

SÉQUENCES

LA REVUE
DE CINÉMA

N° 301 | MARS - AVRIL 2016 | 61^E ANNÉE | 5,95\$

WWW.REVUESEQUENCES.ORG

LOUIS BÉLANGER
**LES MAUVAISES
HERBES**

CESC GAY
TRUMAN

MIGUEL GOMES
ARABIAN NIGHTS

JUSTIN KURZEL
MACBETH

BRUNO PODALYDÈS
COMME UN AVION

QUENTIN TARANTINO
THE HATEFUL EIGHT

CEMETERY
of Splendour
APICHATPONG
WEERASETHAKUL

ENTREVUE
MICHEL
LA VEAUX

Envoi de publication, enregistrement no 7957, No de la convention 40023102 Séquences, C.P. 26, Succ. Haute-Ville, Québec (Québec) G1R 4M8





PRIX D'INTERPRÉTATION
RICARDO DARIN

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DE FILM
SAN SEBASTIAN

PRIX D'INTERPRÉTATION
JAVIER CÁMARA

TRUMAN

SÉLECTION OFFICIELLE 2015



63

DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

tiff.40

toronto
international
film festival

SÉLECTION OFFICIELLE 2015

UN FILM DE

CESC GAY



GAGNANT DE
5 GOYA
DONT LE MEILLEUR FILM

TRUMANFILM.COM

UN FILM DE IMPOSIBLE FILMS TRUMANFILM AIE BO CINE PRODUCTION avec RICARDO DARIN JAVIER CAMARA DOLORES FONZI SCÉNARIO DE CESC GAY TOMAS ARAGAY RÉALISÉ PAR PABLO BARBIERI MONTÉ PAR NICO COTA TOTI SOLER MUSIQUE DE ANDREU REBES
COORDINATEUR LAIA BOSCH CO-PRODUCEUR DANIEL BURMAN HUGO SIGMAN ALEJANDRO GORODISCH AXEL KUSCHEVATZKY MATIAS MOSTEIRIN PRODUCTEUR MARTA ESTEBAN DIEGO DUBCOVSKY DIRECTEUR DE CESC GAY

IMPOSIBLE FILMS TRUMANFILM AIE BDCINE K&S FILMS tve movistar+ CANAL+ FOX+ IFO ENVA M 100% D'ÉCRAN DE CÉLÉBREMENT DE CULTURE



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 1ER AVRIL

f t YouTube





SOMMAIRE

Macbeth

MOT DE LA RÉDACTION

- 2 Une question de continuité

EN COUVERTURE

- 3 **Cemetery of Splendour** > Du réel, conduis-moi vers l'irréel | Apichatpong Weerasethakul > Prisonniers du rêve

LES FILMS

10 GROS PLANS

Arabian Nights > Tout n'est pas politique | **Comme un avion** > Bouffée d'air pur | **Le fils de Saul** > Fuir l'horreur | **Macbeth** > De la progéniture et du pouvoir | **Star Wars: The Force Awakens** > Sur les frontières | **The Hateful Eight** > Les états désunis d'Amérique

23 CRITIQUES

Every Thing Will Be Fine > Sur les chemins incertains de la fiction | **Hail, Caesar!** > Hollywood Babylone | **Là où Atilla passe** > Comme une petite brise | **Les mauvaises herbes** > Êtres sous influences | **Mustang** > Elles étaient cinq... | **The Danish Girl** > Trans-réalités exposées | **The Revenant** > L'homme qui a vu l'ourse | **Truman** > Les choses de la vie | **Youth** > La vie est une chanson simple

32 DIRECTEMENT EN DVD

Stations of the Cross
Le corps de Maria est mis au tombeau

33 MISE AUX POINTS

[Une sélection des films sortis en salle]

PANORAMIQUE

34 BILAN DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

2015 – Une année mouvementée

36 SCRIPTS

La main gauche de Jean-Pierre Léaud > Le côté gauche du cinéophile | *Langue, espace et (re)composition identitaire dans les œuvres de Mehdi Charef, Tony Gatlif et Farid Boudjellal* > Essence d'une transculture | *Les subversifs hollywoodiens: L'esprit critique du cinéma grand public* > Hollywood et ses armes de distraction massive | *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema* > Mosaïques anatoliennes

40 SALUT L'ARTISTE

[René] Angelil... [Vilmos] Zsigmond
Arrivederci Ettore! [1931-2016]

ARRÊT SUR IMAGE

44 CHAMP DE RÉFLEXION

Quel avenir pour le cinéma d'auteur en salles?
– Savoir se réinventer

47 ENTREVUE

Hôtel La Louisiane > Mémoire des lieux, lieux de la mémoire
Michel La Veaux > « ... j'ai vu cet endroit comme une sorte d'îlot de résistance... »

52 LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

L'expérience documentaire « Libre »
– Récit pour les aspirants du cinéma direct



Une question de continuité

Notre page couverture prouve à quel point nous continuons, depuis nos débuts, à être solidaires d'un cinéma autre qui se veut innovateur, qui propose de nouvelles lectures des images en mouvement, mais surtout, qui engage activement le spectateur cinéophile à repositionner ses habitudes, à ajuster son regard et à se compromettre dans un rapport à l'écran à la fois complice et solidaire.

Le tout nouveau film du Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, **Cemetery of Splendour**, nous interpelle, non pas parce que le cinéaste nous a habitués à un cinéma où l'ésotérisme, la lenteur et la contemplation peuvent être des qualités à la fois formelles et morales, mais, bien plus que tout, parce qu'il s'agit d'une œuvre soutenue qui ne cède en rien aux multiples formes fictionnelles en vogue aujourd'hui.

C'est ainsi que nous avons voulu produire cette deuxième livraison de 2016: en vantant les mérites des cinéastes qui osent. Dans le genre documentaire, c'est le cas de Michel La Veaux, dont **Hôtel La Louisiane**, en plus de s'avérer un document hors-norme, offre de belles envolées lyriques et formatrices sur le plan. **Truman** le nouveau film de Cesc Gay nous a fait un grand bien tant par son humanisme que par son éthique du plan. Cinq Goya bien mérités. Comme quoi, le très bon cinéma grand public peut également arriver à nous séduire.

Mais une revue, ce n'est pas que des films. Jessica C., rédactrice invitée, propose une exploration du documentaire-vérité à travers son périple roumain. Les illustrations qu'elle nous a soumises parlent d'elles-mêmes, sans ricochets, montrant l'effet direct, proche d'un réalisme diaphane.

Cette seconde parution de l'année en cours, c'est aussi faire face avec courage et détermination aux changements qui peuvent surgir en matière de mouvements cinématographiques. C'est s'adapter à la modernité, non pas à reculons, mais enclins à une ouverture aux possibilités. Cet engagement, nous l'avons depuis toujours, et aujourd'hui, plus que jamais, face à un monde de plus en plus menaçant et imprécis, nous croyons fermement que le cinéma est un facteur de lutte, un acte de résistance contre les extrémismes. Nous sommes convaincus du pouvoir percutant des images animées quant à leur influence sur le monde et sur l'individu.

Le grand écran, là où se réunissent des spectateurs de toutes tendances politiques, sociales et culturelles, est le point central: un lieu de *culte laïc* pour une meilleure compréhension de l'humanité et l'un des derniers bastions culturels de la socialisation.

À *Séquences*, nous sommes toujours près de ce qui se passe autour de nous en matière de cinéma. La meilleure façon d'accéder à tout cet éventail de nouvelles propositions est de faire abstraction de toute rivalité avec d'autres revues de cinéma, car simplement, il y a un public pour chacune d'entre elles et que nos idées, mises ensemble, constituent un bagage intellectuel qui ne peut être contesté. ☺

Élie Castiel
Rédacteur en chef

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

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

Directeur de la publication: Yves Beaugard

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

Comité de rédaction: Luc Chaput, Charles-Henri Ramond, Patricia Robin

Correction des textes: Patricia Robin

Ont collaboré à ce numéro: Jean Beaulieu, Jérôme Delgado, Julie Demers, Denis Desjardins, Jean-Philippe Desrochers, Pierre-Alexandre Fradet, Sami Gnaba, Jessica C., Maxime Labrecque, Jean-Marie Lanlo, Anne-Christine Loranger, Pierre Pageau, Guillaume Potvin, Julie Vaillancourt, Claire Valade

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

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

Directeur marketing: Antoine Zeind
Tél.: 514 744-6440 | azeind@azfilms.ca
Placement publicitaire: Élie Castiel
Tél.: 514 598-9573 | cast49@sympatico.ca

Comptabilité: Josée Alain

Conseiller juridique: Dave Tremblay

Impression: Transcontinental S.E.N.C.

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

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

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

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

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

Tous droits réservés
ISSN-0037-2412 • Dépôt légal: 1^{er} trimestre 2016
978-2-924354-17-9 (PDF)

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Canada

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Séquences publie six numéros par année.

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

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

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

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

Conseil des arts
et des lettres

Québec



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Apichatpong Weerasethakul

Il fut un temps où, à Montréal, alors considéré, du moins symboliquement, comme la capitale cinématographique du Canada, recevoir des invités de marque était monnaie courante. Heureusement, la présence de quelques rédacteurs en Europe nous permet non seulement de voir des films importants avant leur sortie montréalaise, mais également d'interviewer des réalisateurs que nous n'aurions pas l'occasion de rencontrer. Les temps ont bien changé même si, aujourd'hui, par le biais de Skype ou Internet, tout est devenu possible. Quoiqu'il en soit, fidèle à son poste à Berlin, Anne-Christine Loranger a rencontré l'incontournable Apichatpong Weerasethakul, précurseur par excellence du nouveau cinéma thaïlandais.

L'obtention d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université de Chicago est sans doute pour quelque chose dans l'élaboration de ses plans d'une rigueur consommée et d'une attentive et picturale inclinaison pour la nature. Histoire de l'art et cinéma se juxtaposent ainsi pour produire, malgré les apparences, une œuvre foncièrement symétrique. Ainsi, son film confirme avec détermination que le cinéma d'auteur traverse une époque où l'art de la représentation se forme par la mixité de diverses disciplines artistiques.

La première en couverture le place ainsi dans la liste de nos cinéastes préférés et confirme que *Séquences* croit *mordicus* en un cinéma différent, même si nous tenons à demeurer ouverts à d'autres approches cinématographiques tout aussi appréciables.

ÉLIE CASTIEL,
RÉDACTEUR EN CHEF

Cemetery of Splendour

Du réel, conduis-moi vers l'irréel



Les adeptes de **Matrix** se souviennent de la chanson finale de la trilogie, intitulée Neodammerung, référence à l'opéra Götterdämmerung (Le Crépuscule des Dieux) de Wagner. Les mordus en connaissent les premières paroles en sanskrit : « asato m sad gamaya ». Les adoreurs finis savent que cette ligne est tirée du Brihadaranyaka Upanishad, texte hindou sacré formant le corpus du Yajur Veda. Et les tout à fait enragés vous en réciteront la signification : « de l'irréel, conduis-moi au réel ». Tout cela pour dire que **Cemetery of Splendour** d'Apichatpong Weerasethakul accomplit l'effet inverse : il nous conduit du réel vers l'irréel. De l'anti-Matrix, en somme. Et ô combien !

ANNE-CHRISTINE LORANGER

Apichatpong Weerasethakul doit être le seul réalisateur au monde à pouvoir endormir son public sur une scène de fellation. Non que ses films soient inintéressants : au contraire l'humour, le surnaturel et le sexe – de même que des paysages de rêve – y sont toujours au rendez-vous. Mais ils sont traités avec une candeur d'une innocence telle qu'elle renvoie à la plus simple et à la plus ordinaire. La qualité hypnotique des films de ce réalisateur thaïlandais, leur magie même, tient au fait que les moments généralement traités par le cinéma dans un branle-bas de combat d'images et d'effets sonores passent dans le champ de sa caméra dans une simplicité cinématographique quasi totale. Il en résulte une impression de quotidienneté, le spectateur demeurant à peine étonné – et pas du tout choqué, de ce qu'il voit. Une scène de masturbation en gros plan ? Tiens... (*Blissfully yours*, 2002). L'amant de ce type s'est transformé en tigre ? Ah bon... (*Tropical Malady*, 2004) Cette jeune fille s'est fait violer, encore enfant, par son employeur ? — Certes, mais racontez-nous plutôt une histoire... (*Mysterious Object at Noon*, 2000). La palme est (littéralement) revenue à *Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures)*, 2010, où un poisson-chat effectue, sans façon, un cunnilingus sur une princesse défigurée. Ah ouais...

Dans un hôpital, des soldats frappés d'une mystérieuse narcolepsie s'endorment à tout bout de champ. Jenjira, une

femme âgée à la jambe plus courte que l'autre, s'attache à l'un d'eux ; elle le visite, le masse, lui fait la lecture. Un lien se tisse entre elle et lui alors que les pensées du soldat endormi lui deviennent perceptibles. Jenjira apprendra que l'hôpital est bâti sur un cimetière d'anciens rois thaïlandais et que ces derniers tirent l'énergie vitale des soldats pour continuer à guerroyer. Keng, une spirite qui communique les messages des soldats endormis à leur famille, offre à Jenjira de servir de médium entre elle et le soldat, lui permettant ainsi de visiter le palais des rois guerriers. Cette promenade donnera lieu à un geste de guérison physique et psychique aussi grotesque qu'intime.

Le naturel et le surnaturel s'interpénètrent en un mouvement continu, vague de fond qui redessine la carte de l'expérience humaine.

Mélopée sur la fragile tendresse du monde, *Cemetery of Splendour* fait écho aux autres films de Weerasethakul ; tirage décalé, changement de cap en milieu de film et sensualité hypnotique de l'image. La nature reste omniprésente, même s'il s'agit d'une nature plus urbanisée que la jungle foisonnante de *Blissfully Yours*, *Tropical Malady* et *Oncle Boonmee*. Le

Photo : Frappé d'une mystérieuse narcolepsie



film renvoie surtout au milieu hospitalier de **Syndrome and A Century** (2006), une histoire évoquant sur les parents de Weerasethakul, tous deux médecins, qui travaillaient dans un hôpital situé dans la région de Khon Kaen où le cinéaste a grandi et où il a tourné presque tous ses films. Souvenirs d'une enfance passée au milieu de patients endormis, de familles en visite et de visiteurs bénévoles, ce cimetière hypnotique pourrait aisément être pris comme une *hallucination* spirite-bouddhiste, mélancolique à souhait. Ce serait sans comprendre la métaphore d'un pays paralysé par les coups d'État militaires, la dictature, la censure. Car **Cemetery of Splendour** est aussi là : les fantômes de Weerasethakul sont ceux d'un peuple hanté par son passé et d'une répression qui sape l'énergie spirituelle dont il aurait besoin pour se rebâtir. « Durant la junte militaire, les hommes opposés au régime s'enfuyaient dans la forêt de Khon Kaen », explique Weerasethakul en entrevue. « Ils revenaient de nuit pour voir leur famille et étaient nourris en secret par leurs femmes. Certains ne sont jamais revenus. La forêt de Khon Kaen est hantée par la mémoire, par leurs fantômes dont personne ne parle. » Rompant avec ses habitudes, le cinéaste a tourné avec Diego Garcia, son caméraman habituel, Sayombhu Mukdeeprom ayant été dévoyé par Michel Gomez. Garcia crée ici des images d'une douceur à la fois cristalline et sensuelle, les personnages cadrés avec soin dans une nature enveloppante, mais non étouffante. La jungle se fait l'écrin des splendeurs que Jenjira, guidée par Keng, explore sans les voir. Les scènes de nuit sont captivantes alors que les soldats baignent dans la lumière changeante de lampes en forme de canne à la tête de leur lit, figures de proue phosphorescentes qui semblent garder leur sommeil comme des déesses protectrices. Le montage de Lee Chatametikool maintient un rythme continu, sans long plan

érintant même si le public, par osmose, risque de somnoler à la vue de tous ces gens qui n'en finissent pas de dormir.

L'intérêt des films de Weerasethakul tient dans la parfaite originalité de ses scénarios. On ne sait jamais vers quoi il nous mène; d'une soirée à table avec des fantômes à un moine bouddhiste dans sa douche, d'une macédoine de légumes destinée à soigner les maladies de peau à un Chewbacca aux yeux de braise qui s'invite à table entre deux randonnées nocturnes dans la jungle. Le naturel et le surnaturel s'interpénètrent en un mouvement continu, vague de fond qui redessine la carte de l'expérience humaine. La topographie de la traversée cinématographique s'en trouve bouleversée, les canyons devenant montagne et les fleuves laissant place au désert. Dans **Matrix**, le virtuel et le réel représentent deux mondes séparés, le but étant de s'éveiller du premier pour combattre au sein du second l'esclavage dans lequel se trouve l'humanité, prisonnière d'un rêve collectif. Dans **Cemetery of Splendour**, c'est dans le monde virtuel que se déroule le combat tandis qu'on roupille dans le monde réel. Le peuple thaïlandais est-il l'acteur ou le prisonnier de ses rêves ? C'est là toute la question.

★★★★

■ RAK TI KHON KAEN / LE CIMETIÈRE DES SPLENDEURS | **Origine:** Thaïlande-Grande-Bretagne-France-Allemagne-Malaisie – **Année:** 2015 – **Durée:** 2 h 02 (à vérifier) – **Réal. et Scén:** Apichatpong Weerasethakul – **Images:** Diego Garcia – **Mont.:** Lee Chatametikool – **Son:** Akritchalerm Kalayanamitr – **Dir. art.:** Pichan Muangduang – **Cost.:** Phim U-mari – **Int.:** Jenjira Pongpas Widner (Jenjira), Banlop Lomnoi (Itt), Jarinpattra Rueangram (Keng), Petcharat Chaiburi (l'infirmière Tet), Tawatthai Buawat (le médiateur), Sujitraporn Wongsrikeaw (la première déesse), Bhattaratorn Senkgraikul (la seconde déesse), Sakda Kawebuadee (Teng), Pongsadhorn Lertsukon (le directeur de bibliothèque), Sasipim Piwansanee (la représentante de crèmes de beauté), Apinya Unphanlam (la femme qui chante), Richard Abramson (Richard), Kammanit Sansuklerd (le spécialiste des parasites), Boonyarak Bodlakorn (Dr. Prasan), Wacharee Nagvichien (l'épouse du soldat) – **Prod.:** Apichatpong Weerasethakul, Keith Griffiths, Charles de Meaux, Michael Weber, Hans W. Geissendörfer – **Dist.:** EyeSteelFilm.



Apichatpong

Weerasethakul

Prisonniers du rêve



Nous avons interviewé Apichatpong Weerasethakul à Berlin où il présentait **Cemetery of Splendour** dans le cadre du festival *Le tour du monde en 40 films*. Ironie, la rencontre a eu lieu dans l'immeuble qui abritait, à partir de 1935, le quartier général des Jeunesses hitlériennes, puis celui du Comité Central du Parti socialiste. Désormais transformé en hôtel branché, le Soho Haus est un lieu hanté des réminiscences du passé, tout à fait approprié pour sonder un réalisateur dont les films sont peuplés de fantômes.

PROPOS RECUEILLIS ET TRADUITS DE L'ANGLAIS PAR ANNE-CHRISTINE LORANGER

Ce film semble plus léger que les autres. Était-ce une décision consciente de votre part ?

En fait, je crois que c'est mon film le plus sombre. Il est léger en apparence. Beaucoup de gens, surtout des étrangers, trouvent le film léger, drôle même, alors que les Thaïlandais le trouvent très sombre et triste. Je suis d'accord avec eux. C'est pour moi la fin d'un cycle. Je reviens avec les éléments de films précédents, traités d'une manière plus légère, mais je parle de l'emprisonnement. Quand vous êtes prisonnier d'un rêve, où est la réalité ?

Dans vos derniers films, le surnaturel fait partie du naturel. Il devient naturel. Les déesses s'assoient à table avec Jenjira, lui parlent et partagent des fruits avec elle. Pourquoi ce choix ?

En Thaïlande, avec la combinaison du bouddhisme, de l'hindouisme et de l'animisme, nous croyons à l'invisible. J'ai grandi dans un monde où les gens sont conscients qu'il existe une autre strate de la réalité. Les arbres ont une âme, par exemple. Il

y a quelque temps, il y a un arbre qui a poussé au milieu d'une rue. Il avait une forme étrange, et les gens venaient de partout pour visiter cet arbre et y prier. Cela a fait la une des journaux.

Vous avez une approche très critique des militaires au pouvoir. Est-il devenu plus difficile pour vous de faire des films ? Tentent-ils de vous influencer ?

Je pense que pour les artistes, les journalistes, il y a toujours eu des tabous exercés par la religion, la politique et la monarchie. Mais depuis un an, le gouvernement a exercé beaucoup de répression. Par exemple, à l'Université, les chercheurs qui faisaient des séminaires sur la politique ont vu débarquer des soldats dans leur salle de classe. Notre premier ministre a proféré des menaces. La semaine dernière, il a déclaré que les chercheurs devaient la fermer et arrêter de le critiquer ou alors il ne pourrait plus assurer leur sécurité. C'est choquant pour beaucoup de gens dans le monde, mais pas pour les Thaïlandais parce que, pour eux, c'est leur réalité.



Êtes-vous désormais dans la ligne de mire à cause de la célébrité apportée par la Palme d'or ?

Pas menacé, non, mais j'ai des craintes. Il y a un système de surveillance où on regarde vos photos, votre page Facebook et vos écrits. Les gens se censurent donc eux-mêmes. En ce qui me concerne, je ne suis pas inquiet parce que je ne fais pas de films politiques. Mes films ont à voir avec les manières dont la vie s'exprime, mais cela devient plus difficile. Les gens se sont beaucoup politisés depuis 10 ans, alors il y faut en parler de temps en temps. Mais heureusement, je ne suis pas si célèbre, sauf dans ma ville natale. La culture n'est pas une priorité pour le gouvernement. Heureusement ! Mais nous sommes tous plus ou moins sous surveillance.

Est-ce que c'est pour cela que vous voulez tourner à Mexico pour votre prochain film ?

C'est en partie pour échapper à la censure, mais aussi pour avoir une autre perspective, pour comparer à la fois la brutalité et la beauté.

L'historien et critique français Jean Douchet mentionnait votre nom comme l'un des héritiers de Tarkovski, à cause

de la poésie de vos films et de votre préoccupation avec l'âme et la place de l'être humain dans l'univers. Il vous place aux côtés de Terrence Malik et Aleksandr Sokurov. Ces cinéastes vous influencent-ils ?

Oui, mais je dois dire que je ne suis pas très familier avec les œuvres de Tarkovski. J'ai vu *Nostalgie*, *Le Mirroir*, *Solaris* et c'est tout. Mais j'ai surtout lu à propos de lui : en Thaïlande, on n'avait pas vraiment la chance de voir ses films. J'ai eu une période d'études intense du cinéma, à Chicago, et j'ai étudié beaucoup de films asiatiques. Je suis très influencé par la littérature asiatique et les films du début des années 90 comme ceux de Kiarostami. Plus jeune, j'ai été aussi très inspiré par Spielberg, par le vocabulaire de son cinéma. Je suis aussi influencé par certains artistes comme Andy Warhol. Mais durant les dernières années, je me suis surtout concentré sur les choses qui me manqueraient si je ne les avais plus comme les arbres, mes chiens, mon amoureux et je fais des films qui parlent de thèmes proches de moi. Évidemment, des cinéastes comme Kiarostami font la même chose. C'est moins une question de style que de proximité pour moi.

Vous avez grandi pratiquement dans un hôpital parce que vos parents étaient médecins. Vous avez beaucoup observé les gens. Quelle en a été l'influence pour *Cemetery of Splendour* ?

Photo: « L'hôpital était notre terrain de jeux... »



Cela m'a influencé pour plusieurs films, surtout en terme de rythme. L'hôpital était notre terrain de jeux, ce ne sont donc pas des considérations philosophiques. Le temps y coulait plus lentement qu'ailleurs, peut-être parce que les patients attendaient. Cela a certainement influencé mon sentiment de nostalgie.

Les gens dorment beaucoup dans vos films.

Oui! (rires) cela a à voir avec le fait de s'échapper vers une autre réalité ou le sentiment d'impuissance, le sentiment que vous n'avez aucun contrôle. Il y a beaucoup d'angles qu'on peut exploiter.

Quelle est l'importance du karma et de la réincarnation pour vous?

Cela a déjà été très important. Mais je deviens de plus pratique en terme de bouddhisme : comment la méditation s'intègre dans la vie, comment notre cerveau fonctionne. Pour moi, le karma est un élément de contrôle social. Je crois plus à la réincarnation en terme de perception des choses. Quand vous regardez cette lampe, tout apparaît constant, mais en fait, ce sont des atomes.

Rien n'est solide. Les choses naissent et meurent constamment. La réincarnation est un constant changement pour nous comme pour le reste.

Une chose frappante, dans vos films et dans celui-ci en particulier, est qu'il y a beaucoup de références directes à la sexualité. Quelle est la place de la sexualité, en général, ou de celle des homosexuels pour vous?

C'est comme la politique, cela fait partie de la vie. Je ne cherche pas à présenter quoi que ce soit, cela coule de source. L'homosexualité est là. Elle était présente dans **Tropical Malady**, mais je ne cherche pas à la manifester particulièrement comme avec la Gay Pride, par exemple. L'homosexualité est très acceptée en Thaïlande, même si le mariage n'est pas légal. Il y a beaucoup de transsexuels dans l'industrie des services, des travestis qui travaillent sur les lignes aériennes. Mais mes films montrent des conflits intimes et non politiques. Ce film-là porte sur l'amour et la confusion du désir. J'essaie de montrer qu'il faut bouger. À la fin du film, il y a ces enfants qui jouent, qui bougent, et Jenjira est assise là et elle ne peut pas bouger. J'essaie de dire aux gens qu'ils doivent se réveiller! ☺



Arabian Nights

Tout n'est pas politique

Les nuits arabes ne sont plus ce qu'elles étaient. Et l'on ne s'en plaindra pas. Avec pour toile de fond les célèbres contes populaires des Mille et une nuits, l'œuvre de Miguel Gomes se déploie en trois volumes – L'Inquiet, Le Désolé, L'Enchanté – qui s'arrachent à l'univers des contes pour mieux faire advenir leur propre régime de sens, leur propre expérience, leur propre être.

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire. Si l'adage dit vrai, Miguel Gomes a toutes les raisons de se sentir triomphant, car nombreux sont les périls qu'il a rencontrés sur son chemin et qu'il a su contourner habilement. Ces périls, ces pièges, il les a semés lui-même sur sa route pour en faire des moteurs de création. Le surréalisme, tout d'abord. À inscrire son film dans un cadre onirique si marqué, Gomes risquait d'être perçu comme un plagiaire ou, tout au moins, comme un énième représentant d'une avant-garde qui n'en est plus une. L'autoréférentialité, ensuite. Lorsqu'il insère des adresses au spectateur et divers procédés de distanciation, le cinéaste revisite le très classique thème du « film dans le film ». Outre que ces procédés ont déjà été maintes fois utilisés en cinéma (*La nuit américaine*, *Adaptation*, etc.), ils contribuent le plus souvent à nous reconduire à nous-mêmes, spectateurs ou créateurs; ils limitent donc notre capacité à parler du monde lui-même.

Le militantisme de bon aloi, enfin. Il est devenu fréquent d'identifier le Tout à la sphère politique. Distinguant et entrelaçant la « macropolitique » (axée sur les revendications identitaires) et la « micropolitique » (axée sur l'exercice de désubjectivation), Deleuze et Guattari soutiennent, par exemple, que « tout est politique » (Mille Plateaux, p. 260). Cette affirmation a beau rappeler que le réel peut être lié à la politique et qu'il mérite d'être transformé çà et là, elle n'en a pas moins le désavantage d'absorber l'ensemble du réel dans une bulle étanche qui ne

constitue, en fait, qu'une des dimensions du monde. Car au-delà de la politique, c'est-à-dire l'organisation sociale et les ressources qu'elle distribue, beaucoup d'autres sphères existent : la science, l'esthétique, le vécu, l'émotion, la contemplation, l'être en soi... Et poser une identité nécessaire et constante entre le réel et la politique, c'est perdre de vue leurs particularités propres.

Miguel Gomes aurait pu oculter ces particularités en cherchant à faire un film trop proprement politique – œuvre de circonstances qui risque de vieillir mal. Mais, Dieu merci, *Arabian Nights* ne cède pas aux facilités du genre. Il renvoie dos à dos les trois tendances précédentes en les effleurant au passage. Pourquoi les effleurer ? C'est en procédant de la sorte qu'il parvient à se hisser nettement et efficacement au-dessus de chacune d'elles. De la même manière dont Nietzsche souhaitait rompre avec le nihilisme après avoir lui-même fait l'épreuve de cette doctrine, le cinéaste touche du bout des doigts quelques lieux communs pour les surmonter au final. Qu'on nous comprenne bien : Miguel Gomes ne tourne pas entièrement le dos à la sphère sociale. Chez lui, on ne peut ni dire que tout est politique ni affirmer que rien n'est politique. Au lieu d'être un représentant parmi d'autres du surréalisme, de l'autoréférentialité ou du militantisme pur et dur, Gomes évite de réduire l'ensemble du monde à la politique, faisant comprendre que le réel peut être tantôt politique, tantôt non politique. Il s'efforce donc de constituer un dehors par rapport

Photos (de gauche à droite) : *Arabian nights vol. 1, 2 et 3*



à la politique en général (pour souligner l'existence de ce qui n'est pas politique) et certaines politiques en particulier (l'austérité en vigueur de par le monde). C'est le réel lui-même qui se trouve reconquis du même coup, un réel irréductible autant à l'apolitisme qu'à la politisation tous azimuts.

L'œuvre de Miguel Gomes ne démissionne donc pas devant le réel. Elle étend la notion de réalité si loin qu'elle embrasse toute chose et son contraire. C'est que le réel dont il est question dans *Arabian Nights* n'est pas une chose inaccessible. Ce n'est pas une cible que l'on pourrait atteindre ou manquer; c'est ce qui se déploie partout, en tout temps, mais qui appelle de notre part un traitement à chaque fois différent. Peuplé de sirènes, d'ouvriers, de punks, d'une baleine qui explose, d'hommes de pouvoir qui ne bandent plus et d'un coq cité à procès (plutôt que de crocodiles moqueurs, comme c'était le cas dans *Tabou*), le film de Gomes ne se borne pas à révéler l'absurdité du monde; il montre que le monde est fait de tout, voire de « n'importe quoi » (Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*): de logique, d'illogisme, de rationalité, de faits absurdes, de fêtes, de politique, d'un dehors par rapport à la politique... Il met ainsi en cause l'inflation démesurée qu'on fait subir au mot « politique », depuis plusieurs décennies, sans fermer les yeux à jamais sur la sphère sociale. On pense plus ici à *Sayat Nova* de Paradjanov ou à *Adieu au langage* de Godard qu'à un pamphlet identitaire de Pierre Falardeau; plus aux ovnis d'Artavazd Pelechian, de Guy Maddin et d'André Forcier qu'au cinéma policé (quoique réfléchi) de Bernard Émond. Bref, et c'est là l'un de ses tours de force, Miguel Gomes parvient à parler de n'importe quoi, sans dire lui-même n'importe quoi.

La fascination contemporaine pour le kitsch est bien connue. À cette fascination s'articule une certaine passion pour l'étrange, le biscornu, la déficience, le glitch. Tout comme bon nombre de chroniqueurs prennent plaisir à réhabiliter les œuvres inconnues, dévaluées, méprisées (s'admirant parfois plus eux-mêmes comme découvreurs que ce qu'ils disent admirer dans leurs chroniques), plus d'un cinéaste actuel privilégie les images sales dans le but avoué de

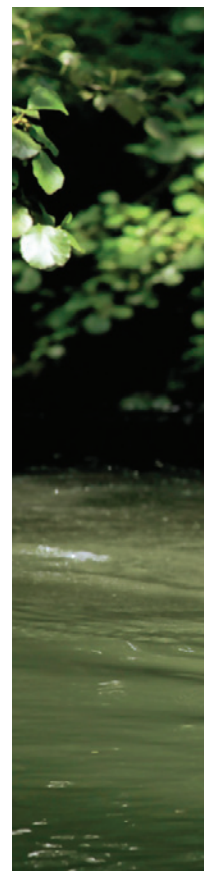
résister à l'industrie. Sans jouer le conservateur obtus ou l'auteur grand public, Miguel Gomes refuse de cultiver directement cette mode de l'antimode. Logeant dans un entre-deux, il fait cohabiter des images ternes et des images éclatantes, des plans grisâtres et des plans lumineux. On doit d'ailleurs attendre plus longuement qu'à l'habitude pour apercevoir le titre du premier volume de son œuvre, en sorte qu'il juxtapose en une seule proposition deux mondes réels bien distincts, mais complémentaires.

Ce faisant, *Arabian Nights* nous permet de respirer en dehors de la sphère sociale dans laquelle il nous campe d'entrée de jeu. Substituant des images oniriques à des images naturalistes, le film contredit l'idée de Pierre Perrault selon laquelle l'imagination nous arrache forcément au réel et nous fait « verser dans le grand confort » (*L'Oumigmatique ou l'Objectif documentaire*, p. 259). S'il arrive au spectateur d'expérimenter un certain bien-être devant les scènes d'*Arabian Nights*, ce n'est pas parce que Gomes prône l'immobilisme. Au contraire, en cinéma, en théâtre et dans la plupart des arts actuels, c'est devenu une banalité d'arracher le spectateur à sa zone de confort. En lui faisant trouver un certain confort, Miguel Gomes s'inscrit en faux contre ce geste. Oui, *Arabian Nights* nous fait sommeiller. Oui, il nous place dans l'état de rêve. Mais c'est précisément pour permettre de nous ressourcer et de nous libérer de ce que l'état de veille aimerait, à tort, nous faire accepter comme vrai. L'œuvre de Gomes est donc bel et bien confortable, mais d'un confort inconfortable – remède nécessaire à un virus non nécessaire.

★★★★

■ AS MIL E UMA NOITES: VOLUME 1, O INQUIETO; VOLUME 2, O DESOLADO; VOLUME 3, O ENCANTADO | **Origine:** Portugal / France / Allemagne / Suisse 2015, 6 h 21 (pour les trois volumes) — **Réal.:** Miguel Gomes — **Scén.:** Miguel Gomes, Mariana Ricardo, Telmo Churro — **Images:** Sayombhu Mukdeeprom, Mário Castanheira, Lisa Persson — **Mont.:** Telmo Churro, Pedro Filipe Marques, Miguel Gomes — **Dir. Art.:** Artur Pinheiro — **Cost.:** Lucha d'Orey, Sílvia Grabowski — **Son:** Vasco Pimentel, Miguel Martins — **Int.:** Miguel Gomes (lui-même), Carlotta Cota (traducteur), Crista Alfaiete (Punk Maria), Adriano Luz (Luís), Rogério Samora (Primero-Ministro) et al. — **Prod.:** Sandro Aguilar, Thomas Ordonneau — **Dis.:** Kino Lorber.

Comme un avion Bouffée d'air pur



Avec son septième long métrage, Bruno Podalydès nous transporte comme jamais dans une recherche spirituelle essentielle et universelle qui repose sur une histoire d'une simplicité immédiatement attachante. Mais si la délicate lumière de **Comme un avion** le fait ressembler au premier regard à bien des chroniques champêtres françaises, le film porte en lui une teinte surréaliste comme on n'en voit que très rarement. Beau succès en salles à sa sortie en France en juin dernier, ce « petit » film a tout d'une grande œuvre.

CHARLES-HENRI RAMOND

Il y a des films qui, sans fanfares ni trompettes et exempts de toute tromperie numérique, affirment leur inaliénable volonté de transmettre un plaisir simple de la manière la plus sincère et la plus communicative qui soit. Dans toute la complexité de son apparente simplicité, **Comme un avion** de Bruno Podalydès s'inscrit indéniablement dans cette veine-là. Dans **Comme un avion**, le voyage n'est pas au long cours. Podalydès ne nous transporte pas à des milliers de kilomètres sous des cieux irréels à la recherche de paradis artificiels. Au contraire, le cinéaste nous prend par la main et nous indique un petit coin perdu, juste à côté, bien enfoui dans la marge de notre vie quotidienne. Des prés, des cours d'eau paisibles, une forêt verdoyante, des endroits familiers où nous n'allons jamais plus par peur de l'inconnu.

Sous des atours de comédie tendre et décalée, **Comme un avion** est une ode à l'oisiveté et au bonheur retrouvé dans laquelle on ressent immédiatement l'appel du large déjà évoqué dans *Liberté-Oléron*, le second film de son auteur. Le voyage devient une quête initiatique, une échappatoire aux réalités d'une vie devenue essentiellement virtuelle. Michel (protagoniste que Podalydès incarne lui-même pour la première fois) n'est pas

concepteur 3D pour rien. Grâce à une frêle embarcation qu'il s'est approvisionnée en cachette, il part vers l'inconnu et finit sa course aux abords d'une auberge au charme magnétique, peuplée d'êtres aussi charismatiques qu'iconoclastes. Si dans **Liberté-Oléron** l'ailleurs se voulait le plus loin possible, ici, le quarantenaire a choisi de rester au plus proche de son point de chute. Il explorera un monde qui n'est qu'à quelques lieues de sa vie, de sa femme et de l'ordinaire. Peur du voyageur intimidé par l'aventure ou simple volonté de retrouver dans son pays des racines perdues? Magnétique, ce havre de paix lui permettra de se reconnecter à l'instant présent, à la tranquillité, à l'amitié, à la paresse et même à l'interdit; au fond, avec toutes ces valeurs simples et superflues que nous ne savons plus comment savourer.

Filmée sur un rythme volontairement lent et contemplatif, la fable est mise en images avec luminosité et délicatesse par la caméra de Claire Mathon (la superbe photo de **L'inconnu du lac**, c'est elle). Aérienne, elle glisse sur les cours d'eau et en épouse les méandres. Lascive, elle embrasse les courbes d'un corps de femme, belle et naturelle, aux antipodes de la superficialité des couvertures de magazines (superbe Agnès Jaoui, offerte à

Photo: Une ode à l'oisiveté et au bonheur retrouvé



l'amour, telle la Vénus du Titién). Attentive, elle capte la goutte d'absinthe imbibant un morceau de sucre, annonciateur du vertige de l'ivresse. Et amoureuse, elle montre le couple idéal fait de complicité et de sérénité, à l'image de la dernière scène du film d'une absolue tendresse dans laquelle Rachel (Sandrine Kiberlain, éclatante comme à l'habitude) accompagne son mari le long du ruisseau. Il pagaye, libre dans son rêve; elle l'accompagne sur la rive, prête à se porter à son secours en cas de dérive.

... ce vibrant hommage à ce que la comédie populaire nous a donné de plus noble, est une œuvre touchante qui offre bien plus que la simplicité de son intrigue.

Chronique champêtre, disions-nous? Oui, certainement, car les références à plusieurs indémodables du cinéma français sont bien présentes. On pense, bien entendu, à la bonhomie de Noiret dans *Alexandre le bienheureux* d'Yves Robert; on sent ici et là des références à l'oubli des tracasseries quotidiennes procurées par le contact avec la nature comme dans *Le déjeuner sur l'herbe* de Renoir ou *Le bonheur est dans le pré* d'Étienne Chatiliez, pour ne citer qu'eux. Mais Podalydès va surtout puiser son inspiration dans les délicieuses chroniques du Front Populaire, tournées dans cette France des années trente, retrouvant la quiétude de l'après-guerre

et s'abandonnant enfin à la liberté des congés payés. Il fait de ses références l'essence même de son film. Car au fond, cette auberge perdue dans des boisés verdoyants n'est autre que la guinguette du bord de Marne d'*À nous la liberté* de René Clair; elle peut très bien receler les amours clandestines de *Lumières d'été* de Jean Grémillon et elle offre la même insouciance à ses hôtes que celle qu'allait chercher *La belle équipe* de Julien Duvivier. Inspiré par des décennies de chronique populaire à la française, *Comme un avion* porte en lui quelque chose de profondément enraciné, résumant parfaitement l'esprit d'une France libre (et libertaire!), insouciant et ouverte à l'autre, à l'altérité, et sachant compter sur les richesses apportées par la diversité et ce qu'elle représente. Le film possède une âme que l'on peut qualifier de typiquement française avec tout ce qu'elle comporte de naïveté et d'idéal.

Toutefois, ces références n'auraient pas autant d'importance si elles ne servaient pas de balancier à une intrigue profondément contemporaine, car le regard plutôt amer – ou à tout le moins dubitatif – sur la société d'aujourd'hui y est bien présent. Par l'utilisation de détails simplement mis en valeur, Podalydès ne se gêne pas pour érafler la virtualité de notre vie, dénoncer l'omniprésence de la technologie devant laquelle nous avons bien du mal à ne pas être réduits en esclaves. Passant sa journée derrière un ordinateur, Michel est techno, bien entendu. Il a prévu tous les gadgets possibles et imaginables pour l'aider dans son périple. Mais cette carapace factice sera

bientôt réduite à néant alors que ses joujoux le laisseront tomber tour à tour. Délaissant ces artifices, il n'aura alors d'autre choix que de reprendre contact avec l'autre. Un message que Podalydès parvient à arrimer par petites touches comiques au lieu hors du temps que représente son auberge espagnole.

Outre les repères cinématographiques puisés ici et là, le film utilise, pour sa trame sonore, plusieurs pièces françaises très connues interprétées par Charlélie Couture, George Moustaki ou Alain Bashung. Insérées à des moments clés de l'intrigue, de manière diégétique ou non, ces chansons populaires parviennent à elles seules à sublimer les états d'âme des personnages et participent, de ce fait, à renforcer l'impression de sérénité, presque de laisser-aller, qui se dégage de l'ensemble. Porté par des comédiens remarquables, dont un caméo hilarant interprété à la manière des farces de boulevard par Pierre Arditi (pas aussi gentil qu'à l'habitude, cependant), ce vibrant hommage à ce que la comédie populaire nous a donné de plus noble, est une œuvre touchante qui offre bien plus que la simplicité de son intrigue. Véritable bouffée d'air pur, *Comme un avion* est assurément dans une classe à part, de plus en plus rare sur nos écrans.

★★★★★

■ **Origine:** France – **Année:** 2015 – **Durée:** 1h45 – **Réal. et scén.:** Bruno Podalydès – **Images:** Claire Mathon – **Mont.:** Christel Dewynter – **Dir. Art.:** Guillaume Deviercy – **Cost.:** Dorothee Guiraud – **Int.:** Bruno Podalydès (Michel), Agnès Jaoui (Laetitia), Sandrine Kiberlain (Rachel), Vimala Pons (Mila), Denis Podalydès (Rémi), Michel Vuillermoz (Christophe), Jean-Noël Brouté (Damien), avec la participation de Pierre Arditi – **Prod.:** Martine Cassinelli – **Dist.:** FunFilm.

Le fils de Saul

Fuir l'horreur

Le fils de Saul représente l'un des films événements du dernier Festival de Cannes. Non seulement il osait montrer l'horreur des camps d'extermination à travers une proposition de cinéma particulièrement adaptée à son sujet, mais il permettait également à un presque inconnu de se faire un nom (László Nemes a réalisé quelques courts métrages et fut assistant pour Béla Tarr. Il signe ici son premier long métrage). Il a également remporté un Grand Prix qui avait tout d'une Palme d'or !

JEAN-MARIE LANLO

Saul Ausländer est membre du Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau. En tant que tel, il participe aux opérations d'extermination au service des nazis. Le réalisateur László Nemes semble vouloir le suivre sans discontinuer, en se focalisant sur son visage. Pourtant, après quelques minutes, la caméra le quitte pour filmer un enfant qui a miraculeusement survécu aux chambres à gaz. La caméra devient donc subjective et nous montre ce que voit Saul. La suite du métrage nous le confirmera; lorsqu'une discussion l'intéresse ou qu'un détail attire son attention, la caméra se substitue à son regard. Le reste du temps, elle reste fixée sur lui, ce qui traduit en réalité le prolongement de cette logique de subjectivité. Si la caméra fait de Saul son sujet central, c'est parce qu'il refuse de regarder ce qui l'entoure. Il se referme sur lui-même, comme s'il voulait s'acquitter de ses tâches (vider les poches et récupérer les dents en or des personnes gazées, empiler les corps inertes, nettoyer la chambre à gaz) en essayant de faire abstraction de l'horreur. En agissant ainsi, Nemes nous montre les camps comme Saul essaie de les voir, c'est-à-dire partiellement, par bribes. Cela permet

au film de ne pas sombrer dans le sensationnalisme ou dans la recherche de l'émotion facile et de l'effet-choc, mais cela traduit également la difficulté de représenter, dans une fiction, une réalité bien plus ignoble que toutes les inventions horribles.

Chacun, autour de Saul, essaie de fuir cette réalité comme il le peut. Certains le font par la lutte et la résistance (essayer de fuir pour témoigner), d'autres par la religion. Saul choisit de fuir en faisant abstraction le plus possible de cette horreur omniprésente, mais cela ne suffit plus; il lui faut trouver une autre raison d'exister. C'est pour cela qu'il s'invente un fils et une mission (lui donner une sépulture digne).

Au-delà de la force de la proposition de mise en scène s'ajoute alors une idée de scénario tout aussi pertinente. Ce fils inventé montre en effet à quel point le seul moyen de sortir de la folie, du repli extrême sur soi, est de sombrer dans une autre folie: s'inventer un proche et, avec lui, une mission rédemptrice à accomplir. Mais en plus de donner une nouvelle envie de vivre au personnage, ce fils va permettre au film de prendre une dimension supplémentaire. En se transformant en quête,



La caméra se substitue au regard



...les bûchers viennent s'ajouter aux chambres à gaz dans la représentation de l'ignominie, mais tout ce qui la compose reste flou, hors champ, suggéré, morcelé. En étant suggérée, l'horreur se fait encore plus forte et plus inacceptable.

Le fils de Saul pousse son héros à agir aux côtés de ceux qui combattent. Saul évolue ainsi dans d'autres environnements et il multiplie les échanges avec d'autres prisonniers. Cela va donner la possibilité à la caméra d'explorer un peu plus cette terrible usine à mort. Dans le même temps, elle nous montre le quotidien des membres du Sonderkommando, composé de ces ouvriers de l'horreur à qui on impose de survivre quelques semaines de plus que les autres déportés en échange d'un quotidien qui peut sembler encore plus cruel que la mort.

Si le réalisateur donne beaucoup plus de lieux à voir au spectateur, il ne lui donne pas plus de détails : les bûchers viennent s'ajouter aux chambres à gaz dans la représentation de l'ignominie, mais tout ce qui la compose reste flou, hors champ, suggéré, morcelé. En étant suggérée, l'horreur se fait encore plus forte et plus inacceptable.

C'est justement parce qu'elle est inacceptable et parce que cette usine de mort est trop imposante pour être combattue que la seule issue est la fuite. Mais quelle fuite choisir ? Celle de Saul, qui nie la réalité puis cherche à s'inventer un but, ou celle des résistants, qui fuient eux aussi l'évidence : leur combat est perdu d'avance. En choisissant de se battre, ne se voilent-ils pas autant la face que Saul ? Certes, ce dernier a tout du lâche qui préfère vivre dans son monde plutôt que d'essayer de combattre. Mais peut-être a-t-il bien compris que, face à l'ignominie la plus abjecte, il n'y a plus de logique ni d'héroïsme qui tienne. La lutte est vouée à l'échec, alors à quoi bon ? Nemes ne juge donc pas. Il cherche à ne représenter ni héros ni lâches. Il ne nous montre que

des tentatives de fuite. La première est physique (sortir du camp) ; la seconde, celle de Saul, est mentale. Ceux qui choisissent la première auront peut-être la satisfaction du devoir accompli, celle de mourir la tête haute. Saul, pour sa part, préfère mourir dans le monde qu'il s'est créé.

Et s'il avait raison d'agir ainsi ? Alors que les combattants se font tirer comme des rats pris au piège, Saul peut partir avec, sur le visage, un sourire que l'on croyait inimaginable en de telles circonstances. Ayant fui aux côtés des résistants, il croise le regard d'un enfant avant d'être abattu comme tous les autres. Son visage s'illumine avant que la caméra ne le quitte pour suivre l'enfant, qui n'est pourtant plus dans son champ de vision. La proposition de mise en scène est rompue, du moins en apparence. En suivant l'enfant, Nemes en fait une sorte de réincarnation de Saul, une lueur d'espoir, du moins pour un temps. Très vite, en effet, la réalité va finir par reprendre le dessus. La caméra se fige, l'enfant court et disparaît. Au moins, l'espace de quelques secondes, un sourire aura traversé le visage de Saul. Mais les illusions, si elles ont permis au malheureux de partir le sourire aux lèvres, ne peuvent rien face à la mort... seule façon pour Saul et ses camarades de fuir enfin l'horreur des camps.

★★★★½

■ SON OF SAUL / SAUL FIA | **Origine :** Hongrie – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 47 — **Réal. :** László Nemes — **Scén. :** László Nemes, Clara Royer — **Images :** Mátyás Erdély — **Mont. :** Matthieu Taponier — **Mus. :** László Melis — **Son :** Tamas Zanyi — **Dir. Art. :** László Rajk — **Cost. :** Edit Szücs — **Int. :** Géza Röhrig (Saul Ausländer), Levente Molnár (Abraham), Urs Rechn (Biedermann), Todd Charmont (L'homme barbu), Sándor Zsótér (Le docteur) — **Prod. :** Gábor Rajna, Gábor Sipos — **Dist. :** Métropole.

Macbeth

De la progéniture et du pouvoir

En 1606, à Londres, devant la cour de Jacques I^{er}, roi d'Angleterre et d'Irlande et aussi souverain d'Écosse, Shakespeare présente sa nouvelle pièce Macbeth. Depuis, à cause d'incidents fâcheux, on ne dit plus son nom, mais on la nomme «The Scottish Play». Après l'opéra de Verdi (1847), les versions cinématographiques se sont succédé: plusieurs sont muettes, puis celle de Welles (1948), de Kurosawa (1957), de Polanski (1971) et même deux télé-théâtres dont un (1961) du Canadien Paul Almond avec Sean Connery, étonnant dans le rôle-titre. Cette nouvelle lecture de l'Australien Justin Kurzel confirme, d'une manière différente, l'importance de la pièce.

LUC CHAPUT

Lorsque Shakespeare présente sa pièce *Macbeth*, Jacques VI Stuart d'Écosse est roi d'Angleterre depuis trois ans. On le dit descendant de Banquo et l'on peut supposer que c'est là un des points d'ancrage que le dramaturge a recherché. Dans l'assistance, et à mesure que la pièce se déroule, certains partisans cachés de Marie Stuart y verront peut-être une allusion au conflit entre les deux cousines, reines concurrentes de deux pays limitrophes. Sans descendance, la reine vierge Elizabeth l'a souhaité, et peut-être signé en 1583, l'arrêt de mort et l'exécution de sa cousine Mary. Jacques VI d'Écosse, fils de Mary et son remplaçant sur le trône d'Écosse en 1567, succède donc à Elizabeth, en 1603, et monte sur le trône d'Angleterre sous le nom de Jacques I^{er}. Il attendra jusqu'en 1612 avant de faire enterrer sa mère près d'Elizabeth à l'abbaye de Westminster.

Le scénario du trio d'adaptateurs de la tragédie pour Kurzel (Todd Louiso, Jacob Koskoff et Michael Lesslie) place, au centre de ses préoccupations, ces morts d'enfants et ces branches atrophiées par l'absence de descendance. La première séquence du film montre l'enterrement d'un enfant des Macbeth. L'exécution au

bûcher d'une femme et de ses enfants bouleverse la reine qui commence à comprendre les conséquences du régicide qu'elle a enclenchées. Elle-même perd plus tard la raison. Macbeth croise, sur les champs de bataille, un adolescent vivant, mourant puis devenu fantôme. La dernière séquence montre un autre garçon noble qui soulève une grande épée, se préparant ainsi à partir, à plus ou moins longue échéance, à la conquête du pouvoir.

Cette dernière version de la tragédie replace le drame dans un environnement plus fruste. Les armées en campagne vivent et festoient sous la tente. Les chapelles sont exiguës et la plupart des soldats sont des fantassins qui lancent leur cri de guerre comme dans *Braveheart* afin de donner la frousse à l'ennemi et de partir au combat ainsi ragaillardis. Les charges de cavalerie y sont quasi inexistantes, contrairement au film d'Akira Kurosawa qui fait de Washizu un général allant, de-ci de-là, à bride abattue. Au début du *Château de l'araignée* (Kumonosu-jô), Kurosawa envoie les deux commandants amis que sont Washizu et Miki (Banquo) sur une lande et il les fait foncer vers la caméra, puis changer de direction une dizaine de fois pour bien montrer qu'ils sont perdus dans le brouillard.



Photo: Cette dernière version de la tragédie replace le drame dans un environnement plus fruste



Ils croisent, assise sur un amoncellement de squelettes, cette sorcière androgyne fantomatique qui, telle une Parque, file sa laine sur un rouet ressemblant à un dévidoir de pellicule cinématographique. La photographie contrastée en noir et blanc d'Asachi Nakai rend facilement perceptibles cette forêt enchevêtrée telle une toile d'araignée et ce fort construit sur les pentes volcaniques du mont Fuji. Mifune trouve là un autre de ses grands rôles que Kurosawa lui réserve et l'actrice Isuzu Yamada, en Asaji, est la meilleure de toutes les Lady Macbeth tant l'imprégnation du kata dans son jeu rend encore plus réelle cette lente saisie de son être par la folie. Washizu perd le contrôle de ses hommes en comprenant mal les deuxièmes prédictions de la sorcière. Ses militaires se révoltent, et le baron meurt criblé littéralement de flèches dans une séquence sans effets spéciaux où la terreur folle de Toshiro Mifune n'est pas feinte. On peut être d'accord avec le très grand metteur en scène britannique de théâtre, Peter Brook, qui a qualifié ce Kurosawa comme la meilleure adaptation au cinéma du barde de Stratford.

Justin Kurzel, par sa mouture modernisée pleine de bruit, de fureur et de sang, montre bien, encore une fois, que Shakespeare s'avère le plus grand scénariste.

Roman Polanski, dans *The Tragedy of Macbeth*, avec l'aide de son scénariste Kenneth Tynan, simplifie l'intrigue en construisant l'histoire autour des pensées et des actions de Macbeth. Le monde moyenâgeux avec ses châteaux, ses armures et ses différences de classes perceptibles est donc vu par un homme mû par une recherche effrénée du pouvoir. Francesca Annis est un peu jeune et frêle pour le rôle, mais elle est une interlocutrice valable face à un John Finch qui mélange fougue et indécision dans une interprétation où les monologues deviennent quelquefois des dialogues avec son épouse. Les couloirs des châteaux deviennent des labyrinthes où la

mort, l'illusion, la démente même, peuvent surgir à tout moment. Comme après, chez Kurzel, le combat final est un duel, mais ici plus incertain et plus long, où la notion de jugement de Dieu, telle que vue à l'époque, percole au milieu des coups dans une enceinte fermée où les spectateurs sont bien évidemment partisans de l'autre. Kurzel nappe de rouge les actions captées par son directeur photo Adam Arkapaw. Peut-on y voir les effets du syndrome post-traumatique qui affligerait Macbeth, militaire depuis trop longtemps, comme la lecture moderne de Kurzel et ses amis le présuppose.

À ce carmin, Orson Welles oppose un noir et blanc aussi très contrasté dans des effets de brouillard où des tunnels et des murailles de carton-pâte entourent les personnages opprimés par le décor. La direction photo de John L. Russell (*Psycho*) favorise les plongées et contre-plongées qui placent en étages les protagonistes. La version longue du film rend mieux justice à ce projet peu coûteux de Welles puisque tourné chez Republic, bénéficiant de l'appui d'acteurs de diverses origines, mais de très bon niveau dans leur ensemble. Avant la Seconde Guerre mondiale, dans le cadre des soutiens du New Deal aux projets artistiques, Orson Welles avait mis en scène, à New York, un *Voodoo Macbeth* situant la pièce en Haïti. La qualité de l'interprétation dans les extraits disponibles sur Internet nous fait regretter qu'il n'existe pas de captation complète de cette entreprise de même que du *Julius Caesar* transposé à l'ère moderne par l'équipe du Mercury Theater. Justin Kurzel, par sa mouture modernisée pleine de bruit, de fureur et de sang, montre bien, encore une fois, que Shakespeare s'avère le plus grand scénariste.

★★★

■ **Origine:** Grande-Bretagne/France/États-Unis – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 53 – **Réal.:** Justin Kurzel – **Scén.:** Todd Louiso, Jacob Koskoff, Michael Lesslie, d'après la pièce de William Shakespeare – **Images:** Adam Arkapaw – **Mont.:** Chris Dickens – **Dir. Art.:** Fiona Crombie, Nick Dent – **Cost.:** Jacqueline Durran – **Mus.:** Jed Kurzel – **Int.:** Michael Fassbender (Macbeth), Marion Cotillard (Lady Macbeth), Paddy Considine (Banquo), Sean Harris (Macduff), Elizabeth Debicki (Lady Macduff), David Thewlis (Duncan), David Hayman (Lennox), Lochlann Harris (Fleance), Scott Dymond (Seyton) – **Prod.:** Iain Canning, Laura Hastings-Smith, Emile Sherman – **Dist.:** Séville.



Star Wars: The Force Awakens

Sur les frontières

Premier aveu : il est impossible de ne pas reconnaître l'ampleur du phénomène culturel qu'est **Star Wars**. On le sait, **Star Wars: The Force Awakens** était probablement le film le plus attendu de l'histoire du cinéma. Au moment d'écrire ces lignes, soit environ un mois après sa sortie initiale, le film a déjà fracassé tous les records imaginables partout dans le monde. En cette ère d'instantanéité cybernétique, des millions de spectateurs y sont allés de leurs opinions, pour la plupart dithyrambiques, sur toutes les plateformes possibles. Des milliers de textes sérieux ont aussi été écrits sur le sujet. Le site agrégateur de critiques Rotten Tomatoes recense d'ailleurs 330 critiques totalisant une moyenne positive sidérante de 93%. Visiblement (et contre toute attente, après les fort calamités antépisodes de George Lucas), **The Force Awakens** cartonne et réjouit la majorité. Mais peut-il rester quelque chose à en dire ? La présente critique s'y essaie.

CLAIRE VALADE

Deuxième aveu : il est aussi impossible d'ignorer que l'auteur de cet article est une enfant de **Star Wars**, une fan de la première heure. Son regard de spectatrice et de cinéophile a été formé à l'émerveillement vertigineux que peut procurer un certain cinéma de divertissement, dans la mesure où celui-ci sait se montrer inventif, adroit et puissant. En découvrant qu'il était possible d'apprécier un film-spectacle autrement (par le prisme d'un œil observateur, cultivé par un père passionné de cinéma), la fillette de jadis trouve écho dans la critique actuelle. Devant **The Force Awakens**, l'enthousiasme original, désormais voilé d'une saine réserve, est-il récompensé, tant pour la spectatrice subjective que la critique objective ? Absolument, sur tous les plans.

On était en droit de s'inquiéter du passage des droits de **Star Wars** à Disney, qui aurait pu l'édulcorer au maximum. La nomination de Kathleen Kennedy, figure emblématique du cinéma spielbergien des 30 dernières années, à la tête de

Lucasfilm, tout comme le choix de J.J. Abrams à la réalisation ont permis de rassurer un peu les sceptiques. Cinéaste intelligent et sophistiqué, Abrams est aussi un vrai admirateur qui comprend la nature intangible d'un tel phénomène culturel et le risque de s'attaquer à celui-ci, comme aux attentes démesurées de ses millions d'amateurs. Devant la tâche colossale de donner un nouveau coup d'envoi à la franchise en rafraîchissant le récit, Abrams favorise donc d'abord un retour aux effets optiques et pratiques plutôt que de donner dans l'habitude surenchère d'effets CGI. Ensuite, il prend le parti d'embrasser les meilleurs éléments du **Star Wars** d'hier, mais sans s'empêcher de maintenir le regard fermement tourné vers le monde actuel et l'avenir. Ainsi, plutôt que de réamorcer cet univers comme il l'avait fait judicieusement avec **Star Trek**, Abrams choisit de s'inscrire, ici, dans la continuité — une continuité pleinement assumée, mais qui contraint inévitablement à des rappels, des répétitions, bref, beaucoup d'exposition scénaristique. D'aucuns

Photo : Favoriser un retour aux effets optiques et pratiques



trouvent d'ailleurs ce scénario s'appuyant très fortement sur la trame narrative de **A New Hope** un peu trop... paresseux. La présente critique préfère plutôt le mot « habile ».

Première femme à porter la saga sur ses épaules, Rey est forte, résiliente, ingénieuse, résolument indépendante. Elle sait se défendre et n'a rien du côté rêveur un peu candide du jeune Luke.

Il n'est pas évident de se raccrocher à une œuvre déjà existante sans la réinventer, tout en proposant du neuf. Créer un film qui se situe à la frontière de deux mondes est un pari difficile à relever. Certes, cette frontière narrative confère automatiquement un certain flottement précaire au récit, à cheval entre l'ancien et le nouveau. Mais il y a aussi quelque chose de fascinant dans les frontières. Ce sont des espaces changeants, qui n'appartiennent vraiment à personne — des no man's land qui font leurs propres règles. (Abrams parsème d'ailleurs son film d'une foule de ces lieux improbables : le marché de Jakku, le repère de Maz Kanata, le quartier général de la Résistance, l'île de Luke aux confins de l'univers. On pourrait d'ailleurs argumenter que tout l'univers de **Star Wars** se déploie en de tels lieux incertains.) Par sa nature, **The Force Awakens** est donc, d'un côté, un film imparfait, dont l'intrigue repose sur des fils narratifs connus (les plans d'une arme-planète redoutable confiés à un robot, une Résistance luttant contre un puissant ennemi aux relents impériaux, un personnage solitaire abandonné sur une planète désertique). D'un autre côté, c'est aussi un film qui séduit vivement justement parce qu'il palpite au rythme de tout ce qui rendait si passionnante la série originale,

tant par la nostalgie qui le traverse que par les nouveaux horizons qu'il entrouvre. C'est en cela que le scénario apparaît véritablement habile.

Flanqué de ses coscénaristes (dont Lawrence Kasdan, l'un des créateurs originaux), Abrams utilise les meilleurs éléments de l'Ancien Monde — Luke, Leia, Darth Vader, présent même dans la mort, et, surtout, Han Solo — pour passer le flambeau à une nouvelle génération. Situé 30 ans après les événements de **Return of the Jedi: The Force Awakens** montre le chemin parcouru. Si les vaisseaux spatiaux, les vêtements, etc. ressemblent à ceux qui nous sont familiers, c'est qu'ils ont évolué de façon réaliste au sein de cet univers. Les personnages aussi. De baroudeur plutôt macho, Han Solo n'a rien perdu de son charme de voyou, mais il a gagné en sagesse. Ainsi, il reconnaît et accepte avec une simplicité jusque-là insoupçonnée les talents évidents de la nouvelle héroïne de la saga, Rey, même si elle a osé envahir son bien-aimé Millennium Falcon. Par l'entremise de Han Solo, Abrams lie inexorablement l'ancien et le nouveau — et, par le sort qu'il lui réserve, il clôt définitivement un pan du récit. Puis, en révélant un lien mystérieux entre Luke et Rey, il laisse aussi ouvertes toutes sortes de pistes.

Ces pistes appartiendront à la nouvelle génération : Rey, Finn, Kylo, Poe (dont les interprètes sont aussi excitants que convaincants). Non pas des imitations ou des prolongements de leurs prédécesseurs, voilà quatre personnages principaux inédits au sein de l'univers cinématographique de **Star Wars**. Ce sont leurs histoires, leurs exploits qu'on nous raconte. Malgré le lien énigmatique qui la rattache à lui, Rey est loin d'être une pâle copie de Luke Skywalker. Première femme à porter la saga sur ses épaules, Rey est forte, résiliente, ingénieuse, résolument indépendante. Elle sait se défendre et n'a rien du côté rêveur un peu candide du jeune Luke. Finn est tout aussi unique : Storm Trooper en cavale, il est seul au monde, terrifié, un peu lâche, mais en fin de compte dévoué à ses amis. Poe Dameron est le pilote d'élite sûr de lui, charismatique, un as comme ces héros de la Seconde Guerre mondiale toujours prêts à se lancer dans l'action. Quant à Kylo Ren, il n'a rien de la maîtrise de soi absolue et de la froideur calculée de son grand-père, même s'il partage avec lui un penchant pour le côté obscur de la Force. Il affiche plutôt une rage difficilement contenue qui éclate à tout moment en une violence confuse et désordonnée.

Brillant amalgame du familier et du neuf, **The Force Awakens** crée ainsi un pont — frontière ultime — entre ce qui existait hier et ce qui viendra demain, relançant la saga de façon palpitante. Pour sa part, la critique écrivant ce texte sera de la nouvelle aventure.

★★★★½

■ STAR WARS: LE RÉVEIL DE LA FORCE | Origine : États-Unis — Année : 2015 — Durée : 2 h 15 — Réal. : J.J. Abrams — Scén. : Lawrence Kasdan, J.J. Abrams, Michael Arndt — Images : Daniel Mindel — Mont. : Maryann Brandon, Mary Jo Markey — Son : David Acord, Ben Burtt, Will Files, Gary Rydstrom, Robert Stambler — Mus. : John Williams — Dir. art. : Rick Carter, Darren Gilford — Cost. : Michael Kaplan — Int. : Daisy Ridley (Rey), John Boyega (Finn), Adam Driver (Kylo Ren), Oscar Isaac (Poe Dameron), Harrison Ford (Han Solo), Mark Hamill (Luke Skywalker), Carrie Fisher (Leia), Peter Mayhew (Chewbacca), Lupita Nyong'o (Maz Kanata), Andy Serkis (le leader suprême Snoke), Domhnall Gleeson (général Hux) — Prod. : J.J. Abrams, Bryan Burk, Kathleen Kennedy — Dist. : Buena Vista.

Hateful Eight

Les états désunis d'Amérique

L'enfant terrible du cinéma américain populaire s'est assagi. Avec **Hateful Eight**, Tarantino propose une mise en scène classique – si ce n'était des scènes gores, on pourrait presque qualifier l'œuvre d'élégante. Pour l'une des premières fois peut-être, le cinéaste fait reposer son film, avant tout, sur le jeu de ses acteurs et sur son scénario. Ce récit dense et complexe dresse un portrait étonnamment juste du caractère bigarré de l'Amérique et de ses conséquences sur l'unité nationale.

JULIE DEMERS

Nous sommes au Wyoming, dans une petite auberge isolée en plein cœur des montagnes. Dehors, un blizzard fait rage. Huit personnages sont forcés d'attendre à l'intérieur que le mauvais temps passe. Voici d'abord deux chasseurs de prime : Warren, un Noir ex-major de l'Union, et son collègue, John Ruth. Ce dernier traîne avec lui une prisonnière, qu'il souhaite mener à la prison de Red Rock pour y toucher une récompense de 10000\$. Installés tout près du feu, un shérif sudiste et un général confédéré discutent. Là-bas, un bourreau britannique, un cowboy et un Mexicain trinquent. Ne vous laissez pas bernier par leurs langues déliées : ils ne sont pas là que pour discuter. La petite auberge devient en effet le théâtre où se rejouent toutes les guerres américaines.

Nous sommes donc au cœur même de l'Amérique, quelque part durant les années 1870. Le pays se relève à peine de trois guerres : l'anglo-américaine, l'américano-mexicaine et celle de Sécession. Le temps a passé, mais les cendres sont encore chaudes. Il suffit de les remuer pour que le feu reprenne. Le sang ne coule plus sur les champs de bataille, mais la violence se perpétue dans les montagnes, les rues, les chaumières. Les Anglais contre les Américains. Les Mexicains contre les Américains. Le Sud contre le Nord. Les Blancs contre les Noirs. Les hommes contre les femmes. Et ces hostilités sont encore plus violentes que celles menées par les généraux. Les guerres nationales sont devenues personnelles et, désormais, elles ne suivent aucun code d'honneur, aucune règle.

Tarantino avait déjà abordé la question du racisme institutionnalisé dans **Inglorious Basterds** et, de manière plus frontale encore, dans **Django Unchained**. Plutôt que d'en montrer les conséquences (réelles ou fictives), il tente, dans **Hateful Eight**, d'en expliquer l'origine. Au milieu du XIX^e siècle, les États-Unis sont peuplés par plus de vingt nationalités. Amérindiens,



Ici comme ailleurs, certains hommes sont plus égaux que d'autres

Européens, Asiatiques, Africains et Sud-Américains se partagent le territoire. Le Sud est essentiellement peuplé par les descendants des premiers colons et leurs esclaves. Pour poursuivre sa révolution industrielle, le Nord accueille la majorité des nouveaux arrivants qu'il utilise comme main-d'œuvre bon marché. L'Amérique se targue alors d'être une terre d'accueil pour tous, mais sa politique sert avant tout les intérêts individuels des riches propriétaires blancs et protestants. Voilà tout le paradoxe américain : si la déclaration d'indépendance se fonde sur le principe d'égalité entre tous les hommes, force est de constater que, dans les faits, ici comme ailleurs, certains hommes sont plus égaux que d'autres.

La question du film est la suivante : dans une nation déchirée par des affrontements raciaux, idéologiques et économiques,





comment faire régner la loi? Comment mettre sur pied une justice qui fera consensus dans un pays qui s'est bâti sur des idéologies diamétralement opposées? Comment faire émerger une justice impartiale là où les libertés individuelles prennent souvent le pas sur les libertés collectives? Le constat de Tarantino est bien sombre: dans le pays de l'Oncle Sam, la justice prend trop souvent des airs d'autojustice.

La question du film est la suivante : dans une nation déchirée par des affrontements raciaux, idéologiques et économiques, comment faire régner la loi ?

Tarantino a réuni tous les représentants de la justice américaine dans une même pièce pour discourir et agir au nom de la loi. De la prisonnière au chasseur de prime, en passant par le shérif et le bourreau, tous les personnages sont indifférents à la vérité et aux idéaux. Ils parlent au nom de la justice pour servir en définitive leurs propres intérêts. Des chasseurs de prime touchent une prime de mille à cinquante mille dollars par prisonnier. Les bourreaux sont payés pour pendre. Les shérifs sont prêts à passer des accords avec les rebelles pour assurer la quiétude de leur village et ils pratiquent la pendaison avec un plaisir qui n'a rien de désintéressé – encore qu'ils soient convaincus de *bien faire*. Ironiquement, le système de justice lui-même s'arroge le droit de violer ses propres lois au nom du maintien de l'ordre.

Tarantino pointe aussi du doigt une certaine forme de naïveté patriotique. John Ruth est, à ce titre, une figure à part. Le chasseur de prime aurait tout intérêt à tuer sa prisonnière: la récompense lui serait remise qu'elle soit morte ou vivante – morte, bien sûr, elle poserait moins problème. Mais John Ruth

fait confiance au processus de mise à mort qu'il dépeint comme plus équitable. Opposé aux principes de l'autojustice, il désarme les autres clients de l'auberge pour éviter un bain de sang. Admirateur d'Abraham Lincoln, John Ruth représente le mythe d'un pays unifié, aux institutions fortes qui permettent à chaque citoyen de tracer sa propre destinée. Mais cet idéalisme lui coûte cher: il baisse ses gardes et s'avère le premier tué.

Pour Tarantino, le western est le genre le mieux à même de traiter des problématiques américaines actuelles. Difficile donc, en visionnant *Hateful Eight*, d'oublier les guerres intestines qui font toujours rage entre le Nord et le Sud. Impossible aussi de ne pas penser aux débats américains sur la peine de mort, le port d'armes, le terrorisme, la brutalité et la corruption policière, que réactive notamment la brillante série documentaire *Making a Murderer*.

Si Tarantino n'apporte aucune solution aux problèmes qu'il soulève, il a au moins le mérite de souligner un important paradoxe américain. Alors que bon nombre d'Américains sont fascinés par leur système judiciaire et qu'ils sont prêts à se faire tatouer les mots « justice » et « liberté » sur le cœur, admettons que les États-Unis ont encore beaucoup de chemin à faire pour assurer l'égalité entre tous. L'idée peut sembler convenue, rebattue, mais Tarantino parvient, avec *Hateful Eight*, à faire de son pays un portrait juste et nuancé qui n'épargne ni les idéaux, ni le système, ni les individus.📍

★★★★

■ **Origine:** États-Unis — **Année:** 2015 — **Durée:** 3 h 07 — **Réal.:** Quentin Tarantino — **Scén.:** Quentin Tarantino — **Images:** Robert Richardson — **Mont.:** Fred Raskin — **Mus.:** Ennio Morricone — **Son:** Gary A. Hecker, Wylie Stateman, Laureen Hadaway — **Dir. art.:** Yohei Taneda — **Int.:** Samuel L. Jackson (Major Marquis Warren), Kurt Russell (John Ruth), Jennifer Jason Leigh (Daisy Domergue), Walton Goggins (Sheriff Chris Mannix), Demián Bichir (Bob), Tim Roth (Oswaldo Mobray), Michael Madsen (Joe Gage), Bruce Dern (General Sandy Smithers), James Parks (O.B. Jackson), Channing Tatum (Jody) — **Prod.:** Richard N. Gladstein, Shannon McIntosh, Stacey Sher — **Dist. / Contact:** Séville.

18^e
th

17 - 24/03
2016

OFFESTIVAL.COM #FFO

ffo
off

FESTIVAL
DU FILM DE
L'OUTAOUAIS
FILM
FESTIVAL



Everything Will Be Fine

Sur les chemins incertains de la fiction

Après une suite de beaux portraits documentaires (*Pina*, *Soul of a Man*, *Salt of the Earth*), Wim Wenders revient à la fiction avec un drame intimiste filmé en 3D, qui ne fait qu'accroître un peu plus notre admiration nostalgique pour ses mythiques *Paris, Texas*, *Les ailes du désir* ou même le mineur *Lisbon Story*.

SAMI GNABA

Il est tentant de lire, dans ce titre (*tout ira bien*), une forme d'aveu de la part du réalisateur allemand, comme une réponse possible à la crise dans laquelle est plongé son cinéma de fiction, qui perdure depuis presque aussi longtemps que lorsqu'il avait fait apparaître les anges Cassiel et Damiel dans notre vie de cinéphiles. 30 ans presque. Autant dire une éternité. Son cinéma, majoritairement campé autour des thèmes comme l'errance (sa trilogie « road movie » allemande) et le rapport à la création (*L'État des choses*), semble aujourd'hui s'être égaré.

monde, aux êtres, à leur humanité, à leurs gestes ? À la beauté et à la vérité émotionnelle des scènes de ses œuvres antérieures, il ne peut offrir, aujourd'hui, que celle, maladroite et ridicule, de *Every Thing Will Be Fine* dans laquelle une mère endeuillée invite chez elle l'auteur responsable de la mort de son fils. Sa pauvreté démontre à quel point Wenders échoue à articuler une quelconque émotion authentique. Tout sonne faux (acteurs visiblement mal à l'aise, une mise en scène sombrant dans une théâtralité gênante), forcé, mécanique... À vrai dire, « *every thing is not fine* », comme l'affirme le personnage principal dans le film. Les maladresses ne manquent pas : les ellipses gratuites à coups de quatre ans, les compositions assommantes et prédominantes signées Alexandre Desplat, l'interprétation fade, peu expressive de James Franco, l'incohérence de sa distribution ou encore la fâcheuse manie de Wenders de « faire beau » à chaque plan comme pour rappeler son habileté à faire des images.

Pourtant, drapée d'une atmosphère trouble, intrigante, la première demi-heure captive, mais aussitôt qu'un authentique enjeu dramatique (l'accident) intervient, le film démontre sa timidité à l'affronter de plain-pied. Wenders donne l'impression de se frotter aux grands thèmes (tragédie, création, famille, culpabilité), mais au final, il n'explore rien, ne touche à aucune profondeur, complexité humaine. On voudrait qu'il s'investisse dans ses personnages, dans son histoire. À peine la mère a-t-elle compris que son fils a été happé par la voiture de l'auteur, voilà que la caméra s'élève en hauteur, le film procédant à une coupe. Ce refus de filmer frontalement le drame – ou même la mère, à l'instant de sa découverte, voire une séparation entre l'auteur et sa copine, un peu plus tard – et de lui préférer un certain art de la suggestion en dit beaucoup sur la mise en scène de Wenders, sur son impuissance à faire exister avec conviction ses personnages, leur détresse, ou même à traiter de l'art de l'écriture, réduit, ici, à quelques plans superficiels.

Dans l'impasse, Wenders se raccroche en citant son modèle de toujours, Edward Hopper, ou s'adonne à des mouvements de caméra élaborés, comme autant de tentatives pour nous rappeler quel grand styliste il est... Pour le reste, un meilleur temps viendra.

★★

■ UN MEILLEUR TEMPS VIENDRA | **Origine :** Allemagne / Canada / Norvège / France – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 55 – **Réal. :** Wim Wenders – **Scén. :** Bjorn Olaf Johannessen – **Images :** Benoit Debie – **Mont. :** Toni Froschhammer – **Mus. :** Alexandre Desplat – **Dir. art. :** Sebastian Soukup, Emmanuel Fréchette – **Cost. :** Sophie Lefebvre – **Int. :** James Franco (Tomas), Charlotte Gainsbourg (Kate), Marie-Josée Croze (Ann), Rachel McAdams (Sara) – **Prod. :** Gian-Piero Ringel – **Dist. :** Métropole.



Wenders donne l'impression de se frotter aux grands thèmes

Partant d'une prémisse pourtant prometteuse, *Every Thing Will Be Fine* raconte la crise d'inspiration d'un écrivain qui, à la suite d'un accident de voiture ayant causé la mort d'un jeune enfant, parvient à transformer ce traumatisme en matière littéraire à succès. Une reconnaissance minée rapidement par le poids de sa détresse et de sa culpabilité. À sa simple lecture, on comprend pourquoi cette histoire de culpabilité et d'exploitation d'une mort à des fins artistiques a pu intéresser le réalisateur de *Nick's Movie*, documentaire aussi poignant que troublant dans lequel Wenders filmait les derniers mois de Nicholas Ray gravement atteint d'un cancer. Mais de ces drames humains (le récit retrace, sur plusieurs années, les conséquences de la tragédie à la fois chez l'auteur et chez la famille de sa victime) et de cette réflexion sur la création, Wenders tire un film décevant, creux, ne faisant que confirmer l'impasse de son cinéma. Certes, son emballement récent pour la 3D tout comme sa foi dans ses possibilités forcent le respect. Mais sous ses atours somptueux de film chic, *Every Thing Will Be Fine* se révèle sans grande finesse, menacé de bout en bout par l'ennui.

Qu'est-il arrivé à Wenders pour que son cinéma ne vibre plus à ce point, ne sache plus témoigner de cette attention sensible au

Hail, Ceasar!

Hollywood Babylone

Depuis 17 films déjà, les Coen ont prouvé qu'aucune sphère sociale, aucune croyance ou idéologie n'était à l'abri de leur cynisme mordant. En ce sens, *Hollywood*, cette fabrique de rêves que leur **Barton Fink** avait déjà en ligne de mire, s'avère être un terrain particulièrement fertile pour satiriser les mythes de l'Amérique moderne.

GUILLAUME POTVIN

Fixer: personne responsable de protéger la réputation des vedettes de cinéma, de garder leurs noms hors des magazines à potins. C'est un tel personnage, Eddie Mannix (Josh Brolin), qui d'une gestion de crise à une autre dévoile l'envers du décor d'Hollywood dans ses années d'or. Force est de constater que pour faire scintiller Tinseltown, on doit se salir les mains.

Beaucoup moins sombre qu'un **Mulholland Drive** ou qu'un **Sunset Boulevard**, le Hollywood des Coen est édulcoré à coups de numéros musicaux et de situations loufoques; ses scandales sont bien moins sordides que ceux qui ont marqué l'Histoire. Ici, les meurtres et les viols dans lesquels fut impliqué le véritable Mannix, ancien producteur exécutif de la MGM, sont remplacés par des complots tous plus absurdes les uns que les autres. L'humour fait certainement partie de leur palette tonale, mais le duo adopte ici un mode comique qu'on n'aura pas vu aussi pleinement assumé depuis **Burn After Reading**.



Une esthétique démodée contagieuse

Heureusement, ils trouvent, en cette décennie d'après-guerre, amplement d'archétypes pour être les dindons de la farce. Tout y passe: l'ambition artistique démesurée des cinéastes, les motifs marxistes des scénaristes intellectuels. Le portrait qui se trace est celui d'une génération de grands idéaux antinomiques, où les causes défendues justifient les dérogations éthiques. Ces sujets, d'emblée assez graves, sont habilement caricaturés par les Coen avec l'esprit et l'intelligence qu'on leur connaît. Ainsi magnifiée, la paranoïa planante de cette ère secouée par les politiques du maccarthysme révèle tout son ridicule. Parmi ces fumisteries apeurantes brillamment désamorçées, et sous le nez des censeurs, s'infiltreraient propagande communiste et promotion de l'homosexualité dans les films grand public. Pire encore, les Soviets seraient déjà au large de Malibu.

Pris au milieu de tout cela, le fervent catholique Eddie Mannix, déchiré entre ses devoirs moraux et son devoir professionnel de mener à bon terme la production d'un film évangélique à la suite

de la disparition de son acteur principal, Baird Whitlock (George Clooney). Tel le Christ accomplissant la volonté de Dieu, Mannix doit lui aussi accomplir, à sa façon, toutes sortes de petits miracles au nom des studios *Capitol*: «dé-bâtarder» un enfant en profitant d'une échappatoire légale, rétablir la réputation de ses acteurs en taisant les rumeurs d'adultères. Par le fait même, c'est toute l'hypocrisie du *studio system* qui est illuminée par le feu des projecteurs.

Mais qu'importe, puisqu'au final, le simple plaisir procuré par les nombreux hommages aux genres désuets qui truffent **Hail, Ceasar!** éclipe toute lecture analytique qu'on peut en faire. Ces scènes, malgré le potentiel parodique de leurs référents – des péplums bibliques aux comédies musicales de Gene Kelly et d'Esther Williams – aussi kitsch peuvent-ils sembler aujourd'hui, sont pourtant les moments les plus sincères de ce film qui dépeint la plupart de ses personnages comme des écerclés. Difficile de rester de pierre devant un tel engouement pour ces esthétiques démodées, qu'il s'agisse de la direction artistique de Cara Brower ou des prises de vue de Roger Deakins, la nostalgie qui s'en dégage est contagieuse.

Bien que ces scènes se révèlent parmi les meilleures du film, elles participent au défaut principal qu'on pourrait lui reprocher: un manque de cohésion narrative. Les intrigues des Coen prennent normalement toutes sortes de détours inattendus et **Hail, Ceasar!** avait pourtant tous les éléments pour construire un chassé-croisé de sous-intrigues s'imbriquant l'une dans l'autre ou, du moins, pour offrir un véritable mystère à résoudre. Il prend plutôt la forme d'une série de tableaux certainement hilarants, mais somme toute assez désunis. On accorde le même degré d'importance aux histoires de mœurs qu'à celles des crimes. Les Coen semblent conclure qu'à Hollywood, rien ne compte plus que les films et l'impact qu'ils auront sur leurs spectateurs ébahis. Tout le reste serait superflu.

Malgré ses quelques moments de grâce formelle et ses dialogues cocasses, **Hail, Ceasar!** n'atteint pas la hauteur des films précédents du duo. Il offre toutefois un regard cinglant sur Hollywood à un moment crucial de son histoire, soit les derniers souffles du *studio system*, quelques années avant les grands bouleversements des années soixante.

★★★½

■ AVE, CÉSAR! | **Origine:** États-Unis – **Année:** 2016 – **Durée:** 1 h 46 – **Réal.:** Joel et Ethan Coen – **Scén.:** Joel et Ethan Coen – **Images:** Roger Deakins – **Mont.:** Joel et Ethan Coen – **Mus.:** Carter Burwell – **Son:** P.K. Hooker – **Dir. art.:** Cara Brower – **Cost.:** Mary Zophres – **Int.:** Josh Brolin (Eddie Mannix), George Clooney (Baird Whitlock), Alden Ehrenreich (Hobie Doyle), Ralph Fiennes (Laurence Laurentz), Scarlett Johansson (DeeAnna Moran), Tilda Swinton (Thora et Thessaly Thacker) – **Prod.:** Joel et Ethan Coen, Tim Bevan, Eric Fellner – **Dist.:** Universal.

Là où Atilla passe Comme une petite brise

Film sur la solitude et sur le questionnement identitaire, **Là où Atilla passe** se déroule dans un Québec multiculturel sans les clichés habituels. Le film d'Onur Karaman perd cependant de son charme à trop vouloir tout raconter.

JÉRÔME DELGADO



L'identité est une réalité complexe

Il serait faux de dire que le cinéma québécois n'est pas celui de l'immigration, quoiqu'en pense un certain Jacob Tierney. Tenir un tel discours signifie qu'on ferme les yeux sur un grand nombre de titres, parmi lesquels **Caffè Italia** (Paul Tana, 1985), magnifique regard sur le déracinement et l'espoir d'un nouveau départ. La sortie simultanée sur les écrans, au début de 2016, de **Là où Atilla passe**, deuxième long métrage d'Onur Karaman, et de **Montréal la blanche**, de Bachir Bensaddek, un expérimenté réalisateur télé qui plonge ici dans le cinéma de fiction, donnent pourtant l'impression que le Québec a soudainement changé de visage. On n'en est pas là, et une telle coïncidence (ou un tel choix, puisqu'il s'agit du même distributeur) ne peut que diluer l'intérêt pour des films portés par la diversité linguistique. Remarquez que si l'œuvre avait été un puissant coup de tonnerre, elle ferait parler d'elle. Dans le cas qui nous occupe, **Là où Atilla passe**, il s'agit plutôt d'une petite brise dotée d'air frais, sans plus.

Déjà, dans son premier opus, **La ferme des humains** (2013), Karaman abordait le thème de l'immigration à travers l'expérience qu'en faisait un jeune homme. Il remet ça avec Atilla (qui s'écrit avec un « t » et deux « l », à l'inverse du roi des Huns), un adolescent québécois dont la quête identitaire est au cœur du film. Le personnage sera constamment tiraillé par le rappel de ses racines.

Or, **Là où Atilla passe** n'est pas un film que sur l'immigration. L'identité est une réalité complexe, et le réalisateur ne se prive pas d'en tisser la toile. Au-delà de la condition d'immigrant, c'est l'état d'isolement qui est exploré. L'originalité du scénario, signé par le même Onur Karaman, tient au fait qu'Atilla a l'apparence

d'un jeune Québécois à qui la vie sourit, enfant adopté par des parents aimants et visiblement en paix. On est loin du cliché de l'exilé sans moyens, sans ressources et dont le principal objectif est de s'intégrer à sa société d'accueil. La chance d'une vie saine n'empêche pas néanmoins de questionner ce qu'on est, qui on est. Le cinéaste a le mérite de le signaler. Émile Schneider porte brillamment le film sur ses épaules. Sa gueule blondasse convient à son personnage trouble, dont l'identité sème la confusion, tant qu'il n'est pas énoncé clairement qu'il incarne un enfant d'origine turque. Il est soutenu par des partenaires au jeu solide, notamment Roy Dupuis et Julie Deslauriers dans le rôle de ses parents.

Karaman, lui, joue bien ses cartes. Pour montrer un Atilla perturbé par les souvenirs de sa vie antérieure, le réalisateur saupoudre le récit d'images oniriques, portées par une caméra plus lente, par une lumière plus sombre et par l'absence de dialogues. Celles-ci suffisent à instaurer la quête intérieure du personnage qui, autrement, dans les scènes de la vie réelle, apparaît très peu expressif.

Le récit à ses écueils, pour ne pas dire ses faiblesses : il manque de liant, progresse davantage par des sauts brusques. Il est poussé par des éléments narratifs sans finesse comme la décision de la mère de fuir le nid familial, l'apparition du père en policier, les visites à l'hospice du grand-père. Certes, ces scènes servent à donner du contexte à l'histoire, mais elles demeurent artificielles.

Atilla est un être solitaire, renfermé, sans amis. Il se montre peu attachant, voire insolent. On comprend mal comment les personnages autour de lui peuvent se multiplier, s'y attacher, vouloir passer du temps avec lui. La crainte du piège est tenace et pourtant personne ne lui veut du mal, aucun drame ne surgit. Atilla se fait même une petite amie. Ce qui semble être une affaire secondaire, sans réelle importance pour l'adolescent, devient, au bout du compte, l'ultime pivot narratif, celui qui le pousse à quitter le Québec.

Là où Atilla passe est miné par trop de détails. Onur Karamana a tenu à expliquer les raisons qui poussent ce couple à adopter un enfant et celles pour lesquelles celui-ci n'est plus avec ses parents naturels. Il les sert en conclusion du récit, comme s'il avait été obligé de tisser son exploration de la solitude d'une double montée dramatique.

★★½

■ **Origine :** Canada (Québec) – **Année :** 2015 – **Durée :** 1 h 29 – **Réal. :** Onur Karaman – **Scén. :** Onur Karaman – **Images :** Alexandre Bussière – **Mont. :** Amélie Labrèche – **Dir. Art. :** Christian Légaré – **Mus. :** Vincent Chourot – **Int. :** Émile Schneider (Atilla), Roy Dupuis (Michel), Dylan Gwyn (Asya), Julie Deslauriers (Julie) – **Prod. :** Onur Karaman, Marcel Giroux – **Dist. :** K-Films Amérique.

Les mauvaises herbes

Êtres sous influences

Pour son sixième long métrage au cinéma, Louis Bélanger fait à nouveau appel à son complice de scénarisation de **Route 132**, Alexis Martin, pour creuser une fois de plus le thème de l'amitié; celle qui naît, qui se développe et qui perdure contre vents et marées. Tournée dans les Laurentides, mais située au nord du 48^e parallèle, au cœur d'un hiver abitébien, cette comédie dramatique revêt des allures de thriller débonnaire qu'une distribution peu banale vient servir à coups de répliques bien senties. Le réalisateur s'entoure d'anciens comparses (Martin, Renaud, Papineau, Boudreau) pour une stupéfiante rencontre de vieux pots...

PATRICIA ROBIN

Après **Route 132** (2010) et **Matroni et moi** (Jean-Philippe Duval, 1999), et comme si cela devenait une habitude, Alexis Martin s'est octroyé un rôle de raté sympathique. Il incarne Jacques, un acteur sur son déclin et un joueur compulsif qui, poursuivi pas son usurier, aboutit au fin fond du Québec chez un vieil ermite (Gilles Renaud) qui le séquestre. Ce dernier lui offre sa protection moyennant du travail dans sa plantation illicite qu'il couve souverainement. L'intellectuel se transforme en manuel, l'otage endosse le but de celui qui le retient. On pourrait croire à une représentation du syndrome de Stockholm surtout lorsqu'une troisième personne s'invite sur la propriété et est à son tour gardée en captivité, consolée par Jacques. La toute magnétique Emmanuelle Lussier-Martinez, qui interprète Francesca, est comme une fleur dans l'hiver émotif de ces deux compères; elle vient provoquer non seulement un conflit de générations, mais une nouvelle vision des rapports humains. On ne saurait oublier la présence de Luc Picard, reprenant un rôle d'usurier comme dans sa propre réalisation **L'audition** (2005). Ici, son Patenaude frôle le délire psychopathe, incarnant le mal qu'on veut fuir et qui nous rattrape toujours. Pivot dans cette frénésie à la limite du burlesque, il devient la raison de tout cet imbroglio qui met en présence des personnalités distinctes, mais somme toute complémentaires.

Agrémenté de dialogues savoureux incrustés dans un scénario bien ficelé, lui-même servi par une mise en scène rigoureuse, ce film présente tous les aspects d'une production réussie bien que, parfois, les personnages manquent de profondeur et frisent la caricature. Comédie dramatique truffée de bons sentiments, ponctuée de revirements de situations, étalée sur une chronologie qu'un chien fidèle observe, **Les mauvaises herbes**, contrairement aux traditionnelles comédies québécoises, propose un comique langagier qui se démarque des grosses farces habituelles. Ici, l'humour est fin, précis, réfléchi, réglé au quart de tour. Sur des envolées de *L'hiver* de Vivaldi, on assiste à série de contrastes entre le huis clos et la vastitude du paysage, la chaleur de la cabane et le froid hiémal, les bonnes volontés et l'illégalité, l'appât du gain et le don de soi, la chasteté imposée et la sexualité assumée, la vie qui pousse et la mort qui guette. Il va de soi que, bien que l'on ait affaire à une adaptation d'un roman d'Arto Pasilinna, *La forêt des renards pendus*, on perçoit des relents de **Matroni et moi** dans la structure et dans le discours toujours pointu de Martin. Mais c'est là tout l'intérêt, car on ne peut assister à une représentation théâtrale



Entre le huis clos et la vastitude du paysage

ou cinématographique où l'acteur-scénariste prend place sans espérer retrouver son esprit décapant et son sens de l'absurde, désormais sa marque de commerce. D'autre part, on remarque, chez Louis Bélanger, le désir de revenir aux sources. Par la maladie de Simon (Gilles Renaud), il réitère l'attachement à Brochu (Serge Thériault), qui avait séduit dans **Gaz Bar Blues** (2003). Non pas que le scénario se répète, mais on le sent à l'aise pour établir des liens entre une poignée d'individus dans un espace unique, sorte de huis clos où les âmes se distinguent et où le lieu devient une raison d'exister. Bélanger poursuit son exploration de l'homme imparfait, conscient de ses lacunes, de ses torts, mais aussi de ses tentatives de se racheter. Encore une fois, le souhait du père de prouver son amour filial le fera aller jusqu'au bout et même au-delà de son existence. **Les mauvaises herbes** s'avère un agréable moment cinématographique à passer en toute légalité.

★★★½

■ **Origine:** Canada (Québec) – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 47 – **Réal.:** Louis Bélanger – **Scén.:** Louis Bélanger, Alexis Martin d'après le roman d'Arto Pasilinna *La forêt des renards pendus* – **Images:** Pierre Mignot – **Mont.:** Claude Palardy – **Mus.:** Guy Bélanger, Antonio Vivaldi – **Son:** Marcel Chouinard, Louis Collin, Stéphane Bergeron – **Dir. art.:** André-Line Beauparlant – **Cost.:** Sophie Leblond – **Int.:** Alexis Martin (Jacques Sauvageau), Gilles Renaud (Simon Boulerice), Emmanuelle Lussier-Martinez (Francesca), Luc Picard (Patenaude), Myriam Côté (Nancy), Stéphane Jacques (Tony), Gary Boudreau (Deux-temps), Patrick Hivon (Alexandre), François Papineau (Le comte), Bénédicte Décary (La duchesse de la Creuse) – **Prod.:** Luc Vandal, Lorraine Dufour – **Dist.:** Séville.

Mustang Elles étaient cinq...

Représentant la France dans la course à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, **Mustang** est entièrement dialogué en turc, car l'action se déroule dans un petit village côtier de la mer Noire, à 1 000 kilomètres d'Istanbul. Premier long métrage de Deniz Gamze Ergüven, née à Ankara, mais ayant étudié le cinéma en France et bénéficiant de la collaboration d'Alice Winocour (qui a réalisé et écrit **Augustine** et **Maryland**, tous deux présentés à Cannes) au scénario, **Mustang** révèle une nouvelle voix féminine forte dans le paysage du cinéma d'auteur de ce paysage géographique.

JEAN BEAULIEU

La « mustang » du titre, c'est Lale, la cadette de cinq adolescentes orphelines qui, prises en flagrant délit de « conduite indécente avec des garçons », selon le témoignage d'une voisine qui les a vues s'amuser sur la plage avec leurs compagnons lycéens, le jour de la fin des classes, sont condamnées à la réclusion jusqu'à nouvel ordre, par leur oncle Erol, dans la maison familiale où habite aussi leur grand-mère. Éveillée, butée, imaginative et très débrouillarde, Lela (magnifique Günes Nezihe Sensoy) incarne l'élément le plus rebelle du groupe, et presque tout le film est vu à travers son regard. Cette boule d'énergie de douze ans, la plus jeune des protagonistes, incarne l'espoir.

Malheureusement, pour ces jeunes filles vivant dans une communauté repliée sur ses traditions morales très strictes (la religion n'est pas vraiment évoquée à l'écran) et entraînées par leurs aînées (sous la pression des hommes) à apprendre à cuisiner, à coudre ou à accomplir diverses tâches ménagères, il n'existe pas trente-six solutions. Pour s'extirper d'un tel carcan, elles doivent se marier, le plus souvent avec un prétendant qu'elles ne désirent pas, pour aboutir ni plus ni moins dans une autre aile de la même prison, ou prendre la fuite, au risque d'y laisser leur vie. Plus facile à dire qu'à faire ! Et les cinq adolescentes l'apprendront à la dure.

... une œuvre comme **Mustang**, par son parti-pris pour la liberté (des femmes surtout), la beauté, l'exaltation de la vie et le désir de justice, se révèle indispensable.

Tournant sa caméra du côté du soleil plutôt que de l'ombre, Deniz Gamze Ergüven pose un regard à la fois tendre, complice, lucide et solidaire sur ses jeunes personnages féminins (campés par des actrices non professionnelles, sauf une, toutes excellentes) en cherchant constamment à déjouer l'aspect contraignant de leur situation par des scènes le plus souvent dynamiques, colorées, drôles, poétiques ou ludiques, et en faisant triompher l'imaginaire, sinon l'imagination. Le tout nimbé d'un féminisme *soft*, ce qui vaut au spectateur des scènes d'intimité (très pudiques, au demeurant) entre filles découvrant, chacune à son rythme, leur sexualité – scènes qui ne peuvent qu'évoquer celles



Le tout est nimbé d'un féminisme *soft*

de **The Virgin Suicides** de Sofia Coppola (référence maintes fois citée à propos du film), mais aussi, de façon plus lointaine, notamment grâce à la musique éthérée de Warren Ellis, **Picnic at Hanging Rock** de Peter Weir, l'aura de mystère en moins.

Bien qu'habile et très astucieux, le scénario flirte parfois avec des lieux communs (vu le sujet) ou d'heureuses coïncidences, surtout lors des escapades audacieuses de Lale et de ses comparses. Néanmoins, ces quelques écarts, qui permettent aussi au spectateur de quitter momentanément l'étouffant huis clos imposé aux héroïnes, sont largement compensés par le propos dénonciateur asséné à une société à la sexualité réprimée, qui entraîne la perpétration de gestes encore plus troubles, voire tragiques – gestes énoncés de façon non équivoque, mais en filigrane, juste assez pour que le message passe sans qu'il soit surligné à outrance.

Depuis sa présentation à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes, l'an dernier, on rapporte que le film a été très mal reçu en Turquie. C'est pourquoi, en cette période où le monde semble de plus en plus plongé dans un délirant obscurantisme moral ou religieux, une œuvre comme **Mustang**, par son parti-pris pour la liberté (des femmes surtout), la beauté, l'exaltation de la vie et le désir de justice, se révèle indispensable.

★★★★

■ **Origine:** France / Allemagne / Turquie – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 37 – **Réal.:** Deniz Gamze Ergüven – **Scén.:** Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour – **Images:** David Chizallet, Ersin Gök – **Mont.:** Mathilde Van de Moortel – **Mus.:** Warren Ellis – **Son:** Ibrahim Gök – **Dir. art.:** Marcel Gómez Montoya – **Cost.:** Selin Togay – **Int.:** Günes Nezihe Sensoy (Lale), Doga Zeynep Doguslu (Nur), Elit Iscan (Ece), Tugba Sunguroglu (Selma), Ilayda Akdogan (Sonay), Nihal Koldas (la grand-mère), Ayberk Pekcan (l'oncle Erol), Serife Kara (la grande-tante), Burak Yigit (Yasin) – **Prod.:** Charles Gillibert – **Dist. / Contact:** Métropole.

The Danish Girl Trans-réalités exposées

Tom Hooper remporte sa première statuette dorée pour la réalisation de **The King's Speech** (2010), oscarisé meilleur film en 2011. En 2013, il récidive avec le drame musical **Les Misérables** (2012) lauréat de trois Academy Awards. Sa plus récente réalisation, **The Danish Girl**, promet de faire tourner les têtes à la prochaine cérémonie des Oscars, sauf si les réalités trans exposées ne plaisent pas aux membres plus conservateurs de l'Académie...

JULIE VAILLANCOURT



Avant la transformation

The *Danish Girl* est l'adaptation cinématographique du livre éponyme de David Ebershoff, publié en 2000. Il relate l'histoire vécue de l'artiste danoise Lili Elbe, l'une des premières personnes à subir une intervention chirurgicale de changement de sexe (homme à femme). Le film présente au spectateur, de façon chronologique, le changement psychologique et physique qui s'opère chez Elbe, alors qu'Einar Wegener (qui deviendra Lili) est dans un mariage heureux avec sa femme Gerda. Celle-ci, également artiste-peintre, demande à son mari de revêtir les vêtements de son modèle féminin (absente ce jour-là), afin qu'elle puisse terminer son tableau. Cet épisode fait remonter en Einar sa vraie nature féminine (admirablement traduite par la direction photo subjective et délicate du toucher des tissus). Plus tard, afin d'assister à une soirée, Gerda transforme Einar en Lili. Ce qui ne devait être qu'un jeu entraîne peu à peu l'émergence de Lili, voire la disparition d'Einar. La chirurgie, aussi risquée soit-elle, devient vitale. La réalité trans du personnage principal est plus que crédible, notamment grâce à l'interprétation magistrale d'Eddie Redmayne; sa vulnérabilité, son androgynie et la chorégraphie des mouvements (féminins) ne donnent pas l'impression qu'il incarne un rôle, mais qu'il est Lili Elbe. À ses côtés, Alicia Vikander, l'interprète de Gerda, est digne de l'Oscar du second rôle, véhiculant l'amour et l'empathie nécessaires à la vraisemblance du couple à l'écran et à la compréhension des réalités trans par le spectateur. Si Tom Hooper dirige ses acteurs de main de maître, soulignons que la musique d'Alexandre Desplat, la direction artistique et les costumes plongent admirablement le spectateur au cœur des années 30, une époque où les trans (homme à femme) étaient d'emblée considérés comme gais/homosexuels – donc

malades mentaux – pervers, ou encore schizophrènes. **The Danish Girl**, en nomination pour de nombreux Oscars (interprétation, réalisation, direction artistique, musique), verra-t-il si l'industrie est prête à les lui octroyer ?

Si l'on retrouve à l'écran ce que le public est prêt à accepter socialement, la remise des prestigieuses statuettes, pour sa part, valide les valeurs et les mœurs d'une époque donnée. Revenons à **Wings** (1927), sacré premier meilleur film de l'histoire des Oscars en 1929. Si la trame narrative effectuait un retour sur la Première Guerre mondiale – le public étant prêt, dix ans plus tard, à mettre un baume sur ce traumatisme —, le film repose sur la vedette du moment Clara Bow – l'emblématique garçonne des années 20. **Wings** expose ainsi les mœurs d'une époque donnée, et ce que l'industrie désire que le public regarde/valide. Cependant, certains films soulèvent la polémique, tel **Brokeback Mountain** (Ang Lee, 2005), exposant une relation amoureuse secrète entre deux cowboys; malgré ses trois Oscars, la statuette du meilleur film sera donnée à *Crash* (Paul Haggis) cette année-là... L'Amérique s'est trouvée divisée entre le conservatisme des uns et les valeurs plus libérales des autres sur un sujet aussi épineux que l'homosexualité masculine et l'image (sacrée) du valeureux cowboy (des westerns mythiques)... Avec **The Danish Girl**, on enchaîne sur le dernier tabou lié à l'homosexualité en Amérique: la transsexualité. À n'en point douter, l'Amérique a libéralisé ses valeurs quant à la question LGBT, notamment avec la légalisation du mariage entre conjoints de même sexe en 2015. Qui plus est, 2015 s'avère une année où les réalités trans ont été plus que jamais médiatisées, notamment avec Caitlyn Jenner et sa télé-réalité *I Am Cait*. Ajoutons à cela des séries telles que *I Am Jazz* ou *Transparent*. Le milieu du cinéma, quoique plus frileux, s'ouvre davantage aux réalités trans (homme à femme) depuis les années 2000: citons **Transamerica** (Duncan Tucker, 2005), **Laurence Anyways** (Xavier Dolan, 2012), **Une nouvelle amie** (François Ozon, 2014). Si en 2014, Jared Leto a remporté un Oscar pour son (second) rôle trans dans **Dallas Buyers Club** (Jean-Marc Vallée, 2013), tout est possible pour Eddie Redmayne avec **The Danish Girl**. Ce serait d'ailleurs un doublé historique puisque l'acteur de 34 ans a été honoré l'an dernier pour son premier rôle dans **The Theory of Everything**.

★★★★

■ **DANISH GIRL** | **Origine:** Angleterre / Belgique / États-Unis – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 59 – **Réal.:** Tom Hooper – **Scén.:** Lucinda Coxon, basé sur le livre *The Danish Girl* de David Ebershoff – **Images:** Danny Cohen – **Mont.:** Mélanie Olivier – **Mus.:** Alexandre Desplat – **Dir. art.:** Tom Weaving – **Cost.:** Paco Delgado – **Int.:** Eddie Redmayne (Einar Wegener/Lili Elbe), Alicia Vikander (Gerda Wegener), Matthias Schoenaerts (Hans Axgil), Ben Wishaw (Henrik) – **Prod.:** Tim Bevan, Eric Fellner, Anne Harrison, Tom Hooper – **Dist./Contact:** Universal.



The Revenant L'homme qui a vu l'ourse

Pour son cinquième long métrage, croulant déjà sous les récompenses, Alejandro González Iñárritu nous transporte en 1823 dans une Amérique à découvrir où les tribus indiennes possèdent encore leurs territoires et leurs troupeaux de bêtes leur permettant de subsister. Pour combien de temps ? Librement inspirée du roman de Michael Punke et tournée en Alberta et en Patagonie, cette histoire plus grande que nature met en scène des paysages fabuleux au cœur desquels les hommes doivent survivre en dépit du froid, de la menace indienne, des animaux sauvages et de la bêtise humaine. Du fond de ce monde hostile, un battant revient d'un périple initiatique, résilient et motivé.

PATRICIA ROBIN

Il y a beaucoup à évoquer à propos de ce film si dense. Le récit peut paraître simple à première vue : un éclaireur, Hugh Glass (DiCaprio) se fait attaquer par une féroce mère grizzly alors qu'il inspecte un territoire hostile pour s'assurer que son groupe de trappeurs voyage en sécurité. Invalide et soigné avec des moyens de fortune, il doit rester derrière accompagné de son fils métis Hawk (Forrest Goodluck), du belliqueux Fitzgerald (Tom Hardy) et du jeune et naïf Bridger (Will Poulter). Témoin impuissant du meurtre de son garçon et laissé pour mort par Fitzgerald, Glass réussit à survivre à ses blessures et entame une longue route pour retrouver ce fourbe meurtrier. Après avoir assemblé les éléments de la trame dramatique, l'expérience de cet homme peut sembler invraisemblable : normalement, il aurait dû succomber à une septicémie sévère, à une sérieuse hypothermie, à une malnutrition ou à un empoisonnement. Toutefois, tel un Candide ressuscitant sans cesse de ses mésaventures, il poursuit sa quête et traverse les vastes territoires d'une Amérique quasi vierge. Ainsi mû par sa vindicte, il démontre une force surhumaine que peu de protagonistes peuvent se targuer de posséder. On peut effectivement mettre en doute la véracité de l'histoire de Glass, mais ne va-t-on pas au cinéma justement pour sublimer des personnages plus grands que nature ? Iñárritu nous le sert avec toute l'envergure et toute la finesse nécessaires afin de fasciner le spectateur pour que celui-ci constate l'étoffe du héros. Il l'accomplit avec tout l'art qu'on lui connaît, les liens qu'il sait effectuer avec la mythologie et la cinématographie mondiale – voir les parallèles avec Tarkovski recensés par Misha Petrick¹ –, la maîtrise de la mise en scène et du rythme du récit. Dès le début, Iñárritu établit ses lignes de force : le capitaine (Domhnall Gleeson) représente la loi, Glass, l'éclaireur (la lumière) romantique en deuil de ses amours et en osmose avec la nature, et Fitzgerald l'antagoniste, le traître, le diable. L'ourse qui attaque Glass devient même une source de force, car en se sacrifiant pour défendre ses petits, elle insuffle à Glass l'énergie de poursuivre

sa vindicte contre Fitzgerald. En alternant les scènes fortes et celles d'apaisement ou de fantasmagorie, le réalisateur laisse respirer le film au son des exhalaisons de Glass qui nous rappelle sans cesse qu'il est toujours vivant. La musique de Ryuichi Sakamoto tempère ce drame à coups de tristes violons succédant à des staccatos de cordes basses pour les moments intenses.

On ne peut passer sous silence l'immense performance rendue par Leonardo DiCaprio. Troquant ses coiffures bien placées, son visage glabre et ses costumes trois-pièces de *The Wolf of Wall Street* et *The Great Gatsby* pour des oripeaux puants, des cheveux longs et sales, une barbe hirsute et une figure tuméfiée et émaciée, il livre une prestation tout en nuances. L'acteur que l'on a connu très volubile, à la limite de l'hystérie, s'enferme dans le mutisme d'un jeu intériorisé où l'on sent la douleur et l'impuissance du personnage, sa résignation, mais aussi sa colère et sa volonté de poursuivre son but. Il est contenu, taciturne et magnifique. Son Golden Globe et son Oscar sont pleinement mérités.

Ces quelques lignes soulignent à peine l'envergure du travail de réalisation d'Iñárritu et de celui de la cinématographie d'Emmanuel Lubezki, tous deux également lauréats à la grande célébration annuelle des Oscars. Ici, on ne crie pas au génie ; on félicite, voire on vénère, l'intelligence d'amalgamer tant d'éléments pertinents et le courage d'entreprendre pareille production. Tous les prix récoltés feront honneur à cette œuvre de longue haleine.

★★★★

¹ On peut voir le montage sur : youtube.com/watch?v=yvkiG3IGuUQ

■ LE REVENANT | Origine : États-Unis – Année : 2015 – Durée : 2 h 36 – Réal. : Alejandro González Iñárritu – Scén. : Mark L. Smith, Alejandro González Iñárritu, d'après le roman de Michael Punke – Images : Emmanuel Lubezki – Mont. : Stephen Mirrione – Mus. : Ryuichi Sakamoto – Son : Lon Bender – Dir. art. : Jack Fisk – Cost. : Jacqueline West – Int. : Leonardo DiCaprio (Hugh Glass), Tom Hardy (John Fitzgerald), Domhnall Gleeson (Capitaine Andrew Henry), Will Poulter (Bridger), Forrest Goodluck (Hawk), Anthony Starlight (Chef Arikara) – Prod. : Steve Golin, Alejandro González Iñárritu, Arnon Milchan, Mary Parent, James W. Skotchdopole – Dist. : Fox.

Truman

Les choses de la vie

Meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleur acteur principal (Darín) et meilleur acteur dans un deuxième rôle (Cámara); cinq récompenses remportées récemment au 30^e Goya (équivalent, en Espagne, des Oscars américains et des César français). Étonnant, c'est le moins qu'on puisse dire.

ÉLIE CASTIEL



Un étrange jeu de complicité

Pourquoi tant de sollicitude envers un film d'une saisissante simplicité? Sans doute parce que les membres-votants ont dû reconnaître que, derrière ce récit portant sur l'amitié et les vrais sentiments, se dessine un portrait de vie d'une touchante tristesse et d'une émouvante mélancolie. Dans le monde contemporain, ce retour aux sources humanistes est plus que jamais essentiel.

Il y a d'abord deux comédiens: l'Argentin Ricardo Darín, icône dans son pays, et Javier Cámara, dont on se souviendra du très beau *Vivre est facile avec les yeux fermés* (*Vivir es fácil con los ojos cerrados*, 2013). Les deux protagonistes jouent à vivre avec une aisance consommée, emportés par les mots des scénaristes Tomàs Aragay et du Catalan Cesc Gay (ici réalisateur du délicieux *Krámpack*, 2000), les paroles de la tendresse, de la compréhension, de l'emportement, de l'agacement et, en fin de compte, d'une appréciation réaliste de la condition humaine comme s'il s'agissait de profiter de chaque instant, de chaque moment qui est donné, de savourer l'amitié avec ses failles, ses enjeux, ses bienveillances et tout ce que cela comporte de compromis, mais ne renonçant jamais à la victoire sur la mort, comme un acte de foi, un rituel incontournable.

Devant un verdict irréversible, Julián ne songe qu'à une chose: où laisser son chien Truman (d'où le titre du film) lorsqu'il ne fera plus partie de ce monde. Et puis, il y a Tomás qui, devant l'insistance de sa femme, vient de Montréal passer quelques jours à Madrid pour lui dire adieu. Quatre jours autour desquels s'organise une fiction forte, parfois démesurée, d'un pouvoir de conviction inestimable, portée par la présence des protagonistes qui s'en emparent pour mieux la construire et la transformer. Cesc Gay en est conscient et il participe à cet étrange jeu de

complicité qui peut parfois s'exprimer entre les metteurs en scène et les acteurs; mais nous sentons, dans le même temps, qu'il demeure aux commandes, notamment dans la continuité du récit, certes linéaire, mais qui, à chaque renouveau, nous emporte dans une vérité alternative.

Cette expérience devient, pour le spectateur, une sorte de révélation qui régit avec précision les rapports complexes, et pourtant si proches, qui existent entre la fiction et la réalité. Cela est possible grâce, entre autres, à l'interprétation de tous les comédiens, mais aussi, et sans doute – surtout – en raison d'un travail imaginaire de création. Ici, la réalisation n'est pas qu'une simple question de mises en perspective, d'indications données, mais une entreprise de conscientisation intellectuelle qui se rapproche pleinement du rituel; comme un acte liturgique, dévot, auquel l'on croit avec fermeté.

Faire vrai, *toucher* les sentiments, vivre avec des personnages inventés mais si proches de nous, comprendre leurs appréhensions, leurs doutes, leurs incertitudes et, en même temps, leur conviction d'être dans une symbiose organique. Entre les deux amis, ce ne fut pas toujours facile; ça ne l'est d'ailleurs pour personne. Ce n'est donc pas par hasard que Julio (comédien en rupture) joue dans une adaptation des *Liaisons dangereuses*. La célèbre pièce de Christopher Hampton se substitue au quotidien des deux anti-héros et elle sert de contrepoint se concluant par d'émouvants et réalistes adieux au théâtre.

Toutefois, Gay n'évite pas l'humour: ici, la tournure d'esprit souligne avec une certaine ironie les liens qui existent entre la vie et la mort, l'amitié solide et l'exaspération, l'acceptation de l'autre et l'égoïsme intrus, circonstanciel. La stratégie de la mise en scène consiste à situer les deux comédiens dans la grande majorité des plans, car *Truman* est aussi un dialogue, un champ-contrechamp qui a pour but d'établir les principales balises de l'énigme et de les laisser naviguer.

Pour ces raisons aussi complexes qu'existentiellement incontournables, *Truman* est l'un des films les plus rafraîchissants et inattendus de l'année parce qu'il parle de la vie et de la finitude, de l'indicible et du concret, de l'amitié et du rapport capital à l'autre. N'est-ce pas suffisant?

★★★★

■ **Origine:** Espagne / Argentine – **Année:** 2015 – **Durée:** 1 h 49 – **Réal.:** Cesc Gay – **Scén.:** Tomàs Aragay, Cesc Gay – **Images:** Andreu Rebés – **Mont.:** Pablo Barbieri Carrera – **Son:** Albert Gay, Jessica Suarez – **Mus.:** Nico Cota, Toti Soler – **Dir. art.:** Jorien Sont – **Déc.:** Irene Montcada – **Cost.:** Anna Güel – **Int.:** Ricardo Darín (Julián), Javier Cámara (Tomás), Dolores Fonzi (Paula), Eduard Fernández (Luis), Alex Brendemühl (vétérinaire), Toño (Truman, le chien), Pedro Casablanc (médecin), Oriol Pla (Nico) – **Prod.:** Diego Dubcovsky – **Dist. / Contact:** A-Z Films.

Youth

La vie est une chanson simple

Paolo Sorrentino nous a habitués à un cinéma sensuel, nostalgique et pourtant flamboyant. Après le sublime **La grande bellezza** (2013) et le vivifiant **Il Divo** (2008) il s'aventure en territoire suisse, travaillant pour la première fois avec une troupe d'acteurs presque entièrement américains. Profitant de l'air pur de la montagne, ses personnages sont à la croisée des chemins, professionnellement ou personnellement.

MAXIME LABRECQUE

D'emblée, une complicité franche entre Mick et Fred se fait sentir. Amis depuis près de soixante ans, les confidents se retrouvent dans cet hôtel luxueux des Alpes, lieu central et significatif du film, où se croisent les convives lors des dîners, des spectacles en plein air ou dans les bains thérapeutiques. Michael Caine est convaincant, touchant et tout à fait charmant en Maestro retraité, compositeur des célèbres « simple songs » qu'il refuse fermement de diriger comme il l'a fait tant de fois par le passé pour sa femme. Son meilleur et plus vieil ami, Mick (Harvey Keitel) fait preuve de finesse et d'une grande sagesse, en plus d'un optimisme relativement à la vie et à son nouveau projet de film mettant en vedette sa muse. D'ailleurs, la courte scène entre cette dernière (Jane Fonda) et le réalisateur constitue une joute brutale et magnifique tant les deux personnages s'aiment et se détestent à la fois. Mentionnons également la présence charismatique et délicate de Rachel Weiss, redécouvrant ses charmes après une rupture brutale et absurde. Paul Dano, en comédien californien philosophe, présente une facette rafraîchissante de son jeu et apporte une touche d'humour. Ce film est fait de rencontres, de dialogues tantôt anodins tantôt profonds qui provoquent des prises de conscience chez les protagonistes et, par le fait même, chez les spectateurs. Les conversations entre les deux vieux amis rythment le film alors qu'ils partagent leurs fantasmes passés, leurs projets ou leurs petits ennuis de santé. Mais ils ne se disent pas tout, car comme ils le confient eux-mêmes, les meilleurs amis ne se racontent que les bonnes choses.

Youth, à l'instar de **La grande bellezza**, est un cinéma de l'interlude. Plusieurs tableaux soigneusement composés entrecoupent les scènes plus « fonctionnelles ». On retrouve donc, chez Sorrentino, un souci de la mise en scène, qui allie à la fois le classicisme des grands maîtres italiens et le m'as-tu-vu des vidéoclips pop. Ces tableaux montrent généralement le quotidien des clients de l'hôtel, symétriquement disposés pour l'heure du



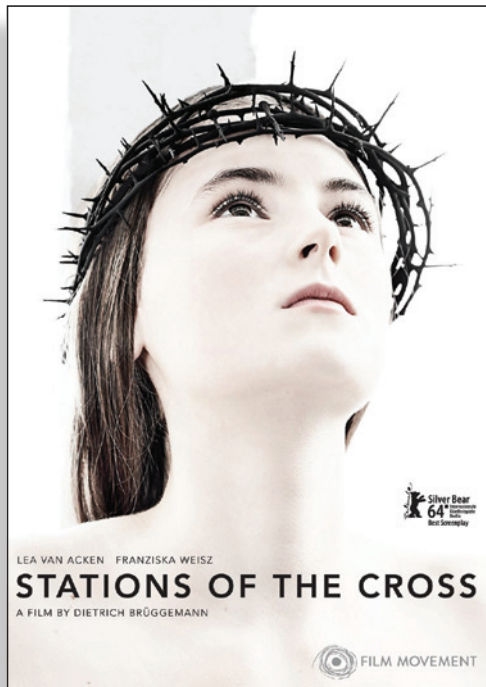
Une réflexion sur l'amitié

bain, par exemple. On y montre ces corps vieillissants qui tranchent avec l'arrivée de Miss Univers à l'hôtel. D'ailleurs, la scène où cette dernière se baigne nue avec Fred et Mick constitue un moment aussi comique qu'improbable. Un autre superbe interlude se retrouve au début du film, alors que Fred marche sur une passerelle à la Place Saint-Marc inondée. Entre le rêve et la projection du désir et de l'angoisse, cette scène magnifique fascine. En outre, grâce aux jeux de caméra, à la position des comédiens – notamment lors des spectacles sur la scène rotative – et à la confusion qui règne parfois, on pourrait croire à un hommage à certains films de Fellini. Son effervescence, mais aussi sa nostalgie, se retrouve, d'une certaine manière, chez Sorrentino. Et vive les plans de corps dénudés, parfois grotesques, à des moments inattendus !

Outre l'interlude, Sorrentino propose un cinéma sensuel, avec plusieurs gros plans sur la peau des comédiens, non seulement les visages, mais aussi les bras, le dos, notamment lors des scènes de massage. **Youth** est une réflexion sur l'amitié, l'amour et la vieillesse, certes, mais également une mise en abyme du cinéma. Non seulement s'agit-il d'un film d'une grande beauté, esthétiquement modelé, où la musique occupe une place décisive, mais il s'avère également touchant par les interactions humaines qu'il explore. **Youth** est un film à revoir, tant il déploie toute son intensité dans les détails et les dialogues fins qui marquent une première fois, mais qu'on savoure davantage une seconde fois. 🍷

★★★★

■ JOUVENCE | Origine : Italie / Suisse / France / Grande-Bretagne – Année : 2015 – Durée : 2 h 04 – Réal. : Paolo Sorrentino – Scén. : Paolo Sorrentino – Images : Luca Bigazzi – Mont. : Cristiano Travaglioli – Mus. : David Lang – Son : Dario Calvari – Dir. art. : Daniel Newton, Marion Schramm – Cost. : Mario Poggioli – Int. : Harvey Keitel (Mick Boyle), Michael Caine (Fred Ballinger), Rachel Weisz (Lena Ballinger), Paul Dano (Jimmy Tree), Jane Fonda (Brenda Morel) – Prod. : Carlotta Calori, Francesca Cima, Nicola Giuliano – Dist. : Fox.



Stations of the Cross

Le corps de Maria est mis au tombeau

Stations of the Cross a obtenu l'Ours d'Argent du meilleur scénario à Berlin en 2014. *Victoria* a, pour sa part, obtenu celui de la contribution artistique en 2015. Les deux films ont des points communs: ils sont allemands, et leur spécificité repose sur un concept de mise en scène qui inclut le plan-séquence. Par contre, l'un privilégie une caméra toujours en mouvement alors que l'autre marque sa préférence pour les plans fixes. De plus, alors que Sebastian Schipper exploitait son parti-pris formel au point d'en faire ressortir aussi bien les forces que les limites (lire notre critique dans Séquences n° 300), Dietrich Brüggemann n'a pas peur de s'en éloigner... lorsqu'il le faut !

JEAN-MARIE LANLO

Après avoir été brièvement annoncé en salle au Québec, *Stations of the Cross* devra se contenter d'une sortie en DVD. Cette mise à l'écart du grand écran est d'autant plus regrettable que le film repose sur un scénario et une proposition de mise en scène particulièrement maîtrisés.

En donnant à chacun de ses quatorze plans-séquences le titre d'une étape du chemin de croix du Christ, Dietrich Brüggemann ne laisse planer aucun doute sur l'évolution du récit: comme son modèle, la jeune Maria finira par se sacrifier pour les autres. De plus, en faisant usage de plans fixes, la mise en scène traduit parfaitement le caractère rigide de l'intégrisme religieux et la difficulté pour ceux et celles qui le pratiquent de se détourner d'un cadre imposé. Réalisée par un cinéaste moins talentueux, la proposition aurait pu être scolaire et trop intentionnelle. Pourtant, la composition de l'image, associée à une maîtrise de l'espace (le mouvement des acteurs dans le cadre) et des dialogues (aussi précis que le cadre), mais également à une direction d'acteurs exemplaire (de l'adolescente au visage angélique jusqu'au père trop effacé, en passant par la mère débordant d'un amour que sa rigidité morale étouffe) permettent d'éviter cet écueil.

Individuellement, chaque scène est particulièrement réussie. Plus important encore, leur succession parvient à former un tout magistralement agencé. Alors que le message aurait pu ressembler à l'éloge de la pratique religieuse poussée à l'extrême (la piété de Maria lui permet de sauver son frère d'un mal incurable), le film est surtout le portrait d'une jeune femme dont la foi semble paradoxalement lutter contre les excès d'une pratique trop rigide de la religion (symbolisée par sa mère) plus génératrice de méfaits que porteuse d'un message d'amour et d'espoir.

Cette opposition est renforcée par les choix de mise en scène. Alors que la plupart des plans-séquences du film sont

fixes, trois d'entre eux comportent, au contraire, un mouvement de caméra. Le troisième est probablement le plus convenu (l'élévation vers le ciel après la mise en terre de la jeune défunte). Les deux autres marquent clairement une opposition avec une pratique religieuse trop contraignante. Ainsi, le premier mouvement de caméra intervient au moment de la scène de la cérémonie de la confirmation (qui sera partiellement vécue par l'héroïne puisqu'elle perdra connaissance avant la fin). Le second interviendra au moment des derniers sacrements, eux aussi partiellement accomplis. Ce sont ces scènes qui donnent tout son sens au film. En effectuant ces rares mouvements de caméra (qui s'éloignent de la logique de mise en scène du reste du film) à des moments aussi cruciaux qu'indissociables de la pratique religieuse, le cinéaste montre que son héroïne ne suit pas le parcours religieux convenu. Ce n'est pas le respect des différentes étapes de sa pratique, mais la foi, la bonté d'âme et le sens du sacrifice qui lui permettent d'accomplir un miracle.

Dans *Stations of the Cross*, le miracle et la guérison de l'autre viennent de l'amour du prochain. La pratique de la religion, elle, conduit à la mort. D'une manière peut-être un peu trop symbolique (mais devant les qualités du film, nous serons indulgents), c'est d'ailleurs l'hostie, donnée par le prêtre à Maria sur son lit d'hôpital, qui la précipitera vers la mort. ☹

SUPPLÉMENTS: COMMENTAIRE AUDIO / COURT MÉTRAGE **ONE SHOT**.

★★★★

■ **KREUZWEG** | Origine: Allemagne – Année: 2014 – Durée: 1 h 50 — Réal.: Dietrich Brüggemann — Scén.: Dietrich Brüggemann, Anna Brüggemann — Images: Alexander Sass — Mont.: Vincent Assmann — Cost.: Bettina Marx — Int.: Lea van Acken (Maria), Franziska Weisz (Mère), Lucie Aron (Bernadette), Florian Stetter (Père Weber), Klaus Michael Kamp (Père), Moritz Knapp (Christian), Georg Wesch (Thomas) — Prod.: Leif Alexis, Fabian Maubach — Dist.: Film Movement.

TITRES [UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE]	CASTIEL	CHAPUT	RAMOND	ROBIN	RÉDACTEURS	VOUS
<i>13 Hours: The Secret Soldiers of Benghazi</i> <i>13 heures: Le secret des soldats de Benghazi</i> (Internet)	**½	**	*½			
<i>Anomalisa</i> (Internet)					***	
<i>Arabian Nights</i> (p. 10 / Internet)		***½			****	
<i>Bajirao Mastani</i> <i>Bajirao and Mastani</i> (Internet)	****					
<i>Bienvenue à F. L.</i> (Internet)			***			
<i>Brooklyn</i> (Internet)	***	***	***	***½		
<i>Cemetery of Splendour</i> <i>Le cimetière des splendeurs</i> (p. 3)					****	
<i>Comme un avion</i> (p. 12 / Internet)	***½	***½	*****	****		
<i>Everything Will Be Fine</i> <i>Un meilleur temps viendra</i> (p. 23 / Internet)	***	**	**½		**	
<i>Hail, Caesar!</i> <i>Ave, César!</i> (p. 24 / Internet)	***	***			***½	
<i>Hitchcock / Truffaut</i> (Internet)	***	***	***			
<i>Hôtel La Louisiane</i> (p. 47 / Internet)	****	***½	***		****	
<i>Ingrid Bergman in Her Own Words</i> (Internet)	***	***	***		***½	
<i>Joy</i> (Internet)	***½	**	**			
<i>Kahlil Gibran's The Prophet</i> <i>Le prophète</i> (Internet)		**½				
<i>La dernière leçon</i> (Internet)	***	***	***			
<i>Là où Atilla passe</i> (p. 25 / Internet)	***	**½	**½		**½	
<i>Le cœur de Madame Sabali</i> (Internet)		**	**		***½	
<i>Le fils de Saul</i> <i>Son of Saul</i> (p.14 / Internet)	***½	****	*****		***½	
<i>Le Petit Prince</i> <i>The Little Prince</i> (Internet)		***				
<i>Legend</i> <i>Légende</i> (Internet)	**½				**	
<i>Les mauvaises herbes</i> (p. 26)	***	***	**	***½		
<i>Life</i> (Internet)	***					
<i>Macbeth</i> (p. 16 / Internet)	****	***				
<i>Mustang</i> (p. 27 / Internet)	****	***½			****	
<i>Nallua</i> (Internet)		**½	**½			
<i>Oncle Bernard – L'anti-leçon d'économie</i> <i>Oncle Bernard – A Counter Lesson in Economics</i> (Internet)	***		***			
<i>Pinocchio</i> (Internet)		***	***½			
<i>Pipelines, pouvoir et démocratie</i> (Internet)			**			
<i>Pride and Prejudice and Zombies</i> <i>Orgueil et Préjugés et Zombies</i> (Internet)	***					
<i>Star Wars: The Force Awakens</i> <i>Star Wars: Le réveil de la force</i> (p. 18 / Internet)		***	***	***	***½	
<i>Stations of the Cross</i> (p. 32)					****	
<i>The Danish Girl</i> <i>Danish Girl</i> (p. 28 / Internet)	***			***½	****	
<i>The Forest</i> <i>La forêt</i> (Internet)	**					
<i>The Hateful Eight</i> <i>Les huit enrégés</i> (p. 20 / Internet)		***	***½		****	
<i>The Revenant</i> <i>Le revenant</i> (p. 29 / Internet)		***	**½	****		
<i>Truman</i> (p. 30 / Internet)	****					
<i>Un + une</i> (Internet)	**½					
<i>Youth</i> <i>Jouvence</i> (p. 31 / Internet)	***	***½	***½		****	

★ ★ ★ ★ EXCEPTIONNEL ★ ★ ★ TRÈS BON ★ ★ BON ★ MOYEN ★ MAUVAIS ½ [ENTRE-DEUX-COTES]



Bilan 2015

une année mouvementée

Avec plus d'une soixantaine de sorties en salles, fictions et documentaires confondus, la cuvée 2015 du cinéma québécois s'est avérée tout aussi échevelée que les précédentes. Au niveau des résultats en salles, cinq films grand public ont réussi à tirer leur épingle du jeu tandis que la grande majorité des productions indépendantes ont encore souffert d'un flagrant manque de visibilité. Au-delà des quelques signes encourageants venus de l'augmentation notable des recettes aux guichets, plusieurs réalités complexes et persistantes ont connu un dénouement brutal avec l'arrêt des opérations de l'Excentris.

CHARLES-HENRI RAMOND

Si 2015 n'a fait que confirmer les changements profonds enregistrés depuis quelques années dans les habitudes de consommation du cinéma, elle n'a cependant rien marqué de nouveau dans les méthodes traditionnelles de distribution des films. En dehors d'un documentaire distribué directement en VOD fin novembre, la soixantaine de sorties sur grand écran a été une fois de plus polarisée autour de trois événements de fort achalandage situés durant l'hiver et à l'automne. Dans un schéma qui a du mal à se renouveler, les Rendez-vous du cinéma québécois en février, le FNC en octobre et les RIDM en novembre ont confirmé le rôle d'aimants qu'ils jouent depuis maintenant plusieurs années. Entre ces périodes phares, le vide et les grosses machines peuplent les second et troisième trimestres de l'année. Ainsi, comme à l'habitude, plus des trois quarts des sorties en salle se font durant les trois premiers et les trois derniers mois de l'année. Profitant de l'effervescence festivalière et de la visibilité médiatique de ces grand-messes populaires, une large part de la production québécoise se lance ainsi dans la mêlée avec comme objectif d'attirer l'attention des médias et des cinéphiles, avec comme corollaire, un embouteillage certain aux abords des salles.

Si les parts de marché du cinéma québécois ont affiché, en 2015, une santé plutôt rassurante, on le doit à cinq films populaires

qui auront réussi à trouver les faveurs du public, à défaut d'avoir pleinement satisfait la critique. Les **Aurélié Laflamme**, **La guerre des tuques 3D** (avec plus de 3,5 millions de dollars, il s'adjuge la première place au classement des recettes en salles) et autres **Paul à Québec** sont parvenus à raviver la flamme de personnages populaires bien ancrés dans le cœur des spectateurs. Jouant sur un thème connu et dont il est décidément un très bon observateur, Ricardo Trogi a confirmé son statut de cinéaste *bancable* gagné avec ses précédents films. Le mâle en pleine crise de **Le mirage** a en effet obtenu un succès que plusieurs n'attendaient pas si élevé. **La passion d'Augustine** de Léa Pool a, pour sa part, remis la religion à l'ordre du jour, un sujet dont l'attrait fédérateur auprès du public québécois est toujours aussi vivant. Tirant à profit la popularité encore bien vivante de modèles éprouvés (la crise du mâle québécois ou les BD populaires) ou s'appuyant sur des thématiques dont l'imprégnation dans l'imaginaire québécois ne se dément pas (la religion, le célèbre conte pour enfants), ces productions auront à elles seules amassées les deux tiers des recettes en salles.

Diversifiée comme jamais, la cuvée 2015 aura aussi été porteuse de belles percées venant d'œuvres dont le concept de départ, moins périssable et plus exigeant, ne laissait pourtant pas présager une aussi belle carrière. Les confirmations sont venues de cinéastes réputés

Photo: *L'amour au temps de la guerre civile*

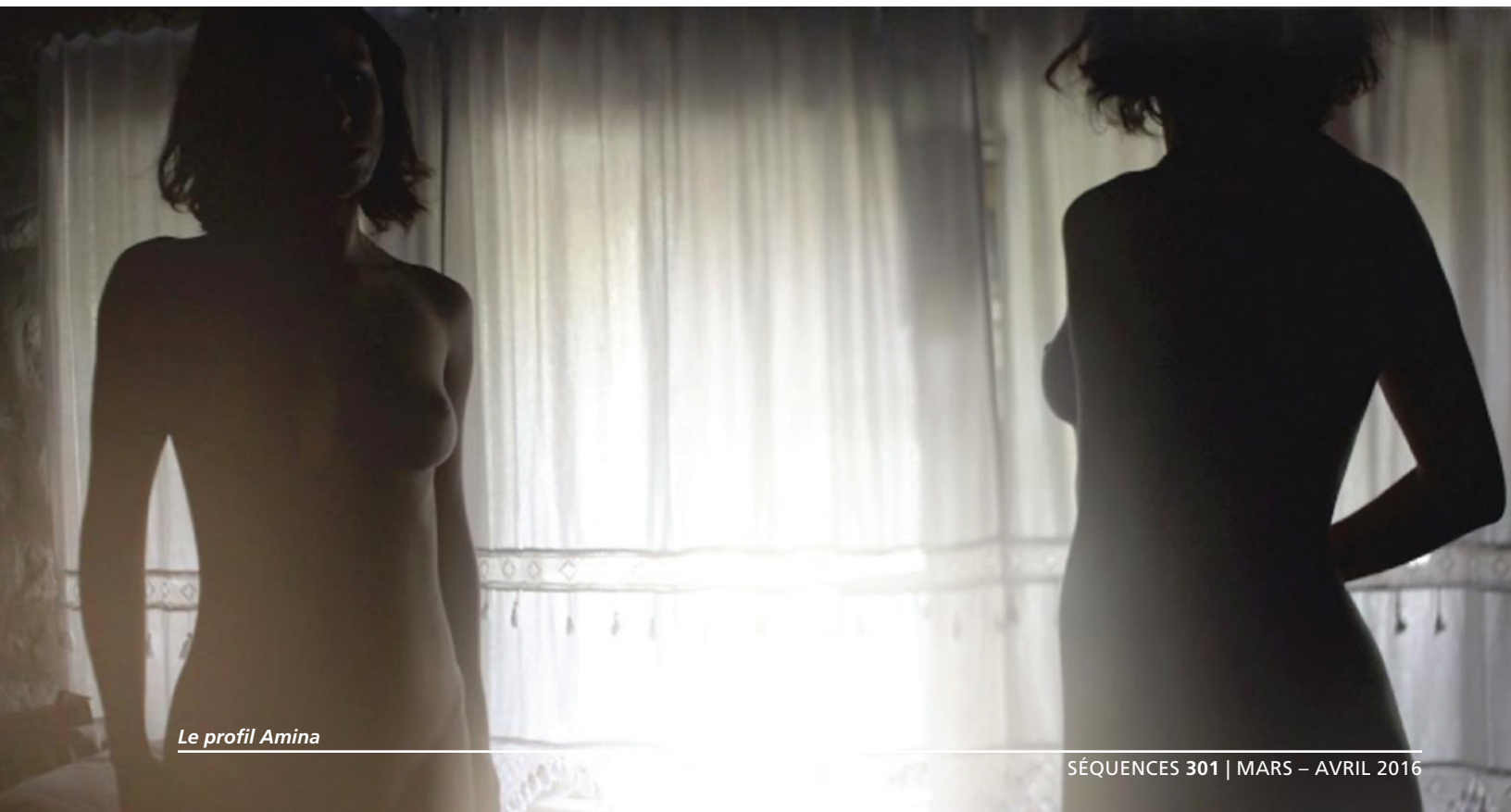
tels que Maxime Giroux avec *Félix et Meira*, Sophie Deraspe et ses deux films *Le profil Amina* et *Les loups* ou encore Philippe Falardeau dont le poétique *Guibord s'en va-t en guerre* a su profiter de l'élection fédérale et d'un bouche à oreille favorable pour tenir sur la durée, en plein dans un automne surchargé. Attendus au tournant, ces cinéastes ont réussi à convaincre le public et ont confirmé à la critique tout le bien que l'on pensait d'eux. Même si elles ont été trop rares, les satisfactions apportées par ces quelques films sont sans doute le seul point réellement satisfaisant d'une année, par ailleurs très mouvementée. Cela n'a pas été aussi facile pour Mathieu Denis, dont le *Corbo* a été boudé, de même que les œuvres de Guy Édoin et de Charles-Olivier Michaud qui auront eu du mal à tirer profit d'une couverture médiatique importante mettant en avant la renommée de leur vedette européenne.

Car comme nous l'avons déjà dit à maintes reprises, le manque flagrant d'écrans réservés au cinéma de répertoire, cumulé à de nombreux autres facteurs dont la complexité nous échappera toujours, a laissé du beau monde sur le carreau. Plus du tiers des films de fiction se sont contentés de moins de 3000 spectateurs en salles. Malgré les bons coups évoqués plus haut, une part encore très importante de notre production reste dans l'ombre, accessible seulement aux festivaliers ou aux rares cinéphiles désireux de s'aventurer dans des chemins moins balisés. Nous l'avons déjà constaté par le passé, 2015 n'a rien apporté de nouveau. Au contraire, les tendances observées depuis une dizaine d'années avec l'avènement de moyens techniques démocratisés se confirment. Une grande majorité de nos films, sortis pour la plupart en quatrième vitesse dans une salle de la métropole, n'ont plus d'options pour signaler leur présence et doivent se battre contre l'indifférence du public et au rythme effréné des sorties. La «vie active» de notre cinéma de répertoire ne dépasse pas le stade de l'éphémère. En dehors des festivals, leur visibilité est quasi nulle.

Dans ce cycle de vie brutal qui ne tient plus que sur quelques séances publiques, plusieurs œuvres se démarquent dans les bilans de fin d'année, sans jamais pourtant avoir franchi le cap de l'anonymat. *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean, *Transatlantique* de Félix Dufour-Laperrière, *Nouvelles Nouvelles* d'Olivier Godin, *Scratch* de Sébastien Godron, *Les démons* de Philippe Lesage et, à un degré moindre, *Chorus* de François Delisle et *Les êtres chers* d'Anne Émond, autant de signatures fortes qui auraient sans doute mérité mieux que leurs maigres résultats.

En matière de documentaires, le bilan est plus mitigé. Une fois de plus, on constate un nombre important de documentaires de société, dont malheureusement assez peu ont été à la hauteur des attentes. Non que les sujets fussent inintéressants, mais leur formatage télévisuel en a sans aucun doute brimé la pleine expression. De la petite trentaine de films distribués, *Hôtel La Louisiane* de Michel La Veaux, *Une chaise pour un ange* de Raymond St-Jean, *L'œuvre des jours* de Bruno Baillargeon et *Le profil Amina* de Sophie Deraspe ont su faire valoir leurs qualités narratives et esthétiques dans une cuvée mi-figue mi-raisin.

Mais ce que l'on retiendra aussi de 2015, c'est la perte des trois salles du cinéma Excentris. Pour le documentaire québécois, il y a fort à parier que ça ne se fera pas sans heurts, même s'il est probable que des solutions palliatives soient mises sur pied. Nous revenons plus en détail sur la situation de ces sorties – très étroitement liées à l'Excentris – dans le champ de réflexion consacré à l'avenir des films d'auteur en salle. 2015 fut riche, certes, propice à découvertes, comme toujours, mais certainement aussi l'une des plus difficiles pour bien des distributeurs indépendants. Enfin, terminons ce bilan en saluant la mémoire de notre collègue Réal La Rochelle, décédé tragiquement le 29 décembre dernier dans un anonymat médiatique presque gênant. Salut Réal, à la prochaine! 📺



Le profil Amina

La main gauche de Jean-Pierre Léaud

Le côté senestre du cinéophile

André Habib, avec ses ouvrages précédents et son travail avec la revue *Hors-Champ*, nous avait proposé des réflexions sur la cinéphilie. Cette fois-ci, il le fait en appliquant une réflexion de Roland Barthes pour qui le cinéma est «salle» avant d'être «film», ce qui nous indique que ce livre sera aussi une sorte d'histoire de salles de cinéma, en tout cas de divers lieux et rituels liés à la consommation du cinéma. Ce faisant, *La main gauche de Jean-Pierre Léaud* est construit comme l'ouvrage d'un archiviste (oral) qui nous aide à écrire une mémoire plus juste de la cinéphilie au Québec.

PIERRE PAGEAU

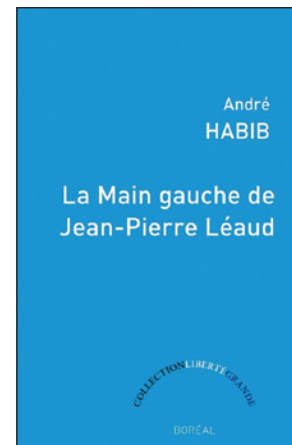
André Habib, avec ses ouvrages précédents et son travail avec la revue *Hors-Champ*, nous avait proposé des réflexions sur la cinéphilie. Cette fois-ci, il le fait en appliquant une réflexion de Roland Barthes pour qui le cinéma est «salle» avant d'être «film», ce qui nous indique que ce livre sera aussi une sorte d'histoire de salles de cinéma, en tout cas de divers lieux et rituels liés à la consommation du cinéma. Ce faisant, *La main gauche de Jean-Pierre Léaud* est construit comme l'ouvrage d'un archiviste (oral) qui nous aide à écrire une mémoire plus juste de la cinéphilie au Québec.

Dans son introduction, André Habib nous dit qu'il va nous relater des «restes de cinéma». Cette expression n'est pas péjorative. Ces «restes» sont les témoignages d'un groupe de cinéphiles pour qui la salle de cinéma a été «le berceau de tant d'affects». D'ailleurs, le titre du livre, énigmatique au point de départ (il serait le fruit d'une suggestion de Robert Lévesque, l'éditeur du livre), fait référence à un affect précis d'André Habib : lors du visionnement de *Masculin, féminin*, André croit voir une «apparition», une sorte de seconde main gauche de Jean-Pierre Léaud. Des photogrammes illustrent en partie le segment du film en question. Ce faisant, André Habib singularise bien le propos de son livre : un spectateur, un cinéophile, va créer son propre film; celui-ci sera tributaire du film lui-même, mais aussi du contexte (et de la salle donc) qui vient avec le film. André nous livre un autre témoignage similaire lorsqu'il fait un arrêt sur *La passion de Jeanne D'arc* (de Dreyer) dans le chapitre «Jeanne». Voir le film à la Cinémathèque avec un accompagnement musical est un événement capital pour lui; il en tire la conclusion que l'expérience du film doit toujours être quelque chose d'événementiel. Il en profite aussi pour faire des liens entre divers témoignages du livre, qui tournent tous autour du personnage de Jeanne : vu par un gamin de 10 ans à East Angus (le film de Fleming) ou par un autre dans un ciné-club des années 1940 et, bien sûr, par André à la Cinémathèque. Les témoignages qu'André Habib va recueillir et organiser (c'est un livre possédant une grande qualité, que je dirais poétique, dans le montage des textes) seront ceux de cinéphiles qui ont tous eu une «fixation» sur un écran, une salle, un fragment de film. Au total, c'est aussi une partie de l'histoire du cinéma québécois, ou de l'histoire de la cinéphilie au Québec; une histoire «commune, partageable», selon Habib. En effet, la majorité des témoignages de ce livre viennent de personnes qui ont connu les années 1950. Le lecteur ne sera pas

surpris de trouver de nombreuses histoires de projections dans des salles paroissiales (ou équivalentes). Puisqu'un grand nombre de ceux qui témoignent ont connu l'histoire «ancienne» du cinéma au Québec, ils sont donc nombreux à évoquer le rôle joué par la revue de cinéma *Séquences* qui, durant ses dix premières années d'existence (1955-1965), fut une référence importante pour la jeune génération de cinéphiles. Ainsi, l'un d'entre eux rappelle que la revue organisait un concours pour récompenser le collège qui vendrait le plus grand nombre d'exemplaires de la revue; en 1958, il a gagné ce prix. Dans un numéro d'octobre 1956, la revue publie une annonce pour un concours pour découvrir la prochaine Jeanne d'Arc du film d'Otto Preminger. En fait, l'ouvrage d'André Habib accorde une large place aux divers ciné-clubs des années 50, qui étaient sous le «haut patronage» de *Séquences*. Plusieurs témoignages accordent un grand mérite aux stages de cinéma de Léo Bonneville (l'un des fondateurs de *Séquences*) puisqu'ils vont contribuer grandement à la formation de cette nouvelle génération de cinéphiles. On pourrait en conclure qu'il s'agit d'un ouvrage qui est daté. Il l'est en partie, mais il est aussi ouvert pour le jeune lecteur (et cinéophile) d'aujourd'hui qui peut prolonger, à sa façon, l'expérience de ses prédécesseurs.

L'ouvrage d'André Habib se permet aussi de parler de comportements «secrets», comme de dormir durant une projection : «Le sommeil est intrinsèquement lié à l'expérience de tous les cinéphiles, même s'ils sont en général peu prompts à l'admettre.» L'ouvrage contient un certain nombre d'images, pas toujours bien reproduites, mais elles servent le propos parce qu'elles illustrent d'autres façons les «restes» du cinéma.

André Habib
La main gauche de Jean-Pierre Léaud
 (Coll. «Liberté Grande»)
 Montréal : Boréal, 2015
 300 pages, ill.



Langue, espace et (re)composition identitaire dans les œuvres de Mehdi Charef, Tony Gatlif et Farid Boudjellal

Essor d'une transculture

Cet ouvrage de Ramona Mielusel, professeure de littérature et de cinéma à la University of Louisiana à Lafayette, se veut une analyse critique d'une certaine transformation de la culture française à travers les œuvres de trois artistes français d'origine franco-maghrébine, depuis les années 1980 jusqu'à nos jours.

DENIS DESJARDINS



Leur nouvelle recherche identitaire est elle-même, dès le départ, considérée comme variée, quand on sait que, si les trois auteurs étudiés ont des racines algériennes, leurs origines diffèrent (le premier, Mehdi Charef, romancier et cinéaste, est d'origine arabe algérienne, mais il a grandi en France; le second, Farid Boudjellal, est un bédéiste né à Toulon; le troisième, enfin, le cinéaste Tony Gatlif, est né d'un père kabyle et d'une mère gitane). Cette diversité d'origines, mais aussi de pratiques

culturelles, révèle toutefois un point commun : une « hybridité langagière qui offre une nouvelle perspective sur la société française actuelle ». Cette perspective, l'auteure la qualifie de *transnationale*, ce qui sous-tend des éléments transculturels présents autant dans la forme que dans le contenu des œuvres.

Après avoir défini l'identité beur, Ramona Mielusel résume l'influence progressive de celle-ci chez les créateurs d'origine maghrébine, dès les années 1980, en précisant que Mehdi Charef, avec *Le thé au harem d'Archimède*, peut être considéré comme le premier réalisateur beur d'importance, bientôt suivi de Rachid Bouchareb et, un peu plus tard, de plusieurs autres dont Abdelladif Kechiche. Ces cinéastes ont le mérite de contester un certain eurocentrisme, car jusqu'alors, seuls des cinéastes européens — et qui plus est, peu nombreux — avaient traité de la période coloniale et / ou postcoloniale : Jean-Jacques Annaud, Claire Denis, Marguerite Duras.

Peu à peu apparaîtra donc un cinéma amplifié à caractère hybride, avec une esthétique aux structures binaires qui fait se côtoyer passé et présent, ici et là-bas, élément documentaire et élément fictif, etc. Inévitablement, cette dualité se retrouve aussi au niveau des mots, traduisant une complexité langagière observable surtout dans les banlieues, une sorte d'*hétéroglossie* en perpétuelle mutation. Bien sûr, un contexte sociopolitique précis reste toujours la base de tout scénario.

Pour Mielusel, il est indéniable que Charef, Boudjellal et Gatlif réussissent, chacun à sa façon, à « subvertir la langue française de l'intérieur à l'aide de la moquerie et du comique de situation tout en déconstruisant l'écriture traditionnelle ». Par là ils ne cherchent pas tant à dénoncer qu'à souligner les changements d'ordre culturel à travers l'histoire récente de leur pays. Mielusel analyse méticuleusement les types d'ironie postcoloniale pratiqués par les trois auteurs. Elle fait un lien entre frontière linguistique et frontière culturelle tout en affirmant que la recherche formelle ne renie en rien les grandes leçons du cinéma dit *canonique* (le cinéma français traditionnel). Mais pour franchir ces frontières, les personnages ne peuvent qu'être en constant mouvement, comme les artistes eux-mêmes à la recherche d'une expression nouvelle, ou du moins relativement singulière. Cloîtrés parfois dans leurs demeures provisoires, ils y trouvent un espace où ils sont à l'abri — du moins, ils le croient — des contraintes sociales; cependant, la mouvance réelle est nécessaire, elle « permet une plurivocité et une ouverture au multiculturalisme, au progrès ».

Transculturel ou transnationaliste, ce cinéma nouveau se veut une partie désormais inhérente d'un cinéma national préexistant; il n'est donc ni un miroir d'un cinéma du Tiers-Monde ni une nouvelle mouture d'un cinéma postcolonial, si ce n'est que les jeunes des Cités sont ici présentés comme des « individus transnationaux qui constituent la liaison entre le national, le transnational et le postcolonial ». À ce titre, il faudrait voir les œuvres de Charef, Gatlif et Boudjellal comme des œuvres charnières entre la France d'hier et celle de demain. C'est du moins ce que laisse sous-entendre Ramona Mielusel dans cet essai bien documenté.

A-t-elle raison ? L'avenir nous le dira.

Ramona Mielusel
Langue, espace et (re)composition identitaire dans les œuvres de Mehdi Charef, Tony Gatlif et Farid Boudjellal
 Paris : L'Harmattan, 2015
 244 pages

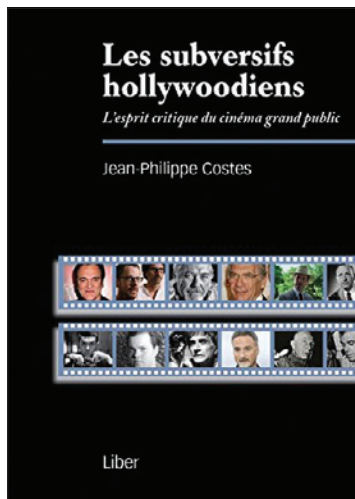
Les subversifs hollywoodiens :

L'esprit critique du cinéma grand public

Hollywood et ses armes de distraction massive

Les éditions Liber publient habituellement des ouvrages philosophiques. Cette fois-ci, Liber propose un ouvrage consacré à l'analyse de plusieurs films hollywoodiens. L'auteur, Jean-Philippe Costes, est docteur en sciences politiques, mais il a aussi écrit à plusieurs reprises sur le cinéma. Ses capacités d'analyste sociopolitique lui permettent de démonter des astuces spectatorielles du cinéma hollywoodien. Il tente de prouver que derrière un cinéma qui ne serait, en apparence, que commerce et spectacle se camouflent des œuvres subversives.

PIERRE PAGEAU



L'ouvrage est organisé en cinq grandes parties thématiques. Certains titres de ces parties sont particulièrement révélateurs de l'orientation générale du regard. Ainsi, la quatrième partie s'intitule : « La subversion des valeurs sociales de la civilisation occidentale » ; la cinquième partie veut « En finir avec le culte de l'ordre et la société ». Chacun de ces segments est constitué d'articles

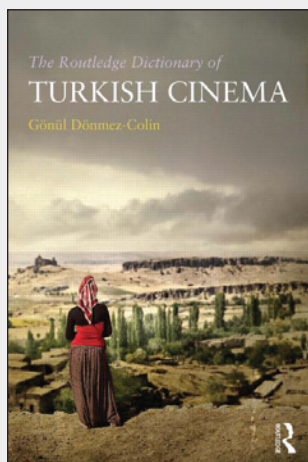
très différents de diverses époques. En effet, le corpus d'auteur est très large. Costes s'intéresse autant à des auteurs classiques comme Frank Capra, John Ford, Howard Hawks, William Wyler qu'à des auteurs contemporains comme les frères Coen, David Fincher, Quentin Tarantino. Notre bonheur de lecteur provient de ces rapprochements inattendus. Il provient aussi du fait que Costes a une écriture simple, claire, très accessible.

Cependant, l'auteur ne fait pas assez de distinction entre les grandes périodes historiques : faire un film en 1939, c'est une chose ; en faire un en 1999, c'en est une autre. Les conditions concrètes d'exercice du métier, de la technologie, du rapport au public, d'un certain métadiscours ont un effet certain sur la nature des films. Tout cela est gommé au profit d'une analyse largement sociologique. Le lecteur très cinéophile ne pourra que constater que des analyses strictement filmiques font trop souvent défaut. L'ouvrage s'adresse à un grand public et le fait en parlant des films davantage pour leur contenu que pour leurs décisions de mise en scène.

Jean-Philippe Costes veut indubitablement surprendre son lecteur. En particulier lorsque, dans son tout dernier chapitre, il rend hommage à Harold Ramis et à son film **Groundhog Day**. À cet effet, Ramis et son film représentent parfaitement ce que Costes a tenté de trouver dans le cinéma hollywoodien : de la subversion, mais subtile. Bill Murray et Harold Ramis nous proposeraient, selon Costes, une incarnation de Socrate, maître de l'ironie. Costes tenait à démontrer qu'Hollywood n'est pas qu'une industrie du pur divertissement. Les cinéastes qu'il défend ne peuvent être réduits au rang de simples industriels du spectacle. De ce point de vue, il a réussi son pari.

Jean-Philippe Costes
Les subversifs hollywoodiens : L'esprit critique du cinéma grand public
 Montréal : Liber, 2015
 490 pages, ill.

précis ayant un contenu spécifique. Les articles sont complètement différents et ne se recoupent formellement que très peu. Il appartient au lecteur de faire des synthèses globales. Néanmoins, plusieurs pistes sont présentées et servent à tisser des liens entre les différents films. Ceci est particulièrement perceptible dans le passage entre le chapitre consacré à Robert Altman et celui qui suit, aux frères Coen ; chapitre intitulé « *God don't bless America* ». Dans les deux cas, selon Costes, il y a le portrait d'un « déclin de l'empire américain ». Selon Altman, le WASP (White anglo-saxon protestant) se meurt. Pour Costes, les frères Coen illustrent le règne du crétinisme. Le WASP est un crétin et un grand nombre des « héros » de leurs films le sont, particulièrement dans **Barton Fink** et dans **The Big Lebowski**. Cependant, Jean-Philippe Costes termine son article en parlant de l'importance de la « rédemption » ; ce serait un idéal fréquent dans le cinéma hollywoodien. Costes trouve aussi cette vision dans le cinéma de Robert Altman ou d'Arthur Penn, mais cela l'entraîne dans une relecture d'Hitchcock, formé par des jésuites, comme étant un révolté contre la religion chrétienne. Ce faisant, nous touchons ici à ce qui fait l'originalité de cet ouvrage : sa façon unique de lier et de comparer des cinéastes



The Routledge Dictionary of Turkish Cinema

Mosaïques anatoliennes

Est-ce le fruit du hasard si l'image de la page couverture montre un extrait de *Il était une fois en Anatolie* (*Bir Zamanlar Anadolu'da*), le très majestueux film de Nury Bilge Ceylan ? Une femme habillée d'un costume folklorique, debout, nous faisant dos, regarde l'horizon comme si, consciente de son acte, elle songeait au futur de son pays et aux images en mouvement qu'il a su créer depuis ses débuts.

ÉLIE CASTIEL

C'est ce que l'on ressent à la lecture de l'essentiel *Routledge Dictionary of Turkish Cinema*, de Gönül Dönmez-Colin, femme érudite, brillante, à l'écriture d'une accessibilité étonnante, tout en favorisant les pauses poétiques, les exemples teintés d'un lyrisme contrôlé, pirouettes que l'on peut se permettre dans ce genre de dictionnaire. Dönmez-Colin a le cinéma dans la peau et celui de ses origines géographiques lui tient à cœur comme si à chaque nouveau livre, l'épiderme se reproduisait pour dégager des idées novatrices, des propositions intellectuelles fracassantes.

Cela, on le saisit dès les premières pages de ce thésaurus atypique. Favorisant comme il se doit l'ordre alphabétique, l'auteure mélange réalisateurs, producteurs, films, magazines de cinéma, organismes professionnels et autres activités reliées au cinéma. Belle façon de raconter le cinéma d'un pays qu'au fond, nous ne connaissons pas très bien mis à part les quelques films vus en festivals et des auteurs *festivalisés* qui peuvent se compter sur les doigts d'une main. Dönmez-Colin y remédie en nous invitant à un voyage composé de mots qui révèlent une réalité plutôt que de faire sensation.

Est-ce à dire que nous avons devant les yeux, un *dictionnaire documentaire* presque exhaustif sur le cinéma turc ? Spécialisée dans le cinéma du Moyen-Orient et de l'Asie centrale, l'auteure en question a déjà publié *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*, *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Filmmakers from the Middle East and Central Asia*, de même que *The Cinema of North Africa and the Middle East*; *The Cinema of North Africa and the Middle East* ainsi que *Women, Islam and Cinema*, tous recensés à *Séquences* (respectivement no 271, 259 et 237), des indispensables pour ceux qui s'intéressent de près ou de loin à ces thématiques ethnographiques qui, pour une fois, voient s'exprimer *l'autre*. On pourrait en dire autant d'autres cinématographies nationales peu connues, comme c'est le cas du cinéma portugais (malgré ses succès dans les festivals internationaux), du grec (qui commence à peine à émerger malgré ses crises économique, sociale et identitaire) et de ceux de plusieurs pays arabes et maghrébins.

Il est clair, et ce n'est peut-être pas conscient, que *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema* est un document politique. Derrière ces inscriptions, qui peuvent paraître banales, existe une préoccupation majeure: réunir les différents états de lieux qui régissent les rapports entre culture et état, entre laïcité et religion. La Turquie, c'est aussi cela: traverser la cour de récréation en vitesse pour se retrouver dans les terrains vagues des remises et question et des préoccupations sociales. C'est le plus souvent par le biais du cinéma que se manifestent ces actions solidaires.

Livre de recherche, d'études de cinémas nationaux et, quitte à aller d'une page à l'autre en sautant quelques-unes, pourquoi pas livre de chevet. Voilà un dictionnaire essentiel et plaisant.

Chaque description est alimentée d'un texte érudit, résultat d'une profonde connaissance de l'auteure en ce qui a trait au cinéma dans son ensemble. Il y a, bien entendu, Nury Bilge Ceylan, mais aussi erif Gören, le très regretté Yılmaz Güney et des cinéastes turcs de la diaspora, comme Fatih Akin qui, derrière ces registres interraciaux, place l'identité de son pays dans un écrin de soie.

Comme dans tout dictionnaire qui se respecte, la règle de l'horizontalité est de mise. Mais à l'intérieur de chaque description, on retrouve une volonté de relater les gestes, les statistiques, les retournements de situation, plaçant chaque épisode raconté comme s'il s'agissait d'un film. Cette stratégie de mise en page favorise de loin la lecture et permet aux lecteurs de choisir les sujets qui les intéressent.

Également journaliste présente dans de nombreuses manifestations cinématographiques, Gönül Dönmez-Colin protège ses assises en produisant des livres sur une thématique qui la passionne. Elle nous livre ici un objet cinématographique de plus à son répertoire, d'une sincère approche intellectuelle, faisant fi des modes, s'ajustant essentiellement aux obligations rationnelles de sa pensée. 📖

Gönül Dönmez-Colin
The Routledge Dictionary of Turkish Cinema
 (Media Studies / Reference Works / Film Studies)
 New York : Routledge, 2014
 374 pages, ill.

[René] Angéilil ... [Vilmos] Zsigmond

René Angéilil | 1942-2016

Artiste québécois. Bien avant d'être l'imprésario et l'époux de Céline Dion, il a été membre du groupe pop Les Baronets et il a joué dans deux comédies de Roger Cardinal, *Après ski* et *L'apparition* dont il est le scénariste.

Richard Balducci | 1922-2015

Né Armando Balducci, scénariste français, idéateur de la série des *Gendarmes* avec Louis de Funès. Il a réalisé plusieurs comédies populaires.

Luc Bondy | 1948-2015

Grand metteur en scène suisse de théâtre et d'opéra. Il a réalisé plusieurs films dont *Ne fais pas ça*.



David Bowie

David Bowie | 1947-2016

Chanteur, parolier et musicien britannique. Né David Robert Jones, sa capacité protéiforme innée l'a mené dans des voyages intersidéraux personnels où ses personnages de Ziggy Stardust et de Major Tom lui ont amené de nombreux adeptes et émules. Il est de ceux qui ont établi la vidéo musicale comme une forme d'art distincte. Le cinéma a employé à très bon escient son talent charismatique que ce soit Roeg (*The Man Who Fell To Earth*), Tony Scott (*The Hunger*), Scorsese (*The Last Temptation of Christ*) ou Oshima (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*).

Gil Cardinal | 1950-2015

Cinéaste métis canadien. Né Gilbert Cardinal, son œuvre documentaire tourne autour de la réappropriation de l'histoire : *Foster Child* et *Totem: The Return of the G'psglox Pole*. Il a aussi été réalisateur pour la télévision.

Myriam Caron | 1975-2016

Cinéaste et productrice québécoise de la Côte-Nord (*Surf Boréal_Le film*) et auteure (*Génération pendue*).

Franco Citti | 1935-2016

Acteur italien et frère cadet du réalisateur Sergio Citti, né dans un quartier populaire de Rome, il a collaboré avec lui aux films de Pasolini. Il est découvert dans *Accatone* et participe de manière importante à la plupart des films de ce cinéaste majeur. Coppola fait appel à lui pour deux épisodes de *Godfather*. Il avait publié son autobiographie : *Vita di un ragazzo di vita*.

Jacques Denis | 1943-2015

Comédien franco-suisse de théâtre qui a allègrement participé à la nouvelle vague du cinéma helvète : *La salamandre*, *Les arpenteurs*.

David Douche | 1973-2015

Acteur non professionnel français crevant l'écran dans son unique rôle de Freddy dans *La vie de Jésus* de Bruno Dumont.

Gabriele Ferzetti | 1925-2015

Acteur italien. Il a trouvé chez Antonioni (*Le amiche* et *L'avventura*) un cinéaste qui lui a permis d'incarner des rôles à sa mesure d'intellectuels élégants et désabusés. Leone dans *Once Upon a Time in the West* lui a donné un de ses rôles favoris, Morton. Il a préféré jouer dans des téléseries, où les films policiers sont nombreux, à la fin de sa longue carrière.

Michel Galabru | 1922-2016

Comédien français qualifié par certains de Raimu de sa génération. Sa boulimie de travail – plus de deux cents films et une centaine de pièces – est bien résumée par le titre de son autobiographie *Je ne sais pas dire non*. Aux côtés de ses interprétations dans les *Gendarmes* et autres comédies populaires (*Bienvenue chez les Ch'tis*), il a trouvé en Bertrand Tavernier un réalisateur qui a su lui offrir des rôles plus complexes : Mancheron dans *Une semaine de vacances* et surtout celui de Bouvier dans *Le juge et l'assassin*, qui lui a valu un César, récompense bien tardive pour un acteur qui a débuté à la Comédie française et qui a si bien croqué dans Pagnol.

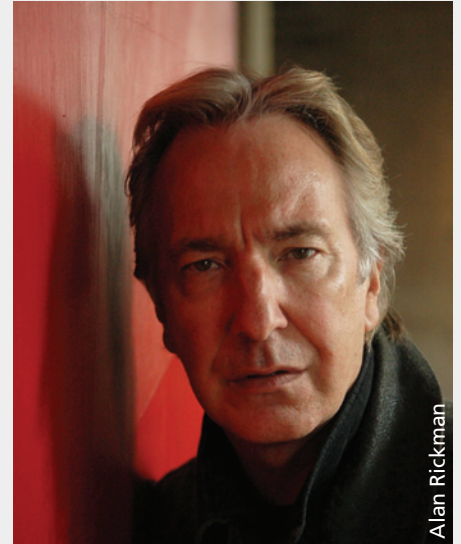
Setsuko Hara | 1920-2015

Née Masae Aida, immense actrice japonaise. Belle-soeur du réalisateur Hisatora Kumagai, elle a pourtant trouvé auprès de Naruse (*Le repas*), Kurosawa (*L'idiot* et *Je ne regrette rien de ma jeunesse*), mais surtout Ozu, les cinéastes qui ont su employer au mieux son talent. Surnommée la Vierge éternelle pour ses personnages de la trilogie d'Ozu, *Printemps tardif*, *Été précoce* et

Angélil... Zsigmond



Setsuko Hara



Alan Rickman

Voyage à Tokyo, elle a gardé une aura intacte après sa retraite peu de temps après la mort de ce réalisateur en 1963. Satoshi Kon lui rend hommage dans le très beau film d'animation **Millenium Actress**.

Denis Héroux | 1940-2015

Cinéaste québécois. Diplômé en histoire, il est l'un des coréalisateurs de **Seul ou avec d'autres**. Il a connu un énorme succès commercial avec **Valérie**. Si ses autres réalisations ne sont pas toutes réussies, son travail comme producteur ici (**Les Plouffe**) et à l'international (**Atlantic City**, **La guerre du feu**) mérite un beau coup de chapeau. Il a cofondé avec Robert Lantos la compagnie Alliance.

Réal La Rochelle | 1937-2015

Critique québécois de cinéma, spécialiste de Pasolini, de l'opéra et des diverses formes de la musique au cinéma. Fondateur de la Phonothèque québécoise, il était auteur de nombreux ouvrages, dont deux sur son ami Denys Arcand. Lire aussi, à son sujet, l'hommage écrit par Élie Castiel sur le site de cette revue.

Donald Leaver | 1929-2015

Réalisateur et producteur télé britannique responsable des séries policières **The Avengers** et **Prime Suspect**.

Andrew Noren | 1943-2015

Cinéaste américain expérimental dont l'oeuvre maîtresse en plusieurs parties propose un titre intrigant : **The Adventures of the Exquisite Corpse**.

Alan Rickman | 1946-2016

Acteur britannique qui a connu la renommée au théâtre en interprétant Valmont dans **Les liaisons dangereuses**. Ses

personnages ont habituellement une étonnante complexité : Gruber dans **Die Hard** ou Severius Snape dans la série des **Harry Potter** qui lui a apporté une gloire qu'il a gérée avec ironie, se jouant même déjà de cet état dans **Galaxy Quest**. La palette de ses rôles majeurs diversifiée lui a permis de gagner quelques prix. On lui doit, à la réalisation, le magnifique film **The Winter Guest**, où il dirige Emma Thompson et sa mère Phyllida Law, et **A Little Chaos**.

Tania Rose | 1920-2015

Née Margaret Tatiana Price, fille d'un journaliste britannique et de la secrétaire de Rosa Luxemburg, cette scénariste britannique a collaboré avec son mari américain William Rose à **The Ladykillers** et **Its a Mad, Mad, Mad, Mad World**. Après son divorce, elle devient historienne.

Eldar Ryazanov | 1927-2015

Réalisateur russe dont la trentaine de comédies douces-amères critiquait les travers socioéconomiques de son pays : **Romance cruelle** et **L'ironie du sort**.

Ronnie Scheib | 1944-2015

Critique de cinéma américaine pour Variety et Film Comment. Sa plume érudite y traitait tout autant de documentaires que de fictions. Elle était la compagne de Greg Ford, réalisateur de certains **Bugs Bunny**.

Beau St. Clair | 1952-2016

Productrice américaine, partenaire de Pierce Brosnan dans Irish Dream Time pour **The Thomas Crown Affair**. Elle était la veuve du producteur Lloyd Phillips.

Robert Stigwood | 1934-2016

Producteur australien. Sa fonction de gérant des Bee Gees lui a permis d'atteindre une assise financière et une notoriété qui l'ont ensuite aidé dans la production des comédies musicales *Grease*, *Saturday Night Fever*, *Tommy* et *Evita*.

Nathalie Synnett | 1970-2015

Documentariste québécoise gagnant deux prix, en 2003, pour son documentaire-choc *Faut-tu que je tue mon père?*

André Valmy | 1919-2015

Né André Dugenet, acteur français spécialisé dans les seconds rôles et qui a fait beaucoup de doublage.

Murray Weissman | 1925-2015

Agent américain de relations publiques qui a orchestré les campagnes gagnantes de plusieurs films aux Oscars, dont *Dances With Wolves*.

Haskell Wexler | 1922-2015

Directeur de la photographie américain qui s'est mérité deux Oscars à dix ans d'intervalle, le premier – et ultime décerné pour la cinématographie en noir et blanc – pour *Who's Afraid of Virginia Woolf?* et le deuxième pour *Bound for Glory* sur le folkloriste

contestataire Woody Guthrie. Les idées de gauche soutiennent souvent l'action de cet artiste qui a aussi filmé *Matewan* de John Sayles en plus de réaliser un des grands films sur le pouvoir des médias *Medium Cool*. Il a sûrement eu des discussions animées avec Elia Kazan sur le maccarthysme tout en l'épaulant de magistrale manière dans *America America*. Il a prêté main-forte à George Lucas pour son *American Graffiti*. Son fils Mark a réalisé, en 2005, un documentaire sur ce directeur photo daltonien: *Tell Them Who You Are*.

Vilmos Zsigmond | 1930-2016

Directeur de la photographie américain d'origine hongroise. Son travail pour *McCabe & Mrs Miller* d'Altman avec une pellicule flashée dans un décor neigeux, brumeux et boueux, dans une lumière réaliste, établit sa réputation. La liste de ses réussites est une ribambelle de collaborations avec d'autres grands réalisateurs: Cimino (*The Deer Hunter* et *Heaven's Gate*), Spielberg (*Sugarland Express* et *Close Encounters of the Third Kind*, pour lequel il s'est mérité un Oscar. Il a tourné en décors naturels *Delivrance* de Boorman et Allen a plusieurs fois fait appel à ses services. Vilmos et son ami et confrère Lazlo Kovacs, avec lequel il a fui vers les États-Unis, sont l'objet d'un documentaire de leur collègue James Chressanthis, *No Subtitles Necessary: Laszlo & Vilmos* sur leur importance dans l'éclosion de la nouvelle vague américaine.

LUC CHAPUT

Arrivederci, Ettore! [1931-2016]

Dans son docufiction hommage à Fellini (*Che strano chiamarsi Federico: Scola racconta Fellini*), Scola rappelle que, comme Federico plusieurs années auparavant, il a apporté des exemples de ses dessins et articles au journal satirique romain Marc'Aurelio. C'était, à cette époque, l'un des moyens pour un jeune auteur de se faire connaître et de commencer à écrire pour le cinéma italien. Le succès du *Fanfaron*, qu'il écrit avec Ruggero Maccari et le réalisateur Dino Risi, lui permet de devenir bientôt metteur en scène et de souvent diriger Vittorio Gassman dans des rôles illustrant des variantes de cet homme imbu de lui-même. Ainsi, dans son chef-d'œuvre *Nous nous sommes tant aimés*, chronique des changements de l'Italie durant les Trente Glorieuses, Gassman incarne un arriviste qui a réussi en reniant ses idéaux qu'il partageait avec un ami syndicaliste et un autre, cinéophile. L'imbrication des passages cinématographiques est bien menée, dans ce film dédié à De Sica, et Fellini y recrée la préparation de l'iconique scène de la fontaine de Trevi de *La dolce vita*.

Scola élargit aussi le genre de la comédie italienne en lui insufflant des bases plus mélodramatiques comme dans *Drame de la jalousie*, servi par un trio remarquable d'acteurs. Scola retrouvera Marcello Mastroianni dans *Une journée particulière*, vision, par le petit bout de la lorgnette, d'une journée historique où la vie de quidams est broyée. De même, dans *La nuit de Varennes*, la fin de la royauté est très bien illustrée par ce plan où l'on ne voit plus que les pieds de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Se pose ainsi, souvent, d'une manière ironique chez Scola, la

faculté des individus à bien comprendre les bouleversements dont ils sont partie prenante ou témoin. Ce cinéaste si friand de dialogues acérés comme dans *Affreux, sales et méchants*, où Nino Manfredi est grotesquement sublime, nous a aussi charmés avec *Le Bal*, adaptation d'une pièce de théâtre du Campagnol. Scola, qui trouve déjà dans l'écriture du scénario des images de sa mise en scène, collabore alors avec Jean-Claude Penchenat dans cette œuvre se déroulant dans un lieu unique où la musique et la danse nous enveloppent au fil du temps qui passe. Trois César ont couronné cette fusion entre trois arts du spectacle que ce dernier des grands cinéastes italiens du XX^e siècle aura si bien servi de multiples manières. Arrivederci, Ettore! Et au plaisir de revoir la majorité de vos quarante films. 📺

LUC CHAPUT



SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

POUR LIRE LA REVUE SÉQUENCES EN NUMÉRIQUE



ABONNEMENT INSTITUTIONNEL

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

ABONNEMENT INDIVIDUEL

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

ACHAT DE NUMÉROS INDIVIDUELS

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

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



Source: Excentris

Quel avenir pour le cinéma d'auteur en salles ? Savoir se réinventer

Dans la foulée de l'arrêt brutal d'Excentris, en novembre dernier, plusieurs ont fait part de leurs inquiétudes quant à la disparition de ces trois écrans du centre-ville de Montréal, sans que les institutions de financement du cinéma émettent le moindre commentaire rassurant. Symbolique à plus d'un titre, cette fermeture rend orphelins plusieurs distributeurs et, par ricochet, le cinéma documentaire et de répertoire local et international. Elle est aussi révélatrice d'un malaise profond touchant actuellement la distribution ainsi qu'une grande part de la profession.

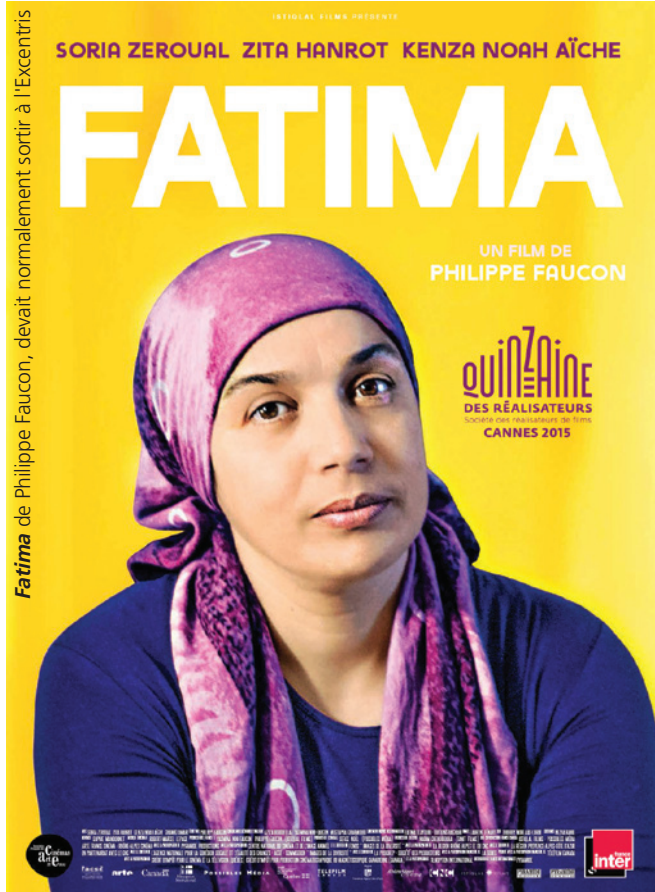
CHARLES-HENRI RAMOND

Le 24 novembre dernier, un communiqué de presse laconique officialisait une nouvelle que plusieurs entrevoyaient déjà depuis quelques mois : incapable de trouver la rentabilité, le complexe Excentris de Montréal fermait ses portes, avec effet immédiat. Manquant de « gros titres » pour trouver l'équilibre et pour ainsi continuer leur mission, les trois salles du boulevard Saint-Laurent se retrouvaient « temporairement » fermées, en attente de trouver des solutions pérennes.

Véritable onde de choc dans le milieu, cette réalité – symbolique d'un malaise profond qui dure déjà depuis bien des mois – se révélait d'une brutalité aussi frappante que la décision semblait

irréversible, malgré les espoirs de possible redressement formulés en toute fin de communiqué. Immédiatement, certains ressortirent des placards leurs plus sombres prémonitions faites à la suite de la réouverture du fameux complexe, en 2011, tandis que d'autres appelaient de tous leurs vœux quelques projets, soi-disant peu gourmands en subventions, de nouveaux lieux de diffusion et présentés comme des recettes gagnantes, mais dont la viabilité à long terme n'a jamais fait l'objet de démonstrations convaincantes.

Trois mois plus tard, en l'absence de propositions pour qu'une réouverture soit envisageable, des questions demeurent. Quelques supputations ont émergé pour apaiser les cœurs gros, notamment



Fatima de Philippe Faucon, devait normalement sortir à l'Excentris

celle soulignant une possible implication de la Cinémathèque québécoise dans la diffusion de primeurs. À peine deux semaines après ce coup dur, des salles de région tiraient à leur tour le signal d'alarme, se plaignant de ne pas avoir suffisamment accès aux productions populaires des gros distributeurs pour pouvoir assurer leurs arrières. Et fin décembre, on apprenait que le projet du Théâtre de la Petite-Italie, café bar-cinéma situé au nord de Montréal – l'une des recettes gagnantes évoquées plus haut – ne recevrait finalement pas le soutien institutionnel tant espéré pour enfin voir le jour. En une fin d'automne morose, les problèmes de diffusion des salles indépendantes se concrétisaient aux yeux de tous.

S'il est encore trop tôt pour mesurer les conséquences réelles de l'arrêt d'Excentris, force est de constater que le marché de la distribution au Québec vit des jours sombres. Malgré le courage et la détermination de certains exploitants combattifs et malgré le projet pilote Panache, financé en partie par la SODEC, dont l'objectif est d'aider le cinéma indépendant à trouver des écrans en région, peu de solutions sont sur la table pour contrer les mutations profondes qui affectent le cinéma en salles. Encore que, s'il faut tirer la sonnette d'alarme, nous serions prudents de restreindre nos alertes à l'endroit des distributeurs indépendants alors que ce sont eux qui sont les plus intimement associés à la diffusion des cinématographies nationales. Avec la disparition de l'Excentris, ils viennent de perdre l'une des rares vitrines qui leur restaient.

Au fil des ans, une relation de complicité s'était établie entre les artistes, les professionnels et le cinéma Parallèle, l'organisme

qui gérait l'Excentris. Ces liens étroits entre communautés interdépendantes donnaient leur chance à des œuvres dont personne ou presque ne veut plus: l'an dernier, les films d'Antoine Godin, de Félix Dufour-Laperrière; par le passé, ceux de Ouellet, Côté, Delisle et tant d'autres. Il en va de même pour les documentaires québécois. De la trentaine de longs métrages sortant annuellement, l'Excentris en prenait plus du quart sous son aile, en exclusivité. Même limitées, ces présentations permettaient aux films d'exister, ne serait-ce que quelques jours au printemps. Qu'en sera-t-il dans les mois qui viennent?

Trois salles en moins, cela semble peu, c'est pourtant énorme dans le contexte actuel du centre-ville de Montréal, sans oublier les répercussions sur les autres régions qui bénéficient souvent des films après qu'ils aient été lancés dans la métropole. Certes, on peut croire que le Centre Phi, le Cinéma du Parc, le cinéma Beaubien ou même la Cinémathèque québécoise, si elle s'engage dans cette voie, se répartiront une partie des sorties de ces « petites vues » d'auteur. Mais bien qu'elles soient déjà rompues aux jongleries imposées par des horaires chargés, et en dépit de la volonté générale de ne pas laisser tomber le cinéma d'auteur, ces salles et leur dizaine d'écrans ne pourront pas absorber l'intégralité des sorties jadis assurées par l'Excentris sans qu'il y ait de conséquences directes sur la carrière des films. Déjà peu montrés, ils risquent de voir leurs séances encore restreintes, d'avoir encore moins de portée médiatique, eux qui sont déjà largement ignorés des médias, et donc de générer moins de public au guichet. De moins en moins de salles pour de plus en plus de films. Et en matière de cinéma québécois, à quoi sert de produire autant si l'on ne sait pas montrer correctement?

En plus d'avoir mis au chômage une bonne quinzaine d'employés, cette fermeture a brutalement exposé sur la place publique une évidence quant au modèle économique que sont obligées d'appliquer les salles de cinéma de répertoire. Leur survie, ou au moins la continuation de leur mission essentielle, ne tient désormais plus qu'à leur capacité de pouvoir présenter des films porteurs, capables de rentabiliser les propositions audacieuses, mais peu rentables. À vrai dire, on s'interroge sur la viabilité de ce modèle. Jusqu'à quand un cinéma indépendant aura-t-il la possibilité de présenter une production à fort potentiel pour soutenir la diffusion d'un documentaire canadien? En des termes plus clairs, et pour prendre un exemple récent, combien de temps encore les *Hateful Eight* de ce monde permettront-ils aux *Ninth Floor* d'être présentés? Au Québec, entre 2003 et 2013, la fréquentation des salles de cinéma a chuté de 30%. En moyenne, toujours en 2013, le taux de remplissage d'une salle de cinéma se situe aux alentours des 10%. Des chiffres inquiétants qui viennent raviver une question de plus en plus présente dans les esprits: y a-t-il un avenir pour le cinéma d'auteur en salles?

La problématique s'avère complexe et elle dépasse largement les statistiques, car outre un net déclin de la curiosité des spectateurs et un rabougrissement de la cinéphilie de masse constatable, entre autres, par le désintérêt de nos télévisions généralistes envers le cinéma d'auteur, le noir et blanc et la version sous-titrée, le statut de festival permanent, acquis par Montréal et entretenu par les institutions, impose une pression de plus en plus forte sur

Photo : Première du film *Letters from Pyongyang* à l'Excentris



les salles de cinéma. Obligés de se démarquer dans un océan de festivals devenus aussi concurrentiels que complémentaires, les organisateurs des plus fréquentés d'entre eux, les RVCQ, Fantasia, FNC et RIDM, n'ont eu d'autre choix que de rajeunir leur image de marque en optant pour un « spectacle » diversifié qui va bien au-delà du simple mandat de présenter des films. Un tournant marketing que n'a jamais réussi le FFM d'ailleurs, engoncé de plus dans une programmation pas toujours à la hauteur.

Faisant preuve d'une forte créativité, les festivals puisent dans toute la pluralité du divertissement pour pouvoir attirer une clientèle éclectique et prête à dépenser sans trop compter. Dans ce modèle renouvelé, les arts de la table, l'alcool, la musique, les soirées allumées, les prestigieuses leçons de cinéma et autres microévénements rassembleurs prolongent l'expérience du cinéophile, tout en lui permettant de partager son agrément sur les réseaux sociaux, devenus des alliés promotionnels indispensables. Associés à la viabilité de ces énormes happenings, les films, au demeurant de plus en plus nombreux et diversifiés, ne jouent plus l'unique rôle attractif qu'ils avaient il y a encore peu de temps. Le cinéma n'est donc plus que l'une des nombreuses composantes de la ferveur festivalière.

Si l'audace de ces grands-messes cinéphiles semble porter ses fruits, du moins si l'on en croit les organisateurs, on peut cependant se questionner sur leurs impacts et, en particulier, sur les changements qu'ils imposent sur le mode de consommation du cinéma en salles. Car si les festivals présentent des aspects pratiques indéniables, ils modifient également la routine cinéophile traditionnelle en plongeant les images en mouvement dans une spirale événementielle dont on ne peut plus sortir. C'est peut-être là que le jeu pervers de cette situation totalisante, presque totalitaire, aura sans doute l'impact le plus notable sur les habitudes de la distribution des films en salles, sans négliger qu'avec leurs nombreuses « grandes premières », souvent plusieurs semaines avant la sortie commerciale du film, les festivals demandent aussi au distributeur de savoir défendre des campagnes promotionnelles dissociées et donc coûteuses en ressources. Faisant face à ce modèle festif, les salles devront-elles remodeler en profondeur pour survivre et revoir leur schéma centenaire ?

Pour certaines d'entre elles, la réponse est claire, presque entérinée. Des moyens alternatifs pour attirer le public voient le jour. Rétrospectives d'auteurs marquants, projections spéciales, remise au goût du jour des grands classiques grâce à la présentation d'œuvres restaurées, séances accompagnées de rencontres avec les artisans, voilà quelques moyens parmi d'autres pour renforcer l'événement-cinéma. Une sensation de « festival permanent » (ce statut qu'on a tant reproché à l'Excentris de ne pas avoir) qui semble devoir se généraliser pour que le grand écran résiste encore un peu aux mutations profondes qui secouent actuellement l'industrie. Sans oublier la diffusion en VOD, comme l'avait tenté le partenariat Excentris/ONF, au début de 2014, sans que l'on ait eu vraiment le temps d'en mesurer ni l'intérêt ni les résultats. Certes, ces changements dans la présentation du cinéma sur grand écran permettent d'offrir au spectateur une expérience plus conviviale, entretenant ainsi la passion envers un septième art conçu avant tout comme spectacle populaire.

Excentris, vaine tentative fortement subventionnée, a vu son destin plombé en partie par sa programmation, mais aussi, et surtout, par diverses raisons dont les ramifications sont complexes (et connues de quelques initiés dont nous ne faisons pas partie). Sa déchéance restera comme un stigmate dans le domaine de la diffusion du cinéma d'auteur en salles, appelant avec elle plusieurs questionnements sans que l'on puisse vraiment savoir de quoi sera fait l'avenir. Jumelage avec la VOD ? Programmation de type festival permanent ? Quelle que soit la solution, les chances de survie du cinéma d'auteur sur grand écran ne passeront, à notre avis, que par l'ajout de salles supplémentaires exclusivement dédiées au cinéma de répertoire d'ici et d'ailleurs et par l'accroissement du soutien institutionnel. Créer des espaces de diffusion et maintenir ceux qui sont existants : la tâche semble insurmontable en ces temps d'austérité et de rigueur. Quoi qu'il en soit, une chose est sûre : le cellulaire ne remplacera jamais l'image de grand format. Mais on sait également qu'à Montréal ou en région, on ne peut plus perdre d'écrans supplémentaires, sous peine de voir les cinématographies nationales et de répertoire – déjà fragiles – en payer très cher les conséquences. Si l'on dit que c'est dans les périodes de grand bouleversement que l'on doit faire preuve de créativité, alors, les temps sont venus de le démontrer. ☹

Hôtel La Louisiane

Mémoire des lieux, lieux de la mémoire

Premier long métrage du directeur photo Michel La Veaux, **Hôtel La Louisiane** est un documentaire à la fois très personnel et très curieux des autres. On y propose une réflexion sur l'hôtel en tant que lieu « emblématique de liberté et de création », comme l'affirme le cinéaste. C'est également un portrait des résidents, permanents ou passagers, célèbres ou non, de La Louisiane. À l'écran, ceux-ci forment une galerie de personnages colorés, vrais et attachants.

JEAN-PHILIPPE DESROCHERS

Dans le court métrage de fiction *I Am a Hotel* (1983), l'auteur-compositeur-interprète Leonard Cohen erre dans un hôtel, sans véritablement interagir avec les gens qu'il croise, et ses chansons constituent la trame narrative du film. Comme l'indique son titre (« Je suis un hôtel »), le film trace un parallèle entre l'Artiste, celui qui invente et raconte des histoires, la sienne ou celle des autres, et le lieu qu'est l'hôtel. L'Artiste, par la nature de son travail, en vient à devenir lui-même une sorte d'hôtel où les personnages défilent et les récits s'accumulent. La Veaux, dans son film, occupe une position semblable, même si on ne le voit pratiquement pas à l'écran, étant à la fois témoin et participant de l'aventure (il séjourne occasionnellement à La Louisiane).

Rarement, le cinéma documentaire contemporain québécois s'est autant intéressé aux gens qu'il filme et à leur parole. Souvent filmés près des fenêtres de leur chambre, les divers intervenants se trouvent baignés par la douce lumière du jour. Pendant l'une des entrevues d'Albert Cossery, résident de l'hôtel de 1952 jusqu'à sa mort, la caméra filme en continu le visage de l'homme âgé, sans que le montage intervienne. La caméra effectue ensuite un panoramique vers la droite; injustifié d'un point de vue narratif, mais qui épouse le silence d'Albert. Elle s'attarde alors à montrer la vue sur les toits de la ville qu'offre la fenêtre de la chambre d'Albert. Puis, après un moment, elle revient sur le visage de l'homme. Cette absence de montage, de coupure, témoigne d'un respect de la durée, du respect de la personne interviewée et du moment lui-même; bref, de la vie comme elle se présente. C'est ici une véritable leçon de cinéma documentaire qu'offre La Veaux.

Si les êtres humains passent
et meurent, les lieux qu'ils ont habités
leur survivent et portent en quelque
sorte leur mémoire, à l'instar de leurs
œuvres, s'ils en ont élaboré une.

Tourné entre 2006 et 2014, le film contient les dernières images de Cossery, âgé de 94 ans en 2008, et constitue un vibrant hommage à l'homme qu'il était. Lors des entrevues souvent émouvantes et pleines de sagesse que l'écrivain accorde à La Veaux, il affirme notamment qu'il « faut être tolérant envers les ennuis de la vie » et que « c'est toujours magnifique d'être vivant. » Venant d'un homme de son âge, ces paroles ont une portée remarquable. Plus tard dans



Xavier Blanchot, propriétaire de l'hôtel

le film, Juliette Gréco, atablée à la terrasse du Café de Flore, célèbre la proximité des êtres en affirmant que « sans rencontre, il n'y a pas de vie. » Cette phrase pourrait résumer tout le projet de La Veaux. Plaidoyer sans en être un, son film s'inscrit en faux par rapport à une certaine « modernité » qui glorifie, consciemment ou non, la virtualité de l'existence et des rapports humains. Même s'il célèbre le passé et témoigne de façons de faire d'un autre temps, le film évite toute forme de nostalgie. À la fin de cet entretien avec Gréco, La Veaux capte un moment touchant, plein de spontanéité et de vie, lorsque la chanteuse s'émerveille comme une enfant devant une ecchymose qui est apparue sur sa main vieillissante.

En fin de parcours, Gréco déclare qu'« il faut aimer les gens, qu'il faut leur dire. Sauf qu'il faut que ce soit vrai. » Au moment de la tombée du générique de **Hôtel La Louisiane**, le constat s'impose: avec son film profondément humaniste et généreux, Michel La Veaux a brillamment réussi à faire sienne cette maxime de Gréco. Si les êtres humains passent et meurent, les lieux qu'ils ont habités leur survivent et portent en quelque sorte leur mémoire, à l'instar de leurs œuvres, s'ils en ont élaboré une. Le film de La Veaux est aussi l'un de ces lieux.

★★★★

■ **Origine.**: Canada [Québec] – **Année.**: 2014 – **Durée.**: 1 h 29 – **Réal., Scén. et Images.**: Michel La Veaux – **Mont.**: Annie Jean – **Mus.**: Chantal De Villiers – **Son.**: Marcel Chouinard, Francis Bonfanti, Olivier Calvert – **Avec.**: Albert Cossery, Juliette Gréco, Robert Lepage, Gérard Oberlé, Olivier Py, Xavier Blanchot, Aurélien Peilloux – **Prod.**: Ginette Petit, Nathalie Bissonnette – **Dist. / Contact.**: K-Films Amérique.

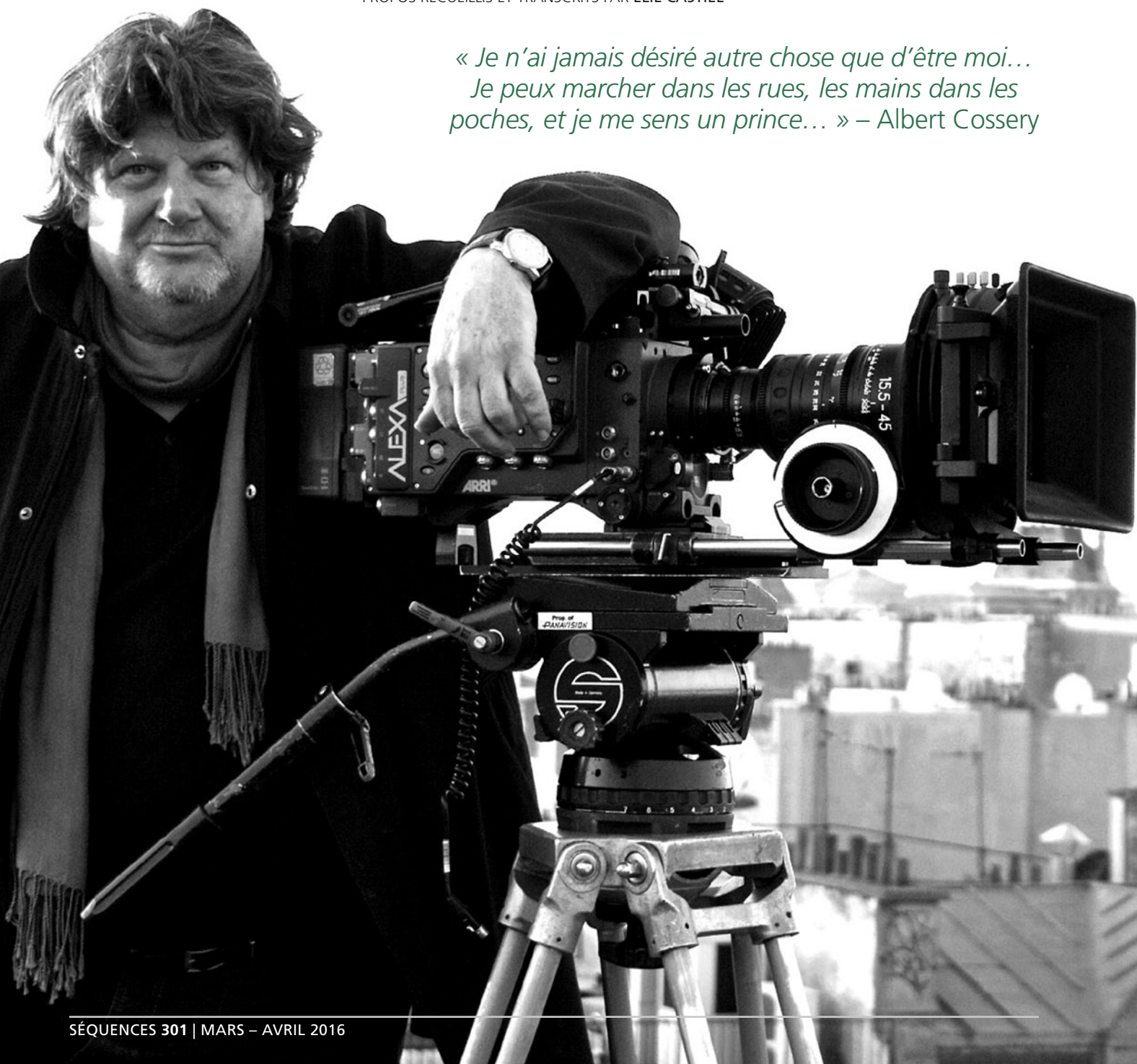
Michel La Veaux

« ... j'ai vu cet endroit comme
une sorte d'îlot de résistance... »

*Nous avons été séduits, émus, transportés par toute l'humanité qui baigne dans le premier long métrage documentaire de Michel La Veaux, perspicace directeur photo de plus d'une quarantaine de films, dont **Le vendeur** et **Le démantèlement**, tous deux de Sébastien Pilote, demeurent des exemples édifiants. Nous l'avons rencontré pour qu'il nous raconte sa propre odyssee à l'intérieur d'un endroit parisien mythique, hors du temps, préservé comme par miracle. Rencontre.*

PROPOS RECUEILLIS ET TRANSCRITS PAR ÉLIE CASTIEL

*« Je n'ai jamais désiré autre chose que d'être moi...
Je peux marcher dans les rues, les mains dans les
poches, et je me sens un prince... » – Albert Cossery*





« Certains cherchent leur jeunesse et d'autres cherchent la mienne; les jeunes viennent vers moi et me demandent: "c'était comment?" C'était comment... C'était magnifique! Ça s'appelait La Liberté! » – Juliette Gréco

L'hôtel en question ressemble à un îlot à l'abri de toute intrusion. L'idée de tourner en ce lieu était sans doute liée à votre première impression.

Absolument. En fait, j'ai vu cet endroit comme une sorte d'îlot de *résistance* lorsque j'ai rencontré les premiers intervenants du film parce qu'effectivement, ce lieu de passage se trouve dans un quartier, le nouveau Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui très cher pour les petites bourses; et pourtant l'hôtel préserve son côté archaïque, son attribut 2 étoiles, et il résiste donc au temps et à tout ce qui est autour. Il continue de fonctionner à la manière de l'après-guerre. En fait, ce lieu de repos ressemble à un navire, à un bateau ivre qui avance dans le temps, contre vents et marées, ne cédant pas à toutes les nouvelles tendances des dernières décennies. Et c'est ce rapport privilégié avec la notion abstraite de la durée qui m'a le plus intéressé et captivé. À l'intérieur même de l'établissement, sa minuscule réception, ses chambres monacales, ses couloirs étroits mais accueillants, il y a effectivement un abri contre les intempéries sociales, politiques et économiques de l'extérieur. La Louisiane ressemble

à un revenant du passé laissé là, par hasard, mais dont personne n'ose se défaire. Mais en même temps, c'est le lieu où je me sens appartenir au monde. C'est cela qui est incroyable; et bizarrement, je suis arrivé là par erreur, après un tournage à La Scala de Milan. J'ai voulu m'arrêter quelques jours à Paris. Les hôtels étaient pleins, et on m'a gentiment conseillé un endroit plus intime, moins cher, mais à seulement 2 étoiles. En y arrivant, j'ai été totalement conquis par cet espace humain, sensuel, charnel, au diapason de sa propre époque, c'est-à-dire d'un autre temps. Ce dialogue avec l'Histoire m'a séduit. J'ai donc décidé d'y rester.

Avec le temps, je me suis demandé quelle clientèle avait fréquenté ce lieu et quels sont les nouveaux qui en ont fait leur endroit privilégié. C'est à partir de cette réflexion qu'est née l'idée du film. Ce jour-là, lors de ma première visite, il y a eu Monica qui m'a accueilli à la réception. Une dame que je ne connaissais pas. Simplement, le rapport chaleureux immédiat m'a conquis. Le climat d'affection vous pousse à y rester, comme si on visitait un parent quelque part à la campagne, loin des foules. Et pourtant,



« Il y a quelque chose de serein dans l'hôtel, sans parler de toutes les présences dont on sait qu'elles ont vécu là... Il y a quelque chose de protecteur... C'est comme une bulle dans Paris... » – Aurélien Pelloux

à l'extérieur, tout grouille : les passants sont pressés, Paris circule et vibre. Et c'est ce lien à la fois affectueux et organique entre la réalité et la quiétude qui m'a bouleversé.

Le premier plan du film vous montre debout devant la fenêtre ouverte, de dos aux spectateurs, comme si vous possédiez l'endroit ou, au contraire, comme si l'endroit vous possédait. Une sorte de déclaration d'amour envers le film, sans doute.

Effectivement. Il s'agit d'un seul plan. Et dans le reste du film, je ne suis présent qu'avec ma voix. Cette déclaration d'amour dont vous parlez, c'est celle adressée à un endroit mythique, un lieu que certains quittent dès leur première visite, mais que d'autres ont adopté parce que ce lieu inspire la quiétude nécessaire pour créer. Dans une petite chambre avec une fenêtre, mais sans télé ni gadgets technologiques, un lit et un bureau, cela est suffisant pour inventer le monde et se laisser guider par la réflexion. J'ai fréquenté l'endroit à plusieurs reprises. Et puis, à ma huitième, à mon retour de la Grèce, je me sentais un peu mal dans ma peau. À l'accueil, Monica, toujours aussi charmante, me réserve la chambre 10. Immédiatement, je suis tombé sous le charme de cette pièce si simple. En demandant à Monica la raison de son

choix, elle m'a simplement répondu que c'était sans doute parce que, parmi ceux qui y ont vécu, il y avait des noms comme celui de Jean-Paul Sartre, Juliette Gréco, Miles Davis et Robert Lepage. Même, dans le temps, Picasso.

Si vous aviez tourné le film après les événements de novembre 2015, le résultat serait-il différent ?

Sans doute, j'aurais ajouté des séquences de l'événement tout en conservant l'idée de départ qui est une sorte de lettre d'amour à Paris.

Il y a, dans le film, plusieurs plans de couloirs; chacun avec sa propre personnalité, d'un étage à l'autre. Est-ce là un arrêt sur image, une sorte de leitmotiv sur le temps ?

Oui, en effet, mais ces plans servent aussi comme des points esthétiques, car l'endroit vous pousse à aller plus loin que la simple captation.

Si, d'une part, le documentaire essaie d'enregistrer la réalité, celui-ci possède quelque chose de différent, une charpente audacieuse.



« Ici, c'est le lieu de tout le monde et le lieu de personne. Ça nous rappelle que notre vie est un bref théâtre... » – Olivier Py

Comme un vrai travail de création, j'ai essayé de transcender le genre. Je suis avant tout un homme de cinéma et, sur ce plan, je préfère ne pas trop cataloguer. Lorsque j'ai réalisé que des grands de la scène culturelle ont traversé les murs de cet endroit, j'ai tout de suite pensé qu'il s'agissait d'un espace de résistance et que, par conséquent, il fallait apporter une touche différente.

Est-ce que le choix des participants a été facile à réaliser ?

Avec Juliette Gréco, une légende vivante, il y a eu de nombreuses tractations. Elle a finalement voulu m'accorder une heure. Lorsqu'elle est arrivée à l'hôtel, le bruit s'est arrêté, car c'est un mythe français qui venait de gravir les lieux. Cette grande dame représente aussi un Paris inoubliable, celui de l'insouciance, de la création, de la littérature et de la bohème, et aussi du Saint-Germain-des-Prés, d'une autre façon de vivre. Lorsque, par exemple, je lui ai posé la question à savoir si elle aimait encore Miles Davis, son visage s'est transformé et elle m'a simplement répondu que, dans son esprit, il était encore là et qu'il l'aimait

depuis toujours. D'ailleurs, je me suis demandé, depuis, pourquoi elle m'avait répondu avec tant de franchise.

Sans doute parce que vos paroles étaient sincères et avant tout candides et loin d'être intruses.

Effectivement. Mes rapports amicaux avec elle ont commencé ainsi. Notre niveau de langage, nos choix de paroles, parler d'amour, de liberté, de sa carrière : l'heure s'est transformée en trois heures. Avant de partir, elle m'a simplement dit : « vous devez être contenté ». Mon sourire muet indiquait que le charme avait opéré.

En fait, les intervenants jouent à être eux-mêmes. Et la notion d'amour revient souvent. L'exemple d'Albert Cossery est édifiant parce qu'il renferme ce que la dignité a de plus beau, et que l'amour constitue aussi un acte digne.

Sans doute, s'agit-il d'une forme inconsciente d'affection humaniste qui a à voir avec l'émotion.

En effet, et sans doute parce que l'endroit où habitent ces passeurs évoque l'idée d'une chambre monacale, d'un endroit spirituel. Déclaration intellectuelle selon laquelle la création se réalise mieux dans des endroits placides et apaisés.

Effectivement.

Et du dehors, certains plans présentent l'hôtel comme un navire qui vogue vers l'avant.

Et sans aucune attention de la part des passants, car il fait partie du décor quotidien. En quelque sorte, un navire qui avance sans bouger. Paradoxe de la temporalité, mais aussi du parcours initiatique de la vie.

Quelque chose qui ressemble à la nostalgie.

Oui, par la présence d'une certaine forme de poésie de l'image.

Et d'un rapport à plusieurs époques, l'hier et l'aujourd'hui.

Oui, rapport au Paris diurne, mais aussi au Paris, la nuit : le monde de tous les possibles.

Et Albert Cossery avec Juliette Gréco, les âmes du film, il y a là des personnages de fiction qui parlent le langage de l'amour et de la résistance au temps, et qui sont filmés comme s'il s'agissait de capturer leur état d'âme.

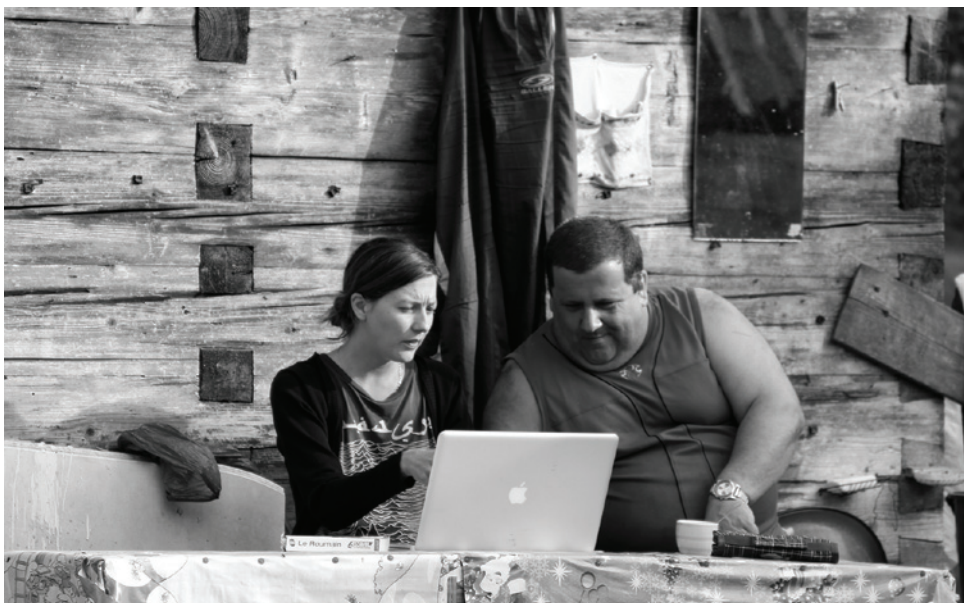
Oui, car ils représentent la dignité humaine et la pérennité.

Et envers les autres, vous adoptez un respect aussi affectueux qu'émouvant.

En effet, il fallait que mon premier vrai film pour le cinéma s'organise autour d'une éthique du plan en harmonie avec les sujets et les lieux filmés.

Et pourquoi, thème oblige, faire un premier long métrage particulièrement en France ?

Une idée de départ à partir d'une sensation, d'une volonté de saisir le moment, d'aller par instinct et surtout par conviction. ☺



L'expérience documentaire « Libre » récit pour les aspirants du cinéma direct

Le documentaire intimiste Libre est issu de mon impulsion à réaliser un projet cinématographique sur les modes de vie alternatifs en l'Europe de l'Est. Avec mon amoureux, Mathieu Blackburn, nous nous sommes rendus sur le terrain pour témoigner du mode de vie autarcique des Motsi (Sommet), une communauté ethnographique peu connue de la Roumanie. C'est principalement en partageant le quotidien de trois familles que nous avons choisi de la présenter. Nous nous sommes lancés dans cette aventure avec 5000 \$ obtenus par une campagne de sociofinancement et nos économies personnelles. Ce billet est l'occasion de vous présenter notre parcours, de faire le point sur notre processus de cinéma direct et de nous interroger sur les leçons à tirer.

JESSICA C.

LA RÉCIPROCITÉ EN CINÉMA DIRECT

En cinéma direct, tout est question de réciprocité. Il implique d'être en relation, de développer celle-ci pour qu'elle devienne un lien. C'est la différence avec le reportage. L'intimité est au centre de notre travail; plus elle s'installe, plus la relation est équivoque entre la volonté de réaliser notre projet cinématographique et celle de protéger le lien avec les personnes filmées, qui, avec le temps, transcende cette expérience. Pour notre projet, nous avons choisi de vivre avec des familles parce que nous voulons montrer leur quotidien. Nous partageons donc leurs difficultés de tous les jours, leurs problèmes financiers et leurs dilemmes entourant leur mode de vie basé sur l'autosuffisance. Nous sommes mêlés à leur amour — entre eux —, mais surtout avec la terre et leurs animaux qui assurent leur survie et leur indépendance. Nous rencontrons les voisins, achetons le pain au boulanger qui passe trois fois par semaine, aidons la grand-maman qui ne peut plus marcher.

C'est un privilège bien sûr. Il vient même un moment où elles ne pensent plus que nous sommes là pour filmer. Nous sommes partagés entre notre rôle de cinéastes et celui de membre de la famille. Lorsque nous quittons un foyer pour un « autre », nous devons promettre de revenir, sachant qu'un jour, cette promesse ne sera plus possible, que nous reprendrons la route. Aurait-il été plus judicieux de les filmer quelques heures par jour plutôt que de vivre avec elles afin que notre rôle soit clair? Nous ne savons pas. Nous savons toutefois que, malgré la distance, les autres projets en tête, les amis enfin retrouvés, il nous faudra entretenir ce contact: nous n'avons plus une seule famille, mais plusieurs. Nous les avons choisies, elles ont fait de même; ce sont des liens que nous ne pouvons briser sans blesser. C'est une règle non écrite du





documentaire intimiste. Certes, nous les aimons, mais nous savons reconnaître que notre amour est différent, qu'habituellement nous habitons tout près du premier magasin, et non à des kilomètres, que nous rencontrons de nouvelles personnes quasi toutes les semaines, que nous avons notre lot de divertissements et d'amis. Il faut en être conscient aussi pour éviter l'imposture ou l'exaltation qui conduit à des promesses intenable comme celle de revenir et d'habiter la maison qu'on propose de nous donner.

FILMER À L'ÉTRANGER

Un documentaire s'inscrit dans un contexte et une démarche. Nous partions dans un pays que nous n'avions jamais visité et dont la langue nous était inconnue. Nous trouvions peu d'informations sur les Motsi, le sujet du documentaire, à peine les quelques lignes, dans un livre sur la Roumanie, qui ont insufflé notre projet. Nous avons donc lancé des appels sur des groupes sociaux roumains, en ligne, afin de leur demander de nous en apprendre plus sur cette communauté. Étonnamment, plusieurs personnes nous ont répondu et nous ont offert de l'aide pour l'hébergement, la traduction, les déplacements, etc. Elles étaient fières qu'une Canadienne s'intéresse à la Roumanie et aux Motsi, alors qu'une mauvaise presse autour de la communauté rom nuit à l'image du pays. C'est ainsi que j'ai entretenu des correspondances à plus long terme avec certaines d'entre elles (en n'oubliant pas d'aviser les autres de l'avancement du projet et de les remercier !). Il y a même un temps, avant le voyage, où je ne savais plus comment gérer cette correspondance : on m'offrait de l'aide partout, on m'invitait dans différents coins du pays, on planifiait mes déplacements alors que je ne savais pas encore où se situaient les différentes régions. Nous nous sommes laissés porter par ces occasions un peu à l'aveuglette, refusant des invitations pour d'autres, avec pour seule date pivot une fête en juillet relative aux Motsi que nous ne voulions pas manquer. C'était là-bas que nous pouvions trouver les bergers qui passent l'été au sommet de la montagne dans des conditions extrêmement précaires. Nous n'avons pas manqué la fête, mais nous n'avons jamais trouvé les bergers !

En fait, nos rencontres avec les familles protagonistes du documentaire ont été imprévisibles. Par exemple, la première fois, nous étions dans la ville de Sibiu où nous avons rencontré la sœur d'une Roumaine que j'avais interviewée à Montréal. Un soir, elle m'écrit : « Demain, peux-tu être à Alba Iulia à 10 h ? » Je regarde vite les horaires d'autobus. Je réponds : « Oui, mais pourquoi ? » — « Le chef du tourisme d'Alba a donné l'ordre à un employé de l'association du sauvetage en montagne de vous conduire là-haut. » J'essaie d'en savoir plus, sans succès. Le lendemain, nous sommes debout à 5 h du matin pour nous rendre au rendez-vous. Nous demandons au jeune homme plus d'informations sur l'endroit où il nous amène : « Est-ce que nous allons dans une famille ? Est-ce qu'il y a de la nourriture là-bas ? (Nous sommes végétariens dans un pays de carnivores !) Où pourrions-nous être hébergés ? » Il n'en sait rien. Il réplique que sa mission est de nous conduire sur la montagne. Nous décidons de le suivre malgré l'incertitude. Il nous dépose

à l'épicerie, affirmant qu'il n'y a pas vraiment de magasins là-bas. Nous faisons le marché rapidement en prenant n'importe quoi pour survivre en montagne. En sortant, il nous annonce que les plans ont changé : nous rejoignons une cadre du tourisme de la région pour visiter une famille qui habite au sommet des monts Apuseni. Une fois sur place, notre intermédiaire explique notre projet à notre hôte et négocie pour nous le prix de l'hébergement. Nous avons trouvé les premiers intervenants du documentaire en nous faisant propulser dans la montagne par le chef du tourisme du département. Il est arrivé à peu près la même chose pour la deuxième famille. Nous l'avons rejointe en croyant qu'elle allait nous aider à trouver des participants dans le village. Finalement, nous l'avons filmée.

Parfois, on nous met en relation avec certaines personnes sans savoir ce qu'elles ont à offrir. Un jour, nous sommes débarqués chez une femme désireuse simplement d'apprendre davantage sur la région : elle avait réuni tous les enfants du village pour les faire danser et chanter ! Après plusieurs jours en camping, nos cartes mémoire étaient à moitié pleines, les batteries à moitié chargées. Par chance, nous avons pu tout filmer en retenant une leçon de cette histoire : ne jamais sous-estimer le potentiel d'une rencontre !

LE RAPPORT DES PERSONNES FILMÉES AU CINÉMA DIRECT

Au départ, les personnes ne comprennent pas réellement notre démarche. Elles croient que nous faisons une capsule touristique sur la région. Certaines pensent que nous envoyons tout ça à un poste de télévision. Elles nous amènent donc visiter des musées, des mines de sel et des cavernes. Quand nos rencontres sont sporadiques, comme avec les maires des villages visités, nous les laissons croire cela pour ne pas les vexer et parce qu'il nous est impossible de traduire nos intentions dans leur langue. Nous en sommes à moitié étonnés : avons-nous été clairs ? Pourtant, nos questions portent sur le mode de vie de la communauté, de l'impact de la chute du communisme et de l'entrée du pays dans l'Union européenne sur celle-ci, etc. Peut-être sont-ils façonnés, comme la plupart d'entre nous, à un format télévisuel qui les

empêche de concevoir notre démarche artistique, ou encore, veulent-ils nous aider à tout prix d'une quelconque façon ? Nous n'en savons rien. Nous entrons dans leur bureau pour leur proposer de faire une entrevue, ils s'installent immédiatement à leur table de travail et répondent à nos questions avec une honnêteté désarmante. Ils proposent ensuite de nous montrer avec fierté les attraits de la région. Ils agissent par devoir; leurs actions ne sont pas influencées par la manière dont ils perçoivent notre documentaire, mais plutôt par leur sens du devoir.

Nous avons étrangement été pris pour des espions à la suite de questions concernant l'exploitation du bois; un maire s'est plaint de notre présence au député de l'euro parlementaire de la région. Il semble incroyable qu'avec notre pauvre connaissance de la langue, nos vêtements sales et notre manque de professionnalisme en la matière, qu'on ait pu s'imaginer une telle chose. La période communiste n'est pas loin derrière; c'est un contexte qui incite à certaines prudenances.

Au sein des familles, nous habituons peu à peu nos hôtes à se laisser filmer au quotidien. Nous leur expliquons que nous voulons montrer «la vraie vie». Cela reste énigmatique pour elles. Elles ne saisissent pas comment «la vraie vie», la leur en particulier, peut avoir un intérêt quelconque. Sans que nous les mettions en scène, des images du folklore se profilent. Les femmes mettent leurs beaux habits pour jouer du tulnic, l'instrument de musique traditionnel des Motsi, nous présentent leurs confections artisanales avec affectation. Au bout d'un moment, cette démonstration quasi théâtrale passe, et nous accédons à leur intimité. Nous devenons de plus en plus habitués à faire la différence entre le folklore pittoresque et les traditions profondément ancrées, le plus grand piège de notre documentaire étant de folkloriser cette communauté comme d'autres l'ont fait avec les autochtones, dans le passé, par exemple. Pour nous en défendre, nous nous efforçons de tout montrer: ne pas oublier l'électricité arrivée, il n'y a que quelques années dans leur maison, ni l'internet qui arrivera sous peu; éviter le piège romantique qui voudrait qu'elles vivent dépourvues de tout. Nous filmons aussi beaucoup d'animaux, simplement parce qu'ils sont là.

UNE FOIS LE CONTACT ÉTABLI

Le cinéma direct est un processus qui rappelle celui des relations sociales: il est instinctif. Comme il y a des gens qui ont l'audace ou l'assurance d'entrer dans un endroit sans avoir été invités (je ne parle pas d'une fête ou d'une réception), il y a des cinéastes qui se sentent à l'aise de filmer immédiatement et dans toutes les situations. Pas nous (non pas que je n'aimerais pas). Notre démarche est lente, par bribes. Elle n'est ni paresseuse ni timide, loin de là; elle s'inscrit dans un contexte précis, influencée par l'évolution de nos relations avec les familles. Nous sommes peut-être parfois trop hésitants, nous agissons peut-être avec trop de retenue; nous ne le regrettons pas. Cette approche s'impose d'elle-même: nous tenons à respecter ces gens chez qui nous sommes débarqués sans préambule, qui nous ont laissés entrer dans leur vie, les filmer, et qui nous font confiance. Dans notre situation, le respect est quelque chose entre la lenteur et



la réciprocité. Malgré notre hâte à vouloir terminer le documentaire, entre nos besoins financiers et notre statut illégal (ça fait plus de trois mois que nous sommes au pays), nous espérons poursuivre ce projet avec patience, parce que tout est là.

LES DÉFIS

Tout est un défi: la langue, l'adaptation à une réalité complètement différente de la nôtre, le matériel minimaliste, l'équipe réduite (nous sommes deux). Mais nous sommes très heureux de tout faire nous-mêmes malgré nos lacunes. Nous choisissons quand nous arrivons, quand nous partons; tout se fait à notre rythme. C'est une chance parce qu'il peut être épuisant de s'adapter à différents environnements. Dans une famille, il s'est écoulé une semaine avant de comprendre la fonction de chacun des bols d'eau: un pour boire, l'autre pour se laver les mains, l'autre pour la nourriture des cochons. Savoir que les oignons vont en dessous du lit, à la même place que les herbes fraîches. Ça semble simple, dit comme ça, mais il existe une multitude de différences dans la manière de cuisiner, l'hygiène et l'utilisation de l'espace. La viande est gardée dans le four, la vaisselle est lavée à l'eau tiède sans savon afin de récupérer l'eau pour nourrir les animaux, la «douche» est prise dans la grange pour un peu d'intimité. Ce qui est difficile, ce n'est pas tant de s'adapter à un confort minimal que de s'adapter à une routine qui n'est pas la nôtre. Il faut accepter de ne pas être à la hauteur quelques fois et de prendre le temps nécessaire pour s'accommoder.

FAIRE DU CINÉMA DIRECT DANS UNE AUTRE LANGUE SANS INTERPRÈTE

Faire du cinéma direct dans une langue étrangère sans interprète est un choix important. Nous avons privilégié cette approche pour créer un lien naturel avec les gens filmés. Nous avons acheté des dictionnaires et nous avons appris une soixantaine de mots en roumain avant notre arrivée. Au fil du temps, nous nous sommes améliorés. Nous essayons donc de communiquer en roumain, parfois sans succès, d'autres fois avec facilité (c'est une langue latine, c'est évidemment plus facile que si c'était une langue saxonne). Quelques entrevues préparées, que nous traduisons à l'aide de nos dictionnaires, au cours d'une longue journée, nous



permettent de cibler certains sujets. Nous ne savons pas toujours ce qui ressort de nos échanges, mais nous préférons cela à une traduction simultanée qui affecterait la profondeur de l'interaction et de la relation. Par exemple, la grand-mère de la famille qui pleure parce que nous lui rappelons l'époque où son mari vivait encore. Cette intimité est possible parce qu'elle peut tout dire d'un coup sans interruption. Cette façon de faire nous permet aussi des rapprochements: plutôt que de chercher à comprendre avec exactitude ce qu'elle extériorise, nous la consolons, nous saisissons, au-delà des mots, sa tristesse. Il y a bien sûr des occasions où nous aimerions communiquer spontanément: une femme qui vit seule dans la montagne, croisée sur notre chemin par hasard. Nous ne pouvons pas. C'est frustrant, mais c'est ainsi. On la filme avec ses vaches et on la trouve belle. Ces moments nous appartiennent.

Il nous arrive aussi d'être complètement impuissants, malgré le travail fait en amont. Par exemple, lors d'une entrevue avec un musicien de renommée internationale, nous avons été incapables de bien prononcer les mots en roumain. Nous venions de faire de longues heures en voiture, la caméra surchauffait et nous étions mal à l'aise de nous retrouver dans sa maison parce que nous avions oublié de visualiser cette rencontre et de nous y préparer mentalement. L'interviewé a fini par prendre mon cahier et lire les questions auxquelles il devait répondre. Ce fut une situation étrange dont nous avons finalement ri. Parce qu'à travers nos erreurs, il y a la fatigue du voyage lui-même: des sacs que nous traînons partout, des transports en autobus dans des endroits où nous devons ensuite marcher longtemps, des interactions constantes et imprévisibles.

LA TECHNIQUE

La dualité entre le potentiel cinématographique et la création du lien entraîne certaines difficultés parce que nous avons choisi de nous exclure la mise en scène et d'être des narrateurs absents. Il faut donc éviter le plus possible de répondre à nos interlocuteurs lorsque nous filmions, c'est-à-dire quasi tout le temps. Est-il plus judicieux de se taire, avec le risque de rendre la caméra plus présente, ou de réagir et de récupérer le matériel intouché par nos interventions? Nous nous sommes longtemps interrogés là-dessus. Nous essayons d'équilibrer ces deux approches. C'est parfois difficile d'atteindre le

silence, l'un de nous se sentant toujours appelé à répondre. Nous avons donc développé des moyens: laisser quelques secondes avant de prendre la parole, afin de pouvoir couper au montage, aviser l'autre de se taire par des signes subtils et sourire au lieu de confirmer notre compréhension par des mots.

Nous sommes aussi submergés par les bandes vidéo et les pistes de son, souvent difficiles à lier ensemble, soit parce que, sur le coup, je décide de filmer et j'oublie de prévenir Mathieu, soit que je choisisse d'arrêter sans lui dire. Dans certaines situations, je choisis de prendre la caméra seulement, sentant que l'attirail au complet serait une intrusion: des amis en visite, le matin au réveil, etc. Au fil du temps, nous avons trouvé une tactique qui nous permet de filmer et de prendre le son avec plus de subtilité: celle d'attacher l'enregistreur sur le monopode à l'aide d'un minitrépied malléable, le Godzilla. Aussi, nous avons établi un signal qui nous permet de coordonner davantage la prise de vue et de son sans gêner les personnes filmées par nos intentions. Nous ne savons pas si la pratique y change quelque chose puisque c'est notre première expérience; pour la technique, en général, on s'y fait, mais équilibrer les interventions verbales, j'imagine que cela reste un défi constant.

TERMINER UN DOCUMENTAIRE EN CINÉMA DIRECT

Nous ne savons jamais quand le tournage devrait prendre fin. C'est peut-être pour ça que des cinéastes du direct filment durant des années avant de terminer leur documentaire. Nous voulons rester pour ne rien manquer, pour récupérer des conversations non filmées, pour nuancer davantage le propos, pour trouver le moment charnière. Dans notre cas, nous sentons que la fin est proche. C'est une évidence entre la conscience de nos propres limites et la générosité des personnes filmées. Notre énergie n'est plus la même: les dix kilomètres pour se rendre au magasin le plus proche nous pèsent; les transports en commun, le matériel à trimballer, l'adaptation et les interactions constantes. Cette interruption prochaine semble s'avérer nécessaire non seulement pour nous, mais aussi par respect pour nos familles qui nous ont donné le meilleur d'elles-mêmes et à qui nous devons réciprocité. Ce documentaire est humain. Nous refusons de le faire sans que notre cœur y soit entièrement. La fin est donc là: dans l'amour du travail.

Le cinéma direct c'est l'incertitude: savoir quand filmer ou pas. Ne pas oser. Filmer tout. Parfois avec le sentiment que ce n'est pas « ça » et d'autres fois en se disant que c'est « vraiment ça ». 📍

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Jessica C. est une artiste émergente dans le domaine du cinéma, de la photographie (illustrations publiées dans la revue *Main Blanche* et *Françoise Stéréo*) et de l'écriture (texte publié dans la revue *La Bonante*). Plus portée vers la vidéo expérimentale et le vidéoclip (*Jesuslesfilles*, *Red Mass*), elle s'est tournée vers le cinéma documentaire intimiste avec *Libre*. Bachelière en psychologie sociale et diplômée en cinéma, elle espère relier ces deux domaines dans ses réalisations futures.

Pour en savoir plus sur le documentaire *Libre* et en suivre le déroulement: <https://www.facebook.com/JessicaCimagetexte>
<http://jessicac-portefolio.com>

LE NUMÉRIQUE EN REVUES

LE RAYONNEMENT DE LA CULTURE QUÉBÉCOISE
DANS L'UNIVERS NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ETC MEDIA INTER **CINÉMA** 24 IMAGES CINÉ-BULLES SÉQUENCES
CRÉATION LITTÉRAIRE BRÈVES LITTÉRAIRES MŒBIUS XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ**
L'INCONVÉNIENT QUÉBEC FRANÇAIS RELATIONS **HISTOIRE ET PATRIMOINE** CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ
HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE** LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE

Des revues qui couvrent l'actualité cinématographique, littéraire et théâtrale, analysent les grands enjeux de société, invitent à découvrir le passé et le patrimoine du Québec, donnent à lire les textes de nos écrivains, poètes et auteurs.

Un corpus unique et d'une grande richesse!

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

POUR FEUILLETER OU VOUS ABONNER!

Conseil des arts
et des lettres
Québec 



Festival International
du Film sur l'Art



34^e FIFA

10 – 20
mars 2016

artfifa.com
MONTRÉAL

Centre Canadien d'Architecture | Musée des beaux-arts | Centre Phi | Musée McCord | Grande Bibliothèque | Pointe-à-Callière | Place des Arts | Société des arts technologiques

Photo | Film: Arvo Part / Robert Wilson, Adam's Passion © Kristian Kruser and Kaupo Kikka.

« UN PETIT BIJOU AVEC UN
FABRICE LUCHINI MAGISTRAL »

VERSION FEMINA

« UN EXCELLENT FILM »
PLEINE VIE

« UN FILM PRENANT PORTÉ
PAR DE GRANDS ACTEURS »

LE FIGARO

PRIX D'INTERPRÉTATION
FABRICE LUCHINI



PRIX DU MEILLEUR
SCÉNARIO

GAUMONT PRÉSENTE



FABRICE LUCHINI

SIDSE BABETT KNUDSEN

L'HERMINE

UN FILM DE CHRISTIAN VINCENT (COURTED)

AVEC CORINNE MASSEDO, EVA LALLIER, CANDY MING, CHLOÉ BERTHEUX, VICTOR PONTESORVO, MICHAËL ABITEBOUL, JENNIFER DECKER, MAGALY GODEMAIRE. SCÉNARIO ET DIALOGUES DE CHRISTIAN VINCENT. MONTÉ LAURENT DALLIAND.
SON PHILIPPE FERRIER, FLORENT VINC, ERIC TESSERAUD. RÉGIEUR PATRICK COURAND. COSTUMES CAROLÉ GERARD. MONTAGE YVES DESCHAMPS. ASSISTANT RÉALISATEUR FREDÉRIC ALEXANDRE. SCÉNARISTE MARIANNE FRECHAU. CRÉDIT TATIANA VALLÉ. CO-PRODUCTION ALBERTINE PRODUCTIONS, GAUMONT, CINEFRANCE 1888 ET FRANCE 2 CINÉMA.
AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ CINE+ FRANCE TELEVISIONS EN ASSOCIATION AVEC PALATINE ÉTOILE 11. SOCIÉTÉ MAÏO DÉVELOPPEMENT. PRODUCTEUR ASSOCIÉ ENFIM SEULÇY PRODUCTION. DIRECTEUR DE PRODUCTION JEAN-JACQUES ALBERT. PRODUCTEURS SIDONIE DUMAS ET MATTHEU TAROT.

Albertine productions



© 2015 Albertine Productions - Gaumont - Cinéma 1888 - France 2 Cinéma

francetélévisions



© 2015 Albertine Productions



www.azfilms.ca

AU CINÉMA LE 11 MARS

