auraient quitté le continent en pirogue à destination de l'Europe, très souvent vers l'Espagne et ses îles Canaries, comme c'est le cas ici. Cinq mille de ces voyageurs intrépides auraient péri durant la traversée. C'est un secret de Polichinelle: chaque famille sénégalaise connaîtrait les retombées directes et indi-

rectes de ce phénomène — que d'aucuns nommeraient fléau. Et si tous ces faits invitent à une rigueur et même une sensibilité documentaires, c'est finalement par le truchement de la fiction que Touré a choisi de traiter cet épineux sujet, dont il ne signe pas le scénario. Son implication n'en est pas moins grande; le cinéaste s'inspire entre autres du témoignage d'un jeune mécanicien qui avait tenté l'aventure et en était revenu au point de départ. La jeunesse n'est pas un détail de l'équation, puisque la moitié de la population du pays n'a pas 20 ans!

Mais de quoi rêve-t-elle, cette jeunesse? Ne devrait-elle pas, à elle seule, incarner l'espoir? Ces jeunes gens ont soif d'une carrière glorieuse, de confort et de richesse, d'une liberté plus ou moins sans visage, au moment de l'embarquement. Baye Laye, pêcheur doué des environs de Dakar, est approché en douce pour piloter une traversée de sept jours avec la responsabilité d'une trentaine de personnes. À contrecœur, il accepte ce mandat périlleux, non sans laisser des êtres chers derrière lui. L'essentiel de la proposition se déroule sur cette pirogue qui semble aussi exigüe que la barque de **Life of Pi**, les effets 3D en moins, l'humanité en plus. Les voyageurs sont de tous âges, de différentes tribus et croyances religieuses, ce qui accentue inévitablement les tensions quand les épreuves s'abattent sur eux. Les uns s'en

remettent à leur gri-gri, les autres prient leur mère ou Allah! Touré filme au plus près des visages et les respirations, jusqu'à déborder quelques pensées intérieures en voix *off*, quand le silence devient insupportable. Sa caméra est une passagère pour le moins solidaire. Ce parti pris souligne du coup certaines limites dans le jeu des acteurs, mais ce que l'on attend d'eux est si près de leur réalité qu'il s'en dégage une charge émotive brute qui pardonne beaucoup.

Tourné en français et en wolof, **La Pirogue** s'ouvre dans le vif d'un match de catch, sport sacré au Sénégal, presque rituel dans son exécution. D'abord sportive, on devine que la lutte est avant tout intérieure. Mais si l'on connaît les visées de la majorité des Sénégalais quant à l'autre rive rêvée, rien n'est franchement explicité quant au contexte sociopolitique qui pousse à un tel désespoir. D'où viennent ce désœuvrement et cette obsession pour l'horizon qui débord des dialogues? C'est un manque, mais aussi un choix qui se défend hautement. Celui d'un film-constat, d'un rendez-vous fracassant non dénué d'humour (un clin d'œil à la suffisance de Sarkozy, entre autres sursauts de vie) qui veut brasser la cage sans faire la morale. Au spectateur de poursuivre le périple. ▀



France-Sénégal / 2012 / 87 min

RÉAL. Moussa Touré **SCÉN.** Éric Névé et David Bouchet, d'après le roman *Mbèkè Mi* d'Abasse Ndione **IMAGE** Thomas Letellier **MUS.** Prince Ibrahima Ndour **MONT.** Josie Miljevic **PROD.** Éric Névé, Adrien Maigne et Oumar Sy **INT.** Souleymane Seye Ndiaye, Laïty Fall, Balla Diarra, Salif 'Jean' Diallo, Babacar Oualy, Mame Astou Diallo **DIST.** K-Films Amérique



Promised Land

de Gus Van Sant

Quête identitaire

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Troisième collaboration entre le cinéaste Gus Van Sant et l'acteur Matt Damon qui coscénarise à nouveau ce projet, après **Good Will Hunting** en 1997 et **Gerry** en 2002, **Promised Land** explore les questionnements moraux et éthiques d'un brillant représentant d'une multinationale (Damon) qui tente de convaincre les membres d'une petite communauté rurale du nord-est des États-Unis, très affectée par la crise économique, d'exploiter leurs terres contenant des ressources énergétiques en échange d'une compensation financière. Mais ils seront quelques-uns à voir d'un très mauvais œil l'arrivée de Steve et de sa collègue Sue (Frances McDormand), en particulier un vieil enseignant inquiet (Hal Holbrook) et un militant écologiste (John Krasinski) fraîchement débarqué dans le but de saboter le projet de la multinationale.

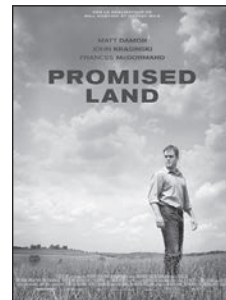
Au-delà de l'aspect environnemental, en particulier celui des dangers inhérents à l'extraction des ressources énergétiques, le film aborde la question de l'identité américaine, thématique sensible qui hante la filmographie de Van Sant depuis ses tout débuts. Ici, le cinéaste critique sévèrement le mode de vie américain obnubilé par la soif

d'argent, l'exploitation de ressources naturelles et l'enrichissement individuel, autant de comportements favorisant une connivence tacite entre les puissantes compagnies et les propriétaires terriens qui veulent tous s'enrichir vite, sans égard, aux conséquences de leurs actes à court, à moyen ou à long termes. Mais contrairement aux films antérieurs du réalisateur, **Promised Land** semble plutôt proposer un retour aux valeurs traditionnelles afin de combattre le danger de la surexploitation.

Comme c'est souvent le cas chez Van Sant, le politique et le personnel sont intimement liés, et c'est à travers la quête identitaire du principal protagoniste que s'articule le point de vue du réalisateur sur le sujet traité. Dès la séquence d'ouverture, la caméra filme Steve devant un miroir placé derrière lui (avec sa collègue, ils ont acheté des vêtements pour «avoir l'air locaux»). D'une part, son reflet dans la glace assure le miroitement de son image; de l'autre, le déguisement qu'il revêt incarne son hypocrisie. Mais rapidement, on découvre que Steve est lui-même natif d'un milieu rural et qu'il a refoulé cette réalité pour devenir représentant industriel. Le doute s'installe dans l'œil du vieil enseignant quant aux véritables intentions du duo et bientôt, le représentant est hanté par les valeurs héritées d'un passé qu'il a cherché à étouffer. Valeurs qu'il re-

connaît dans les préoccupations des habitants de cette région et qui se coltinent aux motifs mercantiles peu reluisants de son employeur. Pour Van Sant, une vérité s'impose sans ambages : nul n'échappe à sa nature. Parce qu'il doit faire la paix avec son passé, Steve croit qu'une vie confortable est possible et plus honorable. Constamment mis en contraste avec Sue, son acolyte qui communique avec son fils par Skype, qui traîne des photos de ce dernier sur son iPhone et qui «ne fait que son boulot», le personnage interprété par Damon prétend être l'éveil de conscience de cette Amérique qui se remet à peine d'une profonde crise.

Malgré la noblesse de ses intentions, **Promised Land** ne passera pas à la postérité; c'est un film mineur dans l'œuvre d'un grand cinéaste. Sans nuances ni subtilités, le long métrage confirme une tendance nouvelle du cinéma de Gus Van Sant amorcée avec **Milk** (2008) et **Restless** (2011), bien que présente dans sa filmographie depuis **To Die For** (1995). Celle d'un cinéma accessible et narratif, mais tout aussi poétique que ses œuvres marquantes. Van Sant semble avoir surtout voulu épouser les inquiétudes de son héros plutôt que d'élaborer une proposition artistique. Espérons que ce choix d'un cinéma consensuel et grand public ne relègue pas aux oubliettes le style unique que l'on a tant aimé chez ce cinéaste. ▀



États-Unis / 2012 / 106 min

RÉAL. Gus Van Sant **SCÉN.** Matt Damon et John Krasinski, d'après une histoire écrite par Dave Eggers **IMAGE** Linus Sandgren **MUS.** Danny Elfman **MONT.** Billy Rich **PROD.** Chris Moore **INT.** Matt Damon, John Krasinski, Frances McDormand, Rosemarie DeWitt, Hal Holbrook **DIST.** Alliance Vivafilm



Roche papier ciseaux

de Yan Lanouette Turgeon

L'ombre du passé

JONATHAN QUESNEL

Diplômé de l'INIS en réalisation cinématographique et assistant de François Girard sur **Soie**, Yan Lanouette Turgeon signe, avec **Roche papier ciseaux**, son premier long métrage. Et il le fait avec panache, style et talent. Peut-être même avec la fougue du jeune cinéaste qui veut trop en faire.

Mettant en vedette une intéressante brochette d'acteurs, le fil narratif du film est tricoté serré; il décline un enchevêtrement de parcours impétueux qui culminera lors de la rencontre décisive des personnages principaux. Empruntant le mode choral comme **Amores Perros** d'Inárritu, par exemple, Lanouette Turgeon dépeint habilement trois tableaux singuliers qui embrassent des genres différents adaptés à chacun de ses héros. Héros qui, de prime abord, peuvent sembler assez éloignés les uns des autres, mais qui, bon gré mal gré, luttent tous avec le même mal de vivre, prisonniers qu'ils sont tous de leur passé.

C'est grâce à ce lien au passé que le réalisateur élabore la thématique centrale de son film, à savoir les conséquences des actions antérieures de chacun des trois personnages, de même que leur capacité à

s'affranchir de leurs démons intérieurs. Et c'est par le truchement d'une libération imposée, non sans heurts, que se cristallise cette thématique. Le tout est intimement lié à l'univers glauque de la mafia des triades et de son étroite relation au milieu pharmaceutique.

Dans ce film, la détresse des personnages est palpable et bien exprimée. Norm (Roger Léger) est un trafiquant de chaire humaine à la solde de Muffin (l'un des acteurs influents de la Triade, incarné par Frédéric Chau) qui tente de faire la leçon à Boucane (personnifié par le rappeur Samian, qui manie mieux la rime que le jeu), son jeune conducteur improvisé un peu trop empressé de le suivre dans les arcanes de la petite criminalité. On retrouve aussi Vincent (Roy Dupuis), un chirurgien de service sous les ordres de Muffin, contraint de travailler pour rembourser des dettes de jeux. Et finalement, M. Fumetti (Remo Girone), un Italo-Québécois nostalgique de sa terre natale, qui fait quotidiennement la cueillette de ferrailles à bicyclette, tout en s'occupant de son épouse rongée par la maladie d'Alzheimer et confinée à un fauteuil roulant.

Le récit articule la chute progressive de chacun de ces personnages, qui sont tous liés de près ou de loin à Muffin et qui verront leur existence s'enliser. Le film regorge de scènes

solides et riches en émotions qui laissent transparaître un malaise dérangeant quant au misérabilisme des protagonistes et des situations dans lesquelles ils sont empêtrés; situations qu'ils devront absolument surmonter afin de recouvrer leur liberté. Mais ce qui frappe davantage, c'est l'incroyable assurance du cinéaste qui s'exprime à travers l'efficacité des scènes (celle de la roulette russe réinventée est vraiment à couper le souffle!), la grande sensibilité des comédiens qu'il dirige, mais aussi l'adroite construction d'un climax généreux en rebondissements.

Lanouette Turgeon sait incontestablement créer un univers décadent et pervers à souhait, empruntant ici à Wong Kar-wai, là aux frères Cohen, dépeignant avec un étonnant aplomb le sombre tableau du désespoir humain. Toutefois, cette pluralité des genres devient peu à peu la faiblesse du film, car à force d'insérer des clins d'œil stylistiques, le film perd en cohérence ce qu'il gagne en cinéphilie. Par moment, on a l'impression qu'il s'étiole dans ce désir probablement assumé du cinéaste de toucher à tout, au point de devenir une sorte de mosaïque de citations cinéphiliques plutôt qu'une entité unifiée. Ainsi, la tonalité paraît inégale et l'effet coup de poing du rendu y perd au final. Mais là réside notre seul bémol pour ce beau premier long métrage, prémisse d'un réalisateur prometteur. ▀



Québec / 2013 / 117 min

RÉAL. Yan Lanouette Turgeon **SCÉN.** André Gulluni et Yan Lanouette Turgeon **IMAGE** André Gulluni **SON** Yann Cleary **MUS.** Ramachandra Borcar **MONT.** Carina Baccanale **PROD.** Christine Falco **INT.** Roy Dupuis, Remo Girone, Samian, Roger Léger, Fanny Mallette, Frédéric Chau, Marie-Hélène Thibault, Réjean Lefrançois, Louis Champagne **DIST.** Filmoption International



Searching for Sugar Man

de Malik Bendjelloul

Héros malgré lui

ZOÉ PROTAT

Certaines histoires sont presque trop belles pour être vraies. Si **Searching for Sugar Man**, *feel good* documentaire récemment oscarisé, était une fiction, on le taxerait sûrement d'optimisme béat. Mais voilà : le parcours invraisemblable de Sixto Rodriguez, ouvrier anonyme aux États-Unis et véritable rock star en Afrique du Sud, serait véridique. Et que le filtre forcément enthousiaste du documentaire soit passé par là ne change rien à l'affaire. Dans ce cas précis, la vie dépasse, et de loin, le cinéma!

Dans le monde d'aujourd'hui, où toute l'information est à notre portée, **Searching for Sugar Man** a l'originalité de raconter une vraie disparition. Et une étonnante enquête sur deux continents, celle d'un journaliste musical qui tente de pister une ex-vedette du tournant des années 1970. Rodriguez, fort de deux albums, est un musicien immensément célèbre en Afrique du Sud. Son œuvre, sorte de *protest song* poétique bien de son temps, a bercé plusieurs générations du Cap à Johannesburg. Elle a également mis le feu aux poudres : le « sexe, drogue et rock 'n' roll » était alors très peu au goût d'une société corsetée par l'Apartheid. Malgré des disques (littéralement) rayés par

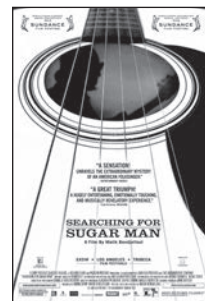
la censure, Rodriguez a trouvé son public et inspiré plusieurs clones locaux, « gratteux de guitares » critiques de l'ordre établi. Tout comme les Beatles ou Simon & Garfunkel...

Le fait est que l'Afrique du Sud, pays en vase clos, ne possède aucune information sur le meneur de sa révolution. Les rumeurs de suicide les plus farfelues courent : Rodriguez se serait tiré une balle dans la tête après un concert raté, ou se serait transformé en torche humaine devant une salle comble... Hypothèse encore plus folle, le musicien pourrait-il être toujours vivant? Mais oui! *Alive and Well*, l'obscur rock star n'a jamais quitté Détroit. Elle a tout simplement abandonné la musique après l'échec commercial sans appel de ses disques qui, contre toute attente et sous le manteau, ont beaucoup voyagé. Une cassette prêtée, oubliée, copiée, recopiée, puis rééditée sur le marché local sud-africain, voilà ce qui aurait engendré des ventes d'un demi-million de copies de ses albums. Mais cela, et tout le reste, Rodriguez n'en sait rien. Les deux solitudes vont maintenant se rencontrer.

Mené tambour battant, **Searching for Sugar Man** est une alternance maîtrisée d'entretiens (professionnels et familiaux), d'images d'archives, de photographies et de séquences animées. Forme classique et documentariste discret : ce qui compte, c'est

Rodriguez. Une figure étrange et insaisissable au point d'apparaître floue sur la plupart des photos. Serait-il à Détroit ce que Lou Reed était à New York, à la même époque? Le fameux « Sugar Man », personnage de l'une de ses chansons, tient d'ailleurs fort du « man » qu'attendait Reed au coin de Lexington Avenue et de la 125^e Rue : un pourvoyeur de poudre blanche et de rêves brisés. Les collaborateurs passés de Rodriguez lui lancent tous des fleurs. Un poète urbain, un mélodiste anticonformiste, un clochard céleste... un prophète ? Aucune épithète ne semble assez hyperbolique pour qualifier ce Mexicain d'origine dont l'existence s'est déroulée dans la précarité des petits boulots. Son parcours atypique est aussi étroitement lié à celui d'une ville où la vie n'a jamais été tendre.

Par rapport à la réapparition de leur idole perdue, les Sud-Africains font preuve d'un enthousiasme communicatif, voire un brin naïf. Rodriguez demeurera quant à lui d'un calme olympien à déchaîner les interprétations. Un prophète, vraiment? Tout du moins une énigme. Dans cette histoire en forme de conte de fées, on peut déplorer une caméra un peu trop sentimentale lorsqu'il s'agit de filmer la foule en délire, mais on ne s'ennuie jamais. « Merci de m'avoir gardé en vie » lance un Rodriguez serein à son public inespéré. Il a maintenant un film pour lui rappeler sa légende... ▀



Suède-Angleterre / 2012 / 86 min

RÉAL., SCÉN. ET MONT. Malik Bendjelloul **IMAGE** Camilla Skagerström **SON** Per Myström et Fredrik Jonsäter **PROD.** Malik Bendjelloul, Simon Chinn et John Battsek **DIST.** Métropole Films



Zero Dark Thirty

de Kathryn Bigelow

Capture humaine

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Forte de sa reconnaissance tardive et de la résurrection de sa carrière grâce à **The Hurt Locker** (2008), Kathryn Bigelow s'attaque, dans son neuvième long métrage, aux événements qui ont entouré la capture de l'homme le plus recherché au monde : Oussama Ben Laden. Retraçant une décennie d'histoire récente, la cinéaste américaine revient sur les attentats du 11-Septembre, les interrogatoires et les tortures qui ont conduit à la mort du leader d'Al-Qaïda le 2 mai 2011. C'est autour du personnage de Maya (Jessica Chastain), une jeune agente déterminée de la CIA, que Bigelow articule le récit de ces événements.

En parfaite continuité avec **The Hurt Locker**, **Zero Dark Thirty** porte la signature de la réalisatrice. Jusque-là relativement peu connue, Bigelow avait surtout réalisé des films d'action de série B. Elle filme pourtant cette histoire avec l'assurance et la virtuosité des plus grands. Épousant cette fois davantage la forme du *thriller*, le récit repose sur l'effet de surprise comme principal leitmotiv. Visiblement habile dans l'art d'installer une tension et de la faire exploser (littéralement), la cinéaste parvient à contourner les attentes du spec-

tateur, notamment dans une séquence qui se déroule à Londres, dans un autobus : le véhicule disparaît derrière quelques arbres avant de se transformer en cendres. Ce n'est cependant que dans les 30 dernières minutes du film, alors que l'on montre la capture du célèbre criminel par une poignée de militaires américains, que Bigelow semble le plus à l'aise. Grâce à différents dispositifs (caméra nocturne, montage sonore, etc.), elle parvient à traiter de façon immersive l'environnement hostile et imprévisible des soldats qui ont agi dans la noirceur totale. Reposant cette fois-ci sur ce que le spectateur sait déjà du dénouement de cette histoire, Bigelow, dans cette séquence exploite parfaitement les codes du suspense hitchcockien.

Pourtant, sous cette apparence pragmatique, rationnelle, néanmoins agressive se cache une humanité certaine qui était jusque-là restée dans l'ombre. Souvent associée à un cinéma « masculin », la réalisatrice s'affranchit ici de ces accusations en présentant un personnage féminin à la fois fort et persévérant, mais aussi vulnérable et fragile. Tirant profit du frêle physique de Jessica Chastain, le personnage de Maya est ainsi la digne héritière des Jamie Lee Curtis (**Blue Steel**, 1989) et Angela Bassett (**Strange Days**, 1995) déjà mises en scène par Bigelow. Refusant dès les premières minutes

de se masquer le visage pour assister à une séance de torture, incarnation de son refus de se dissimuler sous une fausse identité, la jeune agente confrontera ses collègues et ses supérieurs masculins grâce à ses compétences, à son intuition et à sa détermination. Par ailleurs, tous ces hommes, qu'ils soient bureaucrates ou soldats, sont aussi humanisés par la caméra de la réalisatrice. Elle s'attarde à chacun d'eux, particulièrement dans la séquence finale où elle crée la tension en montrant un à la suite de l'autre les visages des militaires présents dans les deux hélicoptères ayant mené la fameuse opération.

Demeurant proche des faits sans jamais trop verser dans le patriotisme primaire, **Zero Dark Thirty** est un film important et nécessaire. Sans que ce tournant soit aussi marquant qu'avec son précédent film, Kathryn Bigelow confirme son talent sans jamais s'en laisser imposer par son sujet; elle parvient à raffiner la maîtrise de sa mise en scène et à donner vie à un suspense efficace. La controverse démesurée que ce film a suscitée au pays de l'Oncle Sam fait la démonstration que l'Amérique ne s'est toujours pas remise des événements du 11-Septembre. Comme en témoigne le dernier plan du film, cette chasse à l'homme, bien qu'elle ait connu une conclusion satisfaisante, laisse un grand vide, mais aussi des blessures qui n'ont pas fini d'être pansées. ▀



États-Unis / 2012 / 157 min

RÉAL. Kathryn Bigelow **SCÉN.** Mark Boal **IMAGE** Greig Fraser **MUS.** Alexandre Desplat **MONT.** William Goldenberg et Dylan Tichenor **PROD.** Kathryn Bigelow, Mark Boal et Megan Ellison **INT.** Jessica Chastain, Jason Clarke, Kyle Chandler, Jennifer Ehle **DIST.** Alliance Vivafilm

Jean Imbeault Remake



IMBEAULT, Jean. *Remake*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012, 213 p.

Regarder, analyser, écrire

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

« Il y a toujours eu pour moi un lien [...] entre voir des films, faire de l'analyse, écrire dans le sillage de certains films que j'ai vus, et m'entêter à rendre compte, à ma manière, de ce que j'essaie de faire quand je fais de l'analyse. » (p. 92) C'est ainsi que Jean Imbeault présente sa singulière démarche d'écriture dans *Remake*, un livre qui n'est pas un essai sur les *remakes*, mais un journal qui construit, au jour le jour, une réflexion où certains films, la théorie psychanalytique et les souvenirs personnels de l'auteur sont liés, à proportion égale, dans un même mouvement de pensée. Le résultat ressemble moins à un livre sur le cinéma qu'à un livre qui s'écrit à partir de celui-ci et où, comme dans une séance de libre association, l'esprit aborde les fragments d'une autobiographie intellectuelle et humaine, tâchant d'illustrer comment le cinéma peut (en outre) éclairer certaines questions essentielles à la psychanalyse : Qu'est-ce que la femme ? Qu'est-ce que l'échec, le transfert, la culture ou la construction des souvenirs ?

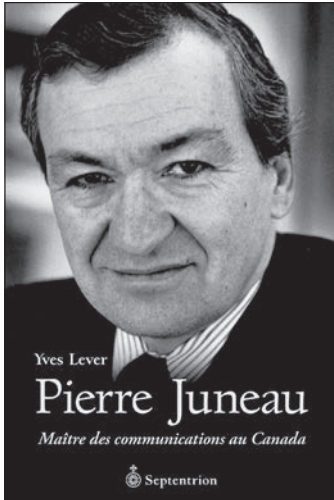
En ce sens, l'exercice de Jean Imbeault (qui est praticien de l'analyse depuis une quaran-

taine d'années) s'inscrit dans une longue tradition. Dès ses débuts, la littérature analytique s'est tournée vers l'œuvre d'art et l'artiste, comme autant de preuves et de figures qu'un savoir sur l'inconscient était possible. Elle a toujours reconnu en l'artiste un complice et un maître, capable d'accomplir sans son secours cette « science des rêves » que le praticien doit s'astreindre à élaborer dans sa théorie. Pour l'analyse, les artistes et les poètes sont, par excellence, les maîtres de l'inconscient. Quant au cinéma, il occupe un statut particulier dans le royaume des arts, car ses images sont à même de créer en chacun de nous une mémoire collective du rêve — soit des rêves qu'il fabrique avec ses images — à côté de la mémoire personnelle des rêves privés que nous faisons régulièrement. Cette proposition est utile pour comprendre sa démarche.

Allant du 11 juin 2006 au 24 juillet 2011, les entrées de journal qui composent *Remake* couvrent un répertoire d'à peine une dizaine de films, mais on sent qu'en chacun une scène, une séquence, une tonalité se sont imposées à Imbeault (pareilles aux souvenirs d'un rêve) comme autant d'énigmes à creuser. « [10 février 2009] J'ignore pourquoi m'est revenu, tôt ce matin, le souvenir parfaitement net [d'un plan] de **Monsieur Klein** [car] il y a bien 30 ans que je n'ai pas repensé à [ce film], vu une seule fois, quelques mois après sa sortie. » (p. 97) Au début du sixième chapitre, il suffit que le souvenir d'une image surgisse par hasard dans sa pensée pour qu'Imbeault se lance dans le labyrinthe qui aura pour lui le titre de *Monsieur Klein*. Il revoit le film, le résume (activité qu'il fait assez bien d'ailleurs), puis médite sur l'épisode historique de la « rafle du Vél'd'Hiv' », sur le motif de « l'inquiétante étrangeté » freudienne, puis sur les systèmes de la défense du moi. Tout cela à partir d'un film ! Mais il faut dire que les films, pour les analystes, présentent parfois des « histoires de cas » relativement exemplaires : déjà entièrement symbolisées, montrant sous une forme accomplie le genre d'élaboration qui ne s'obtient qu'en beaucoup de temps au cours d'une analyse.

Cet itinéraire d'un cinéophile particulier comporte bien sûr les défauts de ses qualités. Il est rare qu'un livre illustre, mette en scène, sur une aussi longue période (car d'après les dates du journal, Imbeault peut traîner avec lui le souvenir d'un film durant des mois), un tel travail de réflexion à partir de cette bougie d'allumage que sont les films. Ce travail sur la durée s'inscrit en opposition avec ce que la critique professionnelle propose comme image d'une vie traversée par le cinéma. Ici, la « consommation » superficielle de la critique courante cède le pas à un travail d'excavation au cours duquel l'auteur revisite et remet en question non seulement son métier et sa pratique, mais aussi sa mémoire. D'ailleurs, des notations discrètes, une certaine progression, au fil des chapitres, sur ce que la mémoire retient ou oublie, et sur la relation de compromis que le désir de tout sujet doit entretenir avec la réalité, indiquent que *Remake* trouve peut-être un fil directeur secret dans l'histoire d'un deuil amoureux dont l'évocation gague en netteté en cours de lecture.

Cela dit, le lecteur que tente une pareille aventure doit aussi tenir compte qu'il s'agit là du livre d'un analyste et que c'est dans l'analyse que celui-ci cherche ses cadres de référence. Freud est abondamment cité et des concepts comme ceux de « libido », de « transfert » et de « clivage du moi », ou encore des articles tels que « Constructions dans l'analyse », y sont approchés parfois avec le même souci du détail que les films eux-mêmes. Compte tenu de la dimension éminemment personnelle de cette démarche de lecture des films et de lecture de soi (et du travail d'analyste) par les films, la familiarité (ou, du moins, une curiosité) préalable et sans préjugés du lecteur envers les concepts psychanalytiques sera un utile atout à la lecture de certains passages. ▀



LEVER, Yves. *Pierre Juneau – Maître des communications au Canada*, Québec, Septentrion, 2012, 192 p.

Un jéciste à Ottawa

MICHEL COULOMBE

Yves Lever effectue, depuis de nombreuses années, un travail d'historien de l'audiovisuel unique et exemplaire. Après avoir écrit sur le cinéma québécois et la censure, il s'est intéressé à des hommes clés du secteur audiovisuel. Il a d'abord consacré un livre au patron de France Film et de Télé-Métropole, Joseph-Alexandre DeSève. Il se tourne maintenant vers un autre pionnier, Pierre Juneau. Au fil de sa longue et impressionnante carrière, réfléchi, rigoureux, fidèle à ses idées, ce haut fonctionnaire fédéral, né à Verdun en 1922, a œuvré notamment à l'Office national du film du Canada (ONF), au Conseil de la radio-télévision canadienne et à Radio-Canada. De ce fait, il a passé une grande partie de sa vie à travailler en anglais et à adopter une perspective canadienne.

L'auteur a rencontré son sujet une douzaine de fois au cours des mois qui ont précédé son décès en 2012. Quelques témoignages, parmi lesquels ceux de Fernand Dansereau, Rock Demers, Robert Daudelin et Jacques Godbout complètent le compte rendu de ses souvenirs.

Yves Lever n'est pas le meilleur conteur qui soit. Il ne figure pas parmi ces biographes qui parviennent, en quelques phrases, à vous faire voyager dans le temps ou à donner l'impression d'assister aux événements qu'il décrit. Aussi arrive-t-il mieux à faire défiler le cheminement professionnel de Pierre Juneau qu'à dresser de lui un portrait complet, vivant. Le biographe semble parfois paralysé par l'abondante documentation qu'il a rassemblée. Ainsi, l'on peut se demander en quoi il est utile d'indiquer les diverses adresses civiques (441, avenue Galt; 5547, rue Bannantyne) de Juneau. Allez savoir! En revanche, Lever sait mettre en perspective les décisions et les orientations de Juneau, et ce, bien que l'environnement dans lequel il a évolué ait souvent été complexe. L'auteur a indiscutablement le sens de l'histoire. Sa rencontre avec Juneau, acteur et témoin de premier plan de l'évolution de l'audiovisuel canadien au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, allait de soi.

Pierre Juneau appartient à cette génération de pionniers pour qui, dirait-on, il a suffi de se trouver au bon endroit, au bon moment. Son engagement au sein de la Jeunesse étudiante catholique, où se croisent des personnalités qui s'illustreront dans divers domaines — Gérard Pelletier, Pauline Julien, Camille Laurin, Marc Lalonde —, lui ouvre rapidement des portes. C'est en 1949 que ce mouvement inscrit le cinéma au nombre de ses sujets d'étude, année où Juneau entre, discrètement, à l'ONF. Son carnet d'adresses jéciste continuera de lui être utile sur la scène fédérale. Cette orientation fera dire à l'écrivain et cinéaste Jacques Godbout que «les cathos Pelletier, Trudeau, Juneau sont partis à Ottawa. Ils ont mis leur foi dans le fédéralisme.» L'homme demeure en effet très croyant et adopte une vision canadienne qui ne sert pas toujours les intérêts du Québec. Quoi qu'il en soit, il aime le cinéma. D'ailleurs, il écrit en 1951 : «Le cinéma est l'art de notre siècle, l'art dont vit notre siècle.»

Dans l'ensemble, le parcours de cet homme, ponctué de nominations, de mandats, de

politiques, de mesures et de rapports, est sans heurts. Tout de même, il assiste, impuissant, à la disparition du Festival international du film de Montréal, dont il occupe la présidence. À ce sujet, impitoyable, il dira : «C'est à cause d'un groupe de gauchistes qui voulaient des films plus politiques.» On n'en saura guère plus. Quelques années plus tard, il subit une humiliante défaite électorale dans un comté de l'est de Montréal. Le député péquiste Robert Burns avait lancé ce mot d'ordre : «Votez pour n'importe qui, mais pas pour Juneau, ou bien abstenez-vous.» Cet échec dispose des ambitions politiques du mandarin. Un tout autre combat l'attend à la présidence de Radio-Canada. Il y fait face aux attaques des conservateurs qui veulent l'obliger à démissionner lorsqu'ils succèdent à ses alliés libéraux.

Pierre Juneau a été un ardent défenseur de la télévision publique et du contenu canadien. Sous sa présidence, en 1968, le CRTC adopte un règlement exigeant que les télédiffuseurs privés programment 60% de contenu canadien le jour, 50% en soirée. À Radio-Canada, de jour comme de soir, la part de contenu national doit être de 60%. D'autre part, la radio doit diffuser 30% de musique d'origine canadienne. Ces mesures protectionnistes ont eu un effet structurant. L'industrie canadienne de la musique lui en est reconnaissante. En 1971, elle nomme ses prix les Juno pour lui rendre hommage. Pour autant, Pierre Juneau ne se rapproche pas des créateurs.

À l'évidence, l'éditeur a traité le manuscrit avec légèreté. Certains passages sont répétés à peu près mot pour mot d'un chapitre à l'autre. Le travail minutieux d'Yves Lever méritait un meilleur traitement éditorial. ▀

CAUSAPSCAL QUÉBEC SAINT-HYACINTHE RIMOUSKI L'ASSOMPTION FERMONT SAINT-ANDRÉ-AVELLIN L'ISLET MATANE SHERBROOKE LA POCATIÈRE ALMA
SAINT-JEAN-PORT-JOLI CLERMONT SENNETERRE AMOUI SAGUENAY POINTE-CLAIRE SAINTE-THERÈSE BAIE-COMEAU GASPÉ TROIS-RIVIÈRES SAINT-GEORGES
NEW RICHMOND JOLIETTE MONTMAGNY SAINT-FÉLICIEN MONTRÉAL BROMPTONVILLE VARENNES SAYABEC SOREL-TRACY LÉVIS SEPT-ÎLES TERREBONNE

CONFÉRENCE DERRIÈRE L'ÉCRAN

Le parcours d'un film québécois
de son financement à sa sortie en salle

En deux heures, Éric Perron, rédacteur en chef de la revue Ciné-Bulles, explique les étapes de la production d'un film (scénarisation, tournage, postproduction), l'importance des festivals, les stratégies de distribution et le partage des recettes sans oublier les différents modes de financement du cinéma québécois. Tout au long de cet exposé, le conférencier répond aux questions de l'auditoire.

Destinée autant au grand public qu'aux étudiants, constamment mise à jour et appuyée par une présentation PowerPoint visuellement riche, cette conférence a été présentée à 140 reprises dans une quarantaine de villes au Québec. Le taux de satisfaction est de 93,9% (2 000 évaluations compilées).

Tarifs, photographies et autres versions de cette conférence :
cinemasparalleles.qc.ca (section Ciné-Bulles)

Pour renseignement et réservation, contactez
Éric Perron au 514 252-3021 poste 3413 ou par courriel
à revuecb@cinemasparalleles.qc.ca

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

cinemasparalleles.qc.ca

« Pour susciter l'intérêt, donner de l'information juste et pertinente, transmettre des connaissances et une passion, on ne peut pas espérer mieux. Une rencontre avec Éric Perron, un contact avec Ciné-Bulles, ce n'est pas une fenêtre, mais une porte grande ouverte sur le monde cinématographique. »

– Isabelle Glémaud, Senneterre

« Depuis quelques années, la conférence Derrière l'écran est devenue un incontournable. En prenant conscience de la réalité des cinémas québécois et nord-américain, dans leurs contextes de réalisation et de diffusion, nos étudiants deviennent plus critiques et sont ainsi mieux équipés pour l'étude du cinéma, mais aussi du domaine culturel en général. »

– Martin Labrie, Cégep de Sherbrooke

« Tant par son contenu que son animation, la conférence Derrière l'écran est un excellent moyen de sensibiliser et d'informer les cinéphiles et la population en général sur les rouages du cinéma québécois. »

– Paulette Loubert, Ciné Bobine New Richmond

« La conférence proposée offre une synthèse pertinente et complète des dessous du cinéma québécois. La force de l'exposé s'installe dans l'habileté qu'a le conférencier à établir des parallèles efficaces entre les dédales du système de financement et les connaissances générales qu'ont les auditeurs. Mes étudiants n'ont eu que de bons commentaires à propos de la présentation. Ils comprennent maintenant mieux l'importance et la valeur du cinéma d'auteur. »

– Stéphanie Veillet, Cégep de Terrebonne



QUI FAIT QUOI **30** ans

Avec ses publications imprimées et électroniques, Qui fait Quoi offre depuis 30 ans la seule publication sur les industries de la culture et des communications spécialisée sur les marchés de la production film, télévision et multimédia.

Revue mensuelle, bulletin électronique Le Quotidien, site Internet et Guide annuel : l'abonnement à nos publications vous fournit tous les outils pour être informé de manière efficace et constante sur tous les projets et les productions à venir ou en cours de production, les nominations, nouvelles politiques, prix remportés et bien sûr, le tout accompagné de rencontres et d'entrevues vidéo avec les professionnels de votre domaine.

Qui fait Quoi est fière de figurer parmi les partenaires des principaux événements des industries de l'image et du son : Rendez-vous du cinéma québécois, Festival REGARD sur le court métrage, Vues d'Afrique, Soirée des Jutra, Rétrospective des films de l'UdeM, Gala FCTNM, Festival des films sur l'art, Colloque annuel de stratégies de production de l'UQAM, Fantasia, Festival des films du monde de Montréal, Festival du nouveau cinéma, Rencontres internationales du documentaire de Montréal, etc.

Seule publication de nos industries culturelles présente dans les grands rendez-vous locaux, nationaux et internationaux, Qui fait Quoi est là partout où ça compte !

Votre partenaire média depuis 30 ans, Qui fait Quoi vous accompagne toute l'année avec ses publications

- la revue mensuelle (8 fois par an, sur abonnement, en pdf et imprimé en kiosque)
- le Quotidien par courriel (230 numéros par année)
- le Guide annuel (en ligne et imprimé)
- www.qfq.com actualisé en continu (plus de 50 000 articles)



C'EST LA FAUTE À L'inis

NOUS AVONS CRÉÉ
LES FILMS DE LA MEUTE

SARAH PELLERIN,
CHLOÉ ROBICHAUD,
LAURENT ALLAIRE

CENTRE DE FORMATION PROFESSIONNELLE CINÉMA / TÉLÉVISION / MÉDIAS INTERACTIFS

ÉCRITURE
DE LONG
MÉTRAGE

DATE LIMITE
D'INSCRIPTION
LE MERCREDI
1^{ER} MAI 2013

inis.qc.ca