

# 24 iMAGES

N° 183 | Août - septembre 2017

*Année*

*Laboratoire d'un cinéma populaire*

8 3  
7 71766 83008 7  
6,95\$ | EUROPE 6,50 €



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

# LA CULTURE EN REVUES

LES REVUES  
 CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
**SODEP.QC.CA**

**sodep**  
 Société de développement  
 des périodiques  
 culturels québécois

## 3 ÉDITORIAL



Couverture tirée  
de l'affiche de  
*The Legend of Billie Jean*  
(Matthew Robbins, 1985)  
Remerciements à Mill Creek  
Entertainment

## DOSSIER

### ANNÉES 1980 – LABORATOIRE D'UN CINÉMA POPULAIRE

- 4 Introduction
- 6 Le cinéma des sentiments
- 9 Entretien avec Vincent Biron, réalisateur de *Prank*
- 13 Science et technologie dans le cinéma des années 1980
- 17 La déferlante punk
- 21 Un hit-parade des années 1980
- 24 Les sons du cinéma des années 1980
- 26 Les nouveaux sauvages : l'influence de John Carpenter
- 28 L'héritage des *eighties* de Brian De Palma
- 31 Clint Eastwood et les années 1980
- 32 Les filles sont cools
- 35 Reprises – *Au pays de Zom* de Gilles Groulx
- 35 Reprises – *La cité des femmes* de Federico Fellini
- 36 Vidéothèque interdite – *Dangerous Encounters of The First Kind* de Tsui Hark
- 37 Vidéothèque interdite – *Southern Comfort* de Walter Hill
- 37 Vidéothèque interdite – *Ninja III: The Domination* de Sam Firstenberg

## CHEMINS DE TRAVERSE

- 38 Les cinémas de Montréal, ferment de la culture québécoise – par Louis Pelletier
- 42 Cannes – À 70 ans, le festival est à la croisée des chemins – par Bruno Dequen
- 45 Pierre Hébert: le révélateur (sur les traces de Bazin) – par André Habib
- 48 SérieMania – *The Handmaid's Tale* – par Céline Gobert
- 50 Le cinéphile ludopathe – Bellum et Circenses – par Damien Detcheberry
- 52 ItinÉrrences vidéographiques – Peter Campus et Nam June Paik, Pour penser l'empire planétaire du numérique – par Marc Mercier
- 55 Cin-écrits – La communauté indomptable d'André Forcier
- 56 Cin-écrits – Vivre vite
- 46 DVD – *A Million Miles Away, Blood Below the Skin et Crystal Lake* de Jennifer Reeder

## POINTS DE VUE

- 58 *The Beguiled* de Sofia Coppola
- 59 *Okja* de Bong Joon-ho

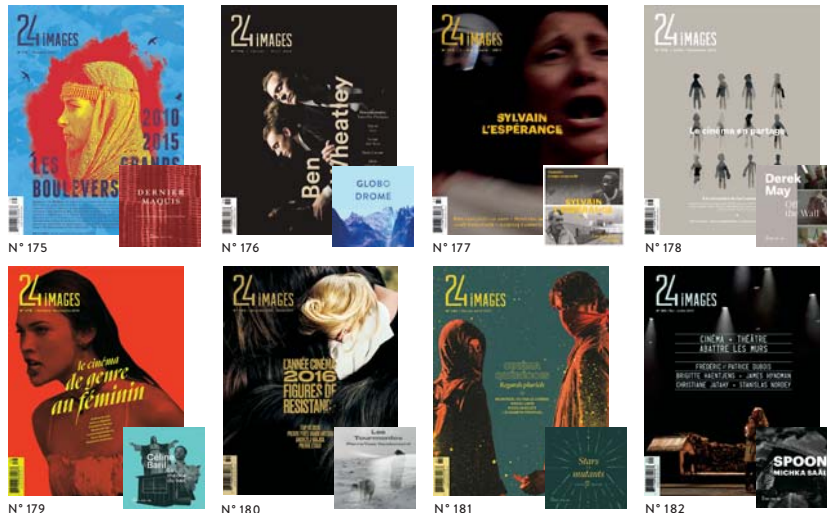
### Reprises

- 60 *Le petit garçon* de Nagisa Oshima
- 61 *Stalker* d'Andreï Tarkovski
- 62 *The Before Trilogy* de Richard Linklater
- 64 *My Man Godfrey* de Gregory La Cava
- 64 *Les contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi



LE MAGAZINE + LE DVD\* + LE SITE + L'APPLICATION

\*OFFERT AUX ABONNÉS



Complétez votre collection (Liste complète et sommaires: [www.revue24images.com](http://www.revue24images.com))

- 174 Son + vision + DVD ARWAD de Samer Najari et Dominique Chila
- 175 2010-2015 Les grands bouleversements + DVD *Dernier maquis* de Rabah Ameur-Zaïmeche
- 176 Documentaire : nouvelles pratiques + DVD *Globodrome* de Gwenola Wagon
- 177 Être cinéophile en 2016 + DVD *Les printemps incertains* et *Bamako temps suspendu* de Sylvain L'Espérance
- 178 Le cinéma en partage + DVD *Off the Wall* de Derek May
- 179 Le cinéma de genre au féminin + DVD *La théorie du tout* de Céline Baril
- 180 2016 - Figures de résistance + DVD *Les tourmentes* de Pierre-Yves Vandeweerdt
- 181 Cinéma québécois : regards pluriels + DVD *Stars et mutants - 7 courts québécois*
- 182 Cinéma et théâtre : abattre les murs + DVD *Spoon* de Michka Saäl
- 183 Années 1980 - Laboratoire d'un cinéma populaire + DVD - Jennifer Reeder

**ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR [WWW.REVUE24IMAGES.COM](http://WWW.REVUE24IMAGES.COM)**  
**OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!**

**INDIVIDU**  Québec  Canada hors Québec

1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses) \_\_\_\_\_ \$

2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses) \_\_\_\_\_ \$

**INSTITUTION - ORGANISME**  Québec  Canada hors Québec

1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses) \_\_\_\_\_ \$

**AUTRES PAYS**  1 an (5 parutions) 50 \$ CDN - frais d'envoi inclus \_\_\_\_\_ \$

**ANCIENS NUMÉROS**  Québec  Canada hors Québec (Autres pays : contactez-nous)

Quantité  Numéro \_\_\_\_\_ 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.) \_\_\_\_\_ \$

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +) \_\_\_\_\_ \$

**AUTRE**  \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_ \$

**Total** \_\_\_\_\_ \$

Date \_\_\_\_\_  **CHÈQUE** ou  **MANDAT INTERNATIONAL** - libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_

Code postal \_\_\_\_\_

Courriel \_\_\_\_\_  Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires \_\_\_\_\_

Postez votre formulaire à : **Revue 24 images**, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

**L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.**

24 images est publiée depuis 1979.  
 La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

**Conseil d'administration**

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel

**Directeur**

Philippe Gajan

**Rédacteur en chef**

Bruno Dequen

**Secrétaire de rédaction et réviseur**

Gérard Grugeau

**Comité de rédaction**

Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais, André Roy, Charlotte Selb.

**Direction artistique et couverture**

OTTOBLIX

**Graphisme**

Luc Gingras [Peroli]

**Imprimeur**

Jean-Marc Côté

**Promotion**

Jean-Marc Côté

**Ont collaboré à ce numéro**

Elijah Baron, Apolline Caron-Ottavi, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Ariel Esteban Cayer, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine Rousseau, David Fortin, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, André Habib, Emilie Manning, Marc Mercier, Louis Pelletier, André Roy, Charlotte Selb.

**Correspondant**

Jacques Kermabon à Paris

**Conseillers juridiques**

**BélangerSauvé**

**Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 2017**

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : août 2017

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

ISBN numérique : 978-2-924348-26-0

© 24/30 I/S

**Tarifs d'abonnement Voir ci-contre**

TPS: RT 145450482

TVQ: 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur

[www.revue24images.com](http://www.revue24images.com), par la poste, par téléphone au

514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste

international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre

de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs

auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits

qui lui sont soumis.

**La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.**

Distribution : Disticor, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts

du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la

publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

**24/30 I/S - Revue 24 images**

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél.: 514 972-3310, [info@revue24images.com](mailto:info@revue24images.com)

[www.revue24images.com](http://www.revue24images.com)

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30% de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada.



Conseil des arts et des lettres



# ÉDITORIAL

Après avoir exploré dans notre dernier numéro l'impact du cinéma sur la création théâtrale contemporaine, c'est un tout autre type d'influence que cette édition d'été décortique : celle du cinéma populaire américain des années 1980 sur les films d'aujourd'hui. Une exploration ludique qui s'est finalement déployée selon un double objectif : tracer l'influence (in)directe de certains cinéastes (John Carpenter, Brian De Palma) et tenter de définir l'essence singulière de cette décennie souvent décriée par la critique, qui fut à l'époque prise de court par l'avalanche soudaine de films de genre, de films destinés au jeune public et d'œuvres qui, comme le souligne dans son introduction Julien Fonfrède, le responsable de ce dossier, alternaient sans complexe le sublime et le grotesque. Si la mouvance actuelle de pastiches eighties représentée par le succès de la série *Stranger Things* ne peut être niée, notre but n'était pas tant de replonger dans l'imaginaire spielbergien, qui a en quelque sorte été la partie la plus visible du cinéma commercial de cette période, mais plutôt de revisiter des pans de cette décennie singulière laquelle, rétrospectivement, mérite une réévaluation : qu'il s'agisse des multiples formes de la culture punk à l'écran, de l'obsession de l'époque pour les évolutions technologiques et l'exploration spatiale, de la versatilité d'un Clint Eastwood, seul cinéaste-star à avoir su incarner lui aussi cette décennie, de l'explosion créative du synthétiseur comme instrument musical de prédilection ou encore de l'originalité de John Hughes, célébrée par Vincent Biron, le réalisateur de *Prank*. Profitant de la perte de contrôle temporaire des studios qui ne s'étaient pas encore remis de la chute du Nouvel Hollywood, les années 1980 ont été celles du décloisonnement d'un cinéma populaire affirmant sans complexe son désir de divertir et d'émouvoir. Outre les références musicales évidentes, c'est cet héritage du cinéma populaire des années 1980 que la cinéaste américaine Jennifer Reeder incarne brillamment. Accompagnés d'un texte d'Emilie Mannering (réalisatrice de *Star*, disponible sur le DVD de notre numéro 181), trois films permettent ainsi de découvrir l'univers féminin à fleur de peau d'une cinéaste de plus en plus reconnue, qui va d'ailleurs sortir son premier long métrage cette année.

Dans le cadre de notre chronique annuelle sur les liens entre Montréal et le cinéma, Louis Pelletier, retraçant une histoire des premières salles de la métropole, rappelle le rôle important que ces dernières ont joué dans la promotion et la diffusion de la culture québécoise (canadienne-française à l'époque). Débutent par ailleurs dans ce numéro deux nouvelles chroniques consacrées, d'une part, aux séries (Céline Gobert, qui s'intéresse pour commencer à *The Handmaid's Tale*, la série adaptée du roman de Margaret Atwood) et, d'autre part, aux liens entre cinéma, jeux vidéo et projets interactifs (Damien Detcheberry, qui nous propose une réflexion croisée sur le projet de réalité virtuelle d'Alejandro González Iñárritu et le jeu vidéo *This War of Mine*). À souligner également le compte rendu par Robert Daudelin de l'ouvrage qu'a consacré à André Forcier notre ancienne rédactrice en chef, Marie-Claude Loiselle. Une étude passionnante et éclairée qui, à l'image de son auteure, s'éloigne de la structure habituelle des monographies pour proposer plutôt un essai permettant de mettre en lumière « l'œuvre funambule » d'un des cinéastes les plus originaux du Québec. Cette mise en valeur originale de la singularité du travail de Forcier est à l'image de l'analyse fouillée qu'André Habib consacre au *Film de Bazin* de Pierre Hébert, cinéaste aussi atypique qu'érudit dont nous avons toujours admiré le parcours et la démarche créative.

Enfin, c'est en écrivant ces lignes que nous avons appris avec une profonde tristesse le décès de Michka Saäl. Cinéaste d'une écoute et d'une ouverture rares, femme d'une infinie générosité de cœur, Michka enrichissait par sa présence la création et la vie montréalaise. Nous venions à peine de collaborer sur l'édition DVD de son film *Spoon* (24 images n° 182), et elle me parlait déjà de ses projets à venir. Nous reviendrons dans un prochain numéro sur la beauté et l'intelligence de son œuvre. En attendant, c'est du fond du cœur que nous lui dédions ce numéro.

— Bruno Dequen

# PLAISIRS COUPABLES OU DÉCULPABILISATION DU PLAISIR ?

par Julien Fonfrède



La La Land de Damien Chazelle (2016)

Depuis plusieurs années, les références, emprunts et rappels en tous genres liés aux années 1980 fusent de tous côtés sur les écrans d'ici et d'ailleurs. Cela est plus que jamais flagrant au sein d'un cinéma dit populaire, et plus particulièrement dans la cinématographie étatsunienne (qui, nul ne l'ignore, n'a de cesse d'influencer le reste du monde). Il nous a donc semblé pertinent de revisiter cette décennie, cela par le biais d'un cinéma commercial qui, à l'époque, s'ouvrait comme jamais sur la jeunesse, semant dès lors les graines d'une nouvelle cinéphilie en devenir.

Dernièrement, est sorti le volume 2 des *Guardians of the Galaxy* (James Gunn, 2017). Le film débute dans le passé (en 1980, pour être exact) et met en vedette nul autre que Kurt Russell (acteur fétiche du cinéaste John Carpenter), l'une des icônes absolues de cette décennie. De même, nous avons été témoins de l'énorme succès de la première saison de la série Netflix *Stranger Things* (créée par Matt et Ross Duffer en 2016). Pur exercice de style rappelant une époque où l'auteur Stephen King régnait en maître sur la peur, cette série réutilise de façon ludique et référentielle (néanmoins peu nostalgique) tous les artifices possibles rattachés au cinéma de cette période. Il y a d'abord un concept de casting, avec le grand retour sur les écrans de Winona Ryder (*Beetlejuice*, 1988, et *Edward Scissorhands*, 1990), l'égérie d'alors de Tim Burton, et un quatuor d'enfants tout droit calqués sur ceux d'*E.T.* (Steven Spielberg, 1982). Il y a surtout une esthétique, une trame sonore et narrative, chacune bien rétro pour un type de divertissement où joies et angoisses de l'enfance sont toujours placées au premier plan, souvent traitées au premier degré. Il y a enfin cet univers de peur qui s'adresse

aussi aux plus jeunes (chose rare de nos jours dans le cinéma de genre) et à tous ceux qui n'auraient pas vieilli trop vite. Un type de cinéma qui ne cherche pas la surenchère, privilégiant plutôt la simplicité sur une virtuosité technique et/ou narrative si souvent observable dans le cinéma commercial d'aujourd'hui (entre les effets spéciaux numériques omniprésents et l'écriture post Tarantino ou Shyamalan). Clairement, un sympathique et bien innocent retour à la fameuse règle qu'énonçait à l'époque le cinéaste culte John Carpenter (*Halloween*, 1978, *The Thing*, 1982, *The Fog*, 1980, etc.) : « faire des films qui font peur mais pas trop. Faire peur juste assez pour surtout ne pas déranger ». En regardant du côté des années 1980, peut-être est-ce aussi ce retour à une certaine simplicité du divertissement que les cinéastes cherchent actuellement. Loin des films à concept toujours plus malins et démonstratifs, loin des effets spéciaux toujours plus ostentatoires, loin d'un cinéma toujours plus hyperactif pour tenter de recréer d'une fois à l'autre la consommation rapide associée à une extase immersive. Une chose est sûre, revisiter le cinéma commercial des années 1980, c'est bel et bien se confronter a posteriori (thématiquement et esthétiquement) à une certaine idée de l'émerveillement de l'enfance. Aspect qui semble avoir quelque peu disparu de nos jours, au profit de films trop bien pensés puis testés, de films formatés avec raffinement pour être (bons ou mauvais) vite consommés et surtout implacablement rentables.

Toujours dernièrement, Nicolas Winding Refn (*Only God Forgives*, 2013, *The Neon Demon*, 2016, deux superbes films sur l'éblouissement et la terreur de l'enfance) nous a parlé de ses désirs de producteur de faire revivre certains jalons

essentiels du cinéma de genre des années 1980. Le premier sera *Maniac Cop* (William Lustig, 1988). Nous avons vu *Drive* (2011), son hommage magnifié à tout un pan du cinéma de l'époque (notamment aux films de Michael Mann et Walter Hill). Et aujourd'hui, il y a tous ces films si populaires dont l'ancrage dans les années 1980 est indéniable : du *La La Land* (et son traitement fleur bleu du sentiment amoureux) de Damien Chazelle au *Arrival* (et ses bons extraterrestres, disparus des écrans depuis la fin des années 1980) de Denis Villeneuve, en passant par le retour de *Mad Max: Fury Road* (et son refus des effets spéciaux numériques) de George Miller. Il y a aussi toutes ces suites et autres *remakes* sortis ou à venir. Les plus attendus (et sujet à controverse) du moment étant indéniablement les deux classiques de John Carpenter, *Big Trouble in Little China* (1986) et *Escape From New York* (1981).

Du côté du Québec, la tendance est aussi visible. Récemment, *Prank* (Vincent Biron, 2016) et ses références subconscientes au cinéma ado d'alors en est un bon exemple. L'exercice amusé de *Turbo Kid* (François Simard, Anouk Whissell, Yoann-Karl Whissell, 2015), en forme d'hommage aux films postapocalyptiques tendance bis italien (si nombreux à l'époque), en est un autre. Notons que les trois cinéastes terminent actuellement un *Summer of '84* clairement référentiel lui aussi. Et que dire du fort attendu (même si avec quelques réticences naturelles) nouveau film de Denis Villeneuve qui sortira cet automne ? Une suite au *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, avec Ryan Gosling et Harrison Ford pour un, espérons-le, beau passage de flambeau.

Ce dossier a donc été pensé pour interroger cette déferlante de projets qui regardent actuellement vers le passé. Qui cherchent à retrouver, en matière de divertissement, quelque chose qui s'est probablement perdu en cours de route. Même si traitée de façon beaucoup trop succincte (oui beaucoup de cinéastes, de genres, de tendances et surtout le cinéma de Hong Kong ne sont pas là), l'idée était d'oser la réhabilitation d'une décennie fascinante, hélas trop souvent laissée de côté. Et beaucoup trop rapidement reléguée à la notion de plaisir coupable. Du côté de la cinéphilie officielle, rares sont en effet les films des années 1980 à être mis de l'avant ou cités en référence, alors qu'il y en a beaucoup pour ce qui est des années 1990 et après. Peut-être parce que le cinéma d'auteur international battait clairement de l'aile dans les années 1980 et que le cinéma indépendant étatsunien n'était pas le produit de marketing béton que nous connaissons aujourd'hui. Dans les années 1980, aux États-Unis, la quasi-totalité de la production cinématographique visait le divertissement et le plaisir individualisé. Socialement parlant, c'est la fin de l'engagement politique (une rupture drastique avec les années 1960 et 1970). C'est la valorisation absolue du bien-être personnel et de la bulle de bonheur bien autocentrée. C'est l'époque du reaganisme et d'une culture de la consommation qui explose. Le walkman débarque et l'ordinateur personnel voit le jour. Au cinéma, le plaisir juvénile est alors au centre de tout. Les problèmes de l'adolescence envahissent les salles obscures, les héros redeviennent primitifs, les muscles se gonflent et s'exhibent comme jamais auparavant. Eh oui, que ce soit dit, *Conan the Barbarian* (John Milius, 1982) est un grand film sur l'art de la guerre ! De fait, jamais le cinéma n'aura autant joué que durant cette décennie sur la fine ligne entre le grotesque



Conan the Barbarian (1982), The Fog (1980) et Prank (2016)

et le sublime, et ce pour le plus grand plaisir de ses spectateurs. Les adultes d'alors étaient peut-être consternés mais les jeunes, eux, étaient aux anges. Qu'importait de ne pas toujours être du « bon » côté du cinéma, puisque les films semblaient sincères et l'émerveillement, bien réel.

Ce qui nous paraît clair, avec un peu de recul, c'est que le cinéma commercial américain des années 1980 était le laboratoire bordélique et foisonnant de tout ce que nous connaissons aujourd'hui. Hollywood faisait alors peau neuve. De nouveaux auteurs émergeaient, sachant parfaitement répondre aux attentes du moment. À cette époque, le charme et l'enchantement étaient de toute évidence deux notions essentielles pour qui cherchait à divertir. La science était partie prenante de l'imaginaire de l'enfance. Les filles étaient cool naturellement (la fameuse génération Madonna), indépendantes de tout agenda social (entre la Wonder Woman d'aujourd'hui et la Ripley d'*Aliens*, il n'y a pas photo !). Les réalisateurs (et non les exécutifs des studios actuels) créaient eux-mêmes modes et tendances, et les corps saignaient de façon plus véridique. Est-ce là vraiment les caractéristiques d'un plaisir coupable ? 24

# JE PLEURE DONC JE SUIS

## LE CINÉMA DES SENTIMENTS

par Julien Fonfrède



Streets of Fire de Walter Hill (1984)

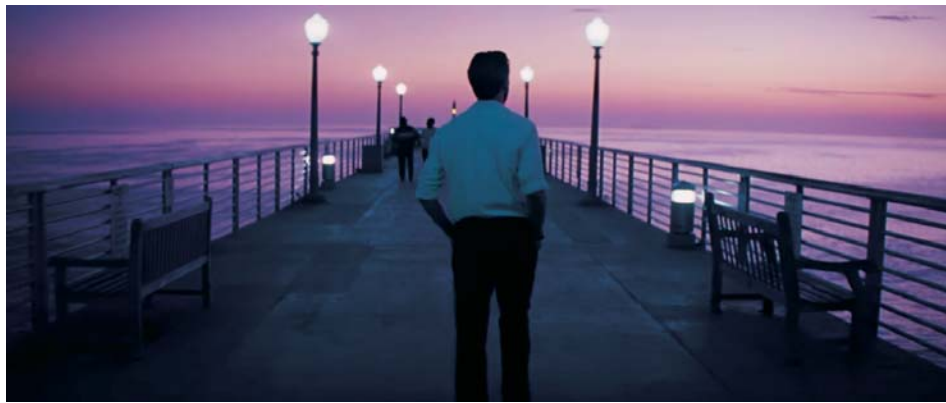
Contre toute attente et au-delà d'apparences bien trompeuses (Rambo, Conan et ces cohortes de héros machistes), revisiter le cinéma populaire des années 1980, c'est bel et bien plonger dans un monde où les émotions prévalent, où la sensibilité se revendique à fleur de peau. C'est aussi retourner vers l'enfance. Pas juste pour la masse des films alors produits pour un public spécifique, mais aussi pour cette étonnante absence d'inhibition sentimentale qui caractérise grand nombre de productions de cette période et qui ne peut probablement s'observer qu'a posteriori en opposition à d'autres époques. C'est renouer avec un cinéma où l'on pleure pour un rien. Où l'on s'étonne de rire bêtement. Parce que l'amour est beau. Parce que la vie est triste. Parce que l'amitié entre un petit garçon et un extraterrestre d'apparence fécale réussit bel et bien à être plus fort que tout (*E.T.*, Steven Spielberg, 1982). On est à l'époque d'un brutal retour

sur soi. Le walkman s'invente. La musique est partout (on parle de génération MTV), jusque dans nos têtes, manipulant le réel pour le faire glisser vers le beau. L'individu est dorénavant sa propre bulle de liberté, de révolte et de sensibilité. Au cinéma, on cherche alors l'émerveillement, l'évasion et plus que tout, les émotions. Un peu comme à une époque, plus lointaine encore, où l'on inventait littéralement le cinéma. Nous sommes dès lors loin de l'élaboration psychologique propre à l'écriture actuelle qui vise à rendre, coûte que coûte, crédible toute situation, toute structure dramatique, comme si on y était, comme si eux, les héros et héroïnes si bien pensé(e)s, c'étaient nous. Mais le rêve dans tout cela...

Retourner dans le cinéma commercial des années 1980, c'est plonger au fond d'un abysse (*The Abyss*, James Cameron, 1989), aux côtés d'Ed Harris en mineur des fonds marins, pour une

descente sensorielle et ô combien sensible. Là où l'amour entre un homme et son ex-femme sauvera l'humanité d'une apocalypse imminente. Là, seul dans l'obscurité à contempler la mort, se révèle la possibilité d'un nouveau monde. Un futur qui, dorénavant, se devra de n'exister que pour l'amour. Car, dans cet ultime classique de la décennie, les extraterrestres qui guettent non loin (plus bas) annuleront soudainement leur plan de destruction de la race humaine (plus intelligents que nous, ils voient là l'unique solution pour sauver la planète) suite à la lecture d'un message (« love you wife ») de l'homme à celle qu'il aime. C'est gros, manipulateur et en apparence particulièrement conservateur et pourtant... On a pleuré pendant la chute au fond de l'abysse. On a de nouveau pleuré lorsque les extraterrestres expliquent leurs dessins. Et l'on pleure toujours au baiser de retrouvailles d'un couple qui comprend que le monde est sauf, et leur amour aussi. Face à cet exercice de classicisme absolu et ces grosses ficelles sentimentales, pourquoi pleure-t-on ? Parce que c'est fleur bleue et manipulateur à outrance ? Oui et cela s'assume très bien (la fameuse notion de plaisir coupable tant associée aux années 1980, au cinéma, en musique, en mode ou ailleurs). Mais si l'on pleure, c'est aussi probablement parce que tout sonne émotionnellement vrai, que tout se regarde de proche, sans distance ni deuxième degré. Parce que c'est beau. Parce que c'est simple. Toujours sur la fine ligne entre le grotesque et le magnifique. Un peu comme chez Demy époque *Parapluies de Cherbourg* / *Demoiselles de Rochefort*.

Retour vers le futur. Où dans une embrasure de porte à la fin de *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), Mia (Emma Stone) regarde de loin Sebastian (Ryan Gosling) en concert. La même scène, la même embrasure de porte que dans *Streets of Fire* (Walter Hill, 1984) où Cody (Michael Paré) regarde de loin Ellen (Diane Lane) en concert. Les mêmes émotions, surtout, le même amour impossible qui, à jamais, restera plus grand que tout. Une même scène de départ, séparation inévitable de deux amoureux parce que la vie est ce qu'elle est et qu'elle doit continuer. Là encore, un même espace sensoriel et ô combien sensible (merci la musique ! qui fait pleurer parce que c'est beau. Un état d'apesanteur cinématographique, un regard vers l'autre voué corps et âme au sensible, un moment présent qui disparaîtra très vite et se doit dès lors, pour être ressenti, de n'exister que hors de toute psychologie ou intellectualisation du monde. Pour son ancrage émotionnel (et esthétique) sans concession dans les années 1980, *La La Land* a été une vraie surprise. Alors qu'actuellement les références au cinéma de cette décennie fusent d'un peu partout, débarquait un film jusqu'au-boutiste osant partout le premier degré, l'absence de cynisme et la naïveté juvénile, visant à faire ressentir d'abord pour éventuellement faire réfléchir après.



Ferris Bueller's Day Off de John Hughes (1986) et La La Land de Damien Chazelle (2016)

L'un des cinéastes les plus iconiques des années 1980, John Hughes, avec ses classiques *Sixteen Candles* (1984), *The Breakfast Club* (1985) et *Ferris Bueller's Day Off* (1986) nous a merveilleusement montré les drames de l'adolescence, de l'amour et de la vie. Il nous a fait pleurer sur ces petites émotions qui deviennent terribles, voire tragiques lorsque (bien) filmées à hauteur d'adolescents. Chazelle a tout simplement fait la même chose, mettant en scène à hauteur d'amoureux des sentiments qui ne font que renvoyer à l'adolescence. Ainsi, dans le cinéma populaire des années 1980, l'amour est une profondeur où tristesse et beauté marchent main dans la main. Maintenant, qui oserait dire que ce cinéma d'une bien bizarre de décennie relève à sa manière d'une certaine tradition romantique ? Souvenons-nous de cette scène sublime et si emblématique dans *Ferris Bueller's Day Off* où Cameron (Alan Ruck), ado névrosé mal dans sa peau, se retrouve au *Art Institute of Chicago*, seul face au célèbre tableau de Georges Seurat *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*. Il y regarde un détail : le visage d'une enfant qui marche main dans la main avec sa mère. Il est trop proche et, pointillisme oblige, le visage de celle-ci pourtant si beau de loin n'est que taches abstraites, monstrueuses et angoissantes. C'est dans cette comédie divertissante pour ados que, tout naturellement, soudainement, le temps d'un moment suspendu, explose de façon magnifiée la grande tragédie de l'enfance. Là encore, pas besoin de dialogues. Le grand art, le cinéma, la tristesse, la beauté et l'amour fusionnent parfaitement. On réfléchira après. Pour le moment, difficile de retenir ses larmes.



E.T. de Steven Spielberg (1982)

Dans cet art de la manipulation qu'est le cinéma (et dans l'art en général), l'effet de réel a toujours été la source de nombreux clivages. Voir la grande problématique de Platon et sa caverne, là où confortent et divertissent des ombres chatoyantes d'un réel extérieur bien plus complexe et inquiétant. De ce fait, en termes d'esthétique et de narration, beaucoup de choses ont changé dès la fin des années 1980. La roue a tourné et, indéniablement, les émotions en ont pris un coup. Du côté du cinéma d'auteur, l'influence des frères Dardenne se retrouve partout, surtout chez les jeunes cinéastes et ce, encore aujourd'hui. C'est le grand retour à un cinéma dit plus « dramatiquement vrai », plus « social ». Finie l'esthétique des sentiments. Finie l'influence de la pub et du vidéoclip. Terminée la musique qui

manipule tout. Terminée la musique tout court pour un grand nombre de films. Du côté du cinéma indépendant américain, né à la fin des années 1980 (Spike Lee, Jarmush, etc.) mais qui explose dans les années 1990 et essaimera un peu partout par la suite, ce sera désormais l'hégémonie du sacro-saint scénario. Les dialogues deviendront omniprésents (la génération Tarantino), la structure devra être virtuose (l'influence des écoles de cinéma et, plus récemment, des séries télé sur les techniques d'écriture) et les courbes dramatiques parfaites. Résultat : dorénavant, tout s'explique clairement. Tout développement psychologique doit être compris et amené intelligemment. Finies les grossières manipulations sentimentales. Fini ce laboratoire bordélique, quelque peu juvénile, d'un cinéma commercial qui semblait pourtant davantage s'amuser à divertir. Le cinéma est devenu « mieux fait ». Les films se sont techniquement raffinés et ils s'adaptent maintenant parfaitement aux goûts des spectateurs. Aujourd'hui, à quelques exceptions près, dans le cinéma populaire, tout est affaire de franchises et de produits bien pensés pour une mise en marché. Comme dans les années 1980, le divertissement à tout prix est resté la règle. Mais, en cours de route, pour toujours moins réfléchir, pour continuer à s'évader, action, vitesse et hyperréalité virtuelle ont remplacé ces zones sensibles et sensorielles si caractéristiques des années 1980. Le récent *Inside Out* (Pete Docter et Ronnie Del Carmen, 2015) de Pixar en est un exemple flagrant. Dans ce film sur les sentiments de l'enfance (joie, colère, peur, tristesse, dégoût, bien distincts et séparés pour évacuer toute complexité), ces derniers s'expliquent aux spectateurs. Ils sont des personnages rigolos qui jouent et s'affrontent dans nos têtes. On comprend tout puisqu'on nous décrit en long, en large et en travers ce que l'on ressent et pourquoi on le ressent. Dans ce film emblématique d'un cinéma commercial

actuel, on découpe et analyse l'enfant. On s'éloigne loin, très loin, pour ne plus voir, mais bien comprendre. Mais ressent-on vraiment quoi que ce soit ? Ce que l'on comprend surtout alors, c'est que rien ne saurait remplacer le regard d'un enfant trop proche devant les « taches » de Seurat, pour qui cherche à savoir ce qu'est vraiment une émotion au cinéma. Entre beau et grossier, il ne faut pas toujours choisir. Cette fine ligne difficile à gérer nous manque peut-être aujourd'hui, mais elle reviendra. Nombreux sont en effet celles et ceux qui aujourd'hui tentent de se réapproprier le droit au sensible et aux émotions au sein d'un cinéma dit populaire. Pas étonnant, dès lors, que beaucoup de cinéastes se servent actuellement des années 1980 pour se faire entendre. 24

# EN CONVERSATION AVEC VINCENT BIRON

propos recueillis par **Julien Fonfrède et Apolline Caron-Ottavi**



Photo: Montréal Campus

Vincent Biron est le réalisateur de *Prank*, comédie douce-amère sur l'adolescence qui a amené un nouveau souffle dans le paysage du cinéma québécois, l'an dernier. Nous avons eu envie de nous entretenir avec lui autour du cinéma des années 1980 et de son influence aujourd'hui, avec comme point de départ le cinéma de John Hughes, qui a réalisé entre autres les comédies adolescentes *Sixteen Candles* (1984), *The Breakfast Club* (1985), *Weird Science* (1985) et *Ferris Bueller's Day Off* (1986).

**24 images:** Aujourd'hui, beaucoup de films revisitent les années 1980, comme s'il y avait un désir de simplicité vers lequel certains cinéastes voulaient revenir, quelque chose de l'ordre du pur plaisir de cinéma. Est-ce que tu penses que c'est lié à une envie de réhabiliter un cinéma qui tiendrait du plaisir coupable?

**Vincent Biron:** Oui, avec mes collaborateurs sur *Prank*, il y a en effet quelque chose de cet ordre. On en avait marre de se faire dire que les films qu'on aimait n'étaient pas les bons, n'était pas le « bon cinéma ». Quand je suis devenu ami avec eux, c'est ce qui me plaisait: on partageait des influences que je ne trouvais pas chez d'autres, et ils les assumaient. Ça m'a permis de



The Breakfast Club de John Hughes (1985)

m'émanciper, je me suis dit « ah, enfin du monde qui aime John Hughes et qui ose le dire ! ». Ce n'est pas parce qu'un film a une amorce en apparence simpliste qu'il l'est dans son propos. On peut dire des grandes choses à travers un petit film, une petite histoire. Pour moi, c'est le cas d'un film comme *Ratcatcher* (Lynne Ramsay, 1999) ; il y a quelque chose de commun avec John Hughes, sur un enfant qui découvre la vie, même si c'est très différent dans le ton et la manière.

**24i :** Quand on voit *Prank*, il y a aussi quelque chose qui rappelle John Hughes. C'est une ressemblance qui prend par surprise parce que le film ne fait pas référence explicitement à son cinéma. Mais ton film, comme ceux de John Hughes, parvient à être « à hauteur d'adolescent ».

**V.B. :** À vrai dire, c'est a posteriori que j'ai compris qu'il y avait des similitudes... L'un des scénaristes de *Prank*, Éric K. Boulianne, a fait découvrir le cinéma de John Hughes à l'acteur Étienne Gallois, qui joue Steffie. Le film qu'il a le plus aimé, c'est *Ferris Bueller's Day Off*. Depuis il l'écoute tous les mois ! Et c'est en revoyant le film avec lui, après qu'on ait fait *Prank*, que je me suis rendu compte que, même si l'histoire est très différente, il y avait des points communs avec notre film dans le découpage,

les cadrages : les grands-angles, le fait que les adultes ne soient jamais cadrés avec les jeunes... C'est comme si j'avais intériorisé ce film-là. Ce sont des films que je n'avais pas revus depuis des années mais qui clairement m'ont habité. John Hughes est un cinéaste qui a encore aujourd'hui beaucoup plus d'influence qu'on veut bien lui en donner. Ce qui me parle beaucoup dans son cinéma, c'est qu'il se met à la hauteur des jeunes, il ne porte pas sur eux un regard d'adulte ou de « vieux con » : Ferris Bueller, c'est lui. Et en faisant *Prank*, c'était très important pour moi de ne pas tomber dans le film de « vieux con » justement, parce que c'est très facile de porter un regard condescendant sur les ados. John Hughes ne rit pas des niaiseries que les jeunes font, il rit avec eux de leurs niaiseries.

**24i :** Et il y a en même temps du vrai drame, un mélange de légèreté et de gravité...

**V.B. :** Oui, et il ne les juge pas là-dessus : les drames que vivent ces adolescents, ce sont des « petits » enjeux par rapport aux grands problèmes de l'humanité, mais pour eux ils sont immenses. Et John Hughes revendique que ce sont de grands enjeux pour eux. *The Breakfast Club* pourrait être un film complètement inintéressant si le cinéaste regardait leurs interactions de haut, en les considérant comme rien de plus que des petites amourettes, des petites angoisses existentielles d'ados... Mais comme il se met à leur niveau, c'est déchirant. C'est un film incroyable, je rêve d'en faire une adaptation théâtrale un jour, ça s'y prêterait !

**24i :** Il y a cette idée, qu'un journaliste avait énoncée au moment de la mort de John Hughes, que les spectateurs de ses films, qui ont grandi en les regardant, sont des adultes capables de conserver leur part d'enfance...

**V.B. :** C'est une angoisse que j'ai personnellement, et quand je revois ces films, je les trouve réconfortants. C'est une tendance qu'on a tous d'avoir parfois des réflexes de « vieux con » quand on vieillit et qu'on est confronté à des adolescents. Et les films de John Hughes permettent de se remettre à la hauteur de ces adolescents, de les comprendre à nouveau. C'est un cinéaste très humaniste, le regard à la fois amusé et attendri qu'il porte sur les jeunes est merveilleux.

**24i :** Est-ce que c'est difficile d'amener des vraies émotions à l'écran quand on travaille avec de jeunes acteurs ?

**V.B. :** C'est surtout difficile de rendre intéressant ces « petits enjeux » dont je parlais tout à l'heure, c'est une fine ligne sur laquelle il faut jouer, entre ce qui va rendre cesdits enjeux touchants et ce qui peut rendre le spectateur indifférent. C'est un risque, il peut y avoir un rejet devant ces sujets qui ne sont pas « graves ». Ça me semble plus difficile que d'aller vers le drame et c'est une



Prank de Vincent Biron (2016)

des choses qui m'angoissait dans la scénarisation. Ça m'a beaucoup apporté de travailler avec des scénaristes qui me sont un peu rentrés dedans, parce qu'au départ je parlais avec une vision très « auteuriste », je voulais être sûr que le film soit pris dans des festivals, et donc je voulais qu'il y ait une profondeur émotive etc... alors j'ai paniqué en voyant la première version du scénario en me disant que ça n'allait intéresser personne. Et eux, ils m'ont dit que si je filmais ça avec cœur, avec compassion, ça allait transmettre les émotions nécessaires. Ça touche quelque chose du cinéma dont on parle depuis tout à l'heure : l'absence de cynisme. Le cinéma d'auteur aujourd'hui a souvent une dimension postmoderne, déconstruite, distanciée, et donc une part de cynisme, loin des émotions. Et je pense que ce qui nous attire autant dans certains films d'autrefois comme ceux de John Hughes, c'est leur candeur. Réaliser *Prank* m'a permis d'assumer le plaisir que j'ai comme spectateur à voir des films comme ça. Je suis très bon spectateur, je pleure facilement, je ris facilement au cinéma : *Wall-E* ou le numéro d'ouverture de *La La Land* m'ont mis immédiatement les larmes aux yeux ! Faire *Prank*, et pouvoir entendre le public rire et réagir au film dans la salle, ça m'a enlevé toutes mes craintes de ne pas faire un cinéma assez pointu. Je suis content d'avoir fait *Prank* très vite, ça m'a empêché d'angoisser, de me poser trop de questions, de me dire que ce n'était pas assez sérieux ou pas assez ci, pas assez ça...

**24i: Il n'y a que comme ça que le film pouvait être fait, dans l'urgence.**

**V.B.:** Exactement. Mon prochain projet part d'un scénario écrit par deux des scénaristes de *Prank* ; il s'appelle *Les sauvages de Mégantic*. C'est un film de hockey. Je n'aime pas vraiment le hockey mais quand j'ai lu le scénario, j'ai ri, j'ai pleuré, et faire *Prank* m'a galvanisé pour défendre notre travail face aux institutions. J'ai hâte d'écrire dans une note d'intention que je veux faire un film qui n'est pas cynique, que je veux faire un film candide où on est proche des personnages, en train de vivre des choses avec eux. Le cinéma est une merveilleuse machine à empathie et je trouve qu'on s'en est privé beaucoup depuis quelques années, au

Québec notamment. Je ne veux pas généraliser, mais il me semble que beaucoup de jeunes cinéastes se sont empêchés d'aller dans cette direction très émotionnelle, par peur d'être rejetés. Et je m'inclus là-dedans.

**24i: Il y a une sorte d'affrontement ces dernières années entre le cinéma comme objet de manipulation et le cinéma qui cherche à tout prix l'effet de réel, sans mentir... Dans *Prank*, il y a à la fois une captation du réel très impulsive, très spontanée, et en même temps ces passages poétiques qui jaillissent, où le réel n'est pas important, ce qui rappelle beaucoup les années 1980 : la musique, les éclairages qui sont là pour servir les émotions, loin de tout réalisme. Est-ce que tu es tiraillé entre ces deux penchants ?**

**V.B.:** Plus maintenant. Mon premier court métrage, *Au bout du rang*, était très dardennien, complètement ancré dans le réel. Au gré de mes courts, je me suis un peu distancé de ça, mais j'avais quand même des scrupules, je me disais qu'un champ/contre-champ c'était trop télé, trop surfait... Quelle ânerie ! Parfois on s'enferme dans des dogmes esthétiques de façon très affectée. Et faire *Prank*, de façon spontanée, quasiment sans *shot-list*, ça m'a obligé à être dans le moment présent : « Tiens, et si là on faisait un ralenti ? ». Je me pose moins de questions maintenant sur ce que c'est que le bon goût, je pense qu'il faut faire les choses de façon instinctive.

**24i: Il y a une tendance aujourd'hui à tout définir de la psychologie des personnages, pour que l'on comprenne tout. Est-ce que c'est quelque chose que tu repousses ?**

**V.B.:** Je pense que le réalisme psychologique absolu, où l'on cherche à être le plus proche possible de la réalité, et qui est prôné ces dernières années même par les institutions, c'est une erreur en termes de cinéma. Je suis contre ça, ce qui ne m'empêche pas d'être pour une logique interne aux personnages, dans une filiation avec John Hughes ; les personnages sont des esquisses mais ils ont néanmoins une profondeur – Steffie dans *Prank*, c'est l'ultime nerd, il est peu défini de prime abord, mais par



Prank

contre on s'interrogeait beaucoup en cours de tournage sur sa logique, sa cohérence comme personnage. C'est ça aussi qui permet d'atteindre des émotions justes. Je pense que c'est important qu'il y ait une logique dans la subjectivité du récit pour que le spectateur embarque. Steven Spielberg est extraordinaire pour ça. Ce n'est pas la même chose que John Hughes bien sûr, mais il y a un lien quelque part. Pour *Prank* j'ai eu la chance de travailler avec des scénaristes qui sont des «classiciste» et pour qui la structure du récit est très importante. Ça m'a ramené à mes premiers amours.

**24i:** Dans *Prank*, il y a certes une référence au film *Le cheval de Turin* (Belà Tarr, 2011), mais aussi à *Highlander* (Russell Mulcahy, 1986), *Bloodsport* (Newt Arnold, 1988), *Predator* et *Die Hard* (John McTiernan, 1987 et 1988), avec les passages où Jean-Sé raconte les films qu'il a vus. Là, on est dans la référence littérale aux années 1980.

**V.B.:** Au départ, j'étais réticent à l'idée de faire des références parce que je craignais l'effet pervers de tomber dans la nostalgie outrancière. L'idée des récits de films par Jean-Sé n'est pas venue

de moi, c'est le scénariste Alexandre Auger qui avait écrit juste une scène comme ça, avec *Predator*. Et je ne voulais pas trop qu'on nomme un film en particulier: quitte à faire cette scène, il fallait en faire plusieurs pour que ça devienne une sorte de leitmotiv dans le film. Finalement je me suis vraiment attaché à cette idée-là. Ces scènes arrivent à des moments-clés du récit. Je trouvais qu'il y avait une charge émotionnelle plus forte dans le fait de passer par ce personnage de jeune cinéophile: je peux parler de ce personnage de Jean-Sé parce que j'ai été ce personnage-là moi-même, le gars qui raconte des films à ses amis qui se demandent de quoi il parle... Je trouvais ça beaucoup plus riche, beaucoup plus engageant sur le plan émotionnel d'inclure les références à ces films-là à travers ce personnage plutôt que de mettre des références directes, des clins d'œil, ou encore de recréer une ambiance années 1980, comme dans la série *Stranger Things*, que je n'aime pas parce que c'est une démarche de copie un peu puérile, qui

éloigne des émotions, je ne sais pas vraiment de quoi ça veut parler. Je préfère un film comme *It Follows*, qui fait des références mais a néanmoins sa propre identité; la ligne entre les deux est mince.

**24i:** Ces scènes de Jean-Sé permettent d'aborder très bien la cinéphilie, de parler de cinéma, de cet enthousiasme pour les films à cet âge-là... C'est ce qui est très beau dans *Prank*.

**V.B.:** Ça m'intéressait de parler de cette cinéphilie contagieuse parce que je trouve qu'on a une façon un peu mortifiante de parler du cinéma d'auteur depuis quelque temps au Québec! Par exemple, j'ai eu droit à des réflexions condescendantes parce qu'à 25 ans, je n'avais pas vu les films de Belà Tarr. Et ce genre d'attitude, ça ne donne pas envie de voir les films, de partager... Le personnage de Jean-Sé, c'est tout l'inverse, il communique une envie, un enthousiasme. C'est par ce type de cinéphilie contagieuse que la cinéphilie peut survivre il me semble. Surtout chez les jeunes, c'est un âge où il n'y a pas de hiérarchie entre les films et c'est ça qui est merveilleux. 🍿

# LES MAINS SUR LE CLAVIER, LA TÊTE DANS LES ÉTOILES

## SCIENCE ET TECHNOLOGIE DANS LE CINÉMA DES ANNÉES 1980

par Apolline Caron-Ottavi

Si l'on délaisse la politique, le cinéma populaire américain des années 1980 prend la science à bras-le-corps, inspiré sans aucun doute par les découvertes en tous genres et le boom technologique en cours. La science est un terrain de jeu, une ouverture enthousiasmante sur le monde de demain, la source d'inventions sans limites. Science et technologie n'échappent pas à l'esprit très juvénile et euphorique de la décennie. Il y a d'ailleurs un phénomène intéressant à noter : le reflux du *film catastrophe* dans ces années-là, genre qui avait fleuri depuis les années 1950 et qui reprendra du poil de la bête dès la décennie suivante. S'il y a beaucoup de films *post-apocalyptiques* dans les années 1980, l'heure n'est pas en revanche à la « catastrophe » et aux angoisses imminentes. Pourtant, plus que jamais l'homme est un danger pour lui-même ou bien comprend qu'il ne contrôle pas tout... C'est le début de la prise de conscience internationale face à la crise environnementale ; en 1984, la catastrophe de l'usine de pesticides de Bhopal en Inde (appartenant à une firme américaine) souligne le versant sombre du productivisme et des inégalités qu'il engendre ; alors que la Guerre froide touche à sa fin, la catastrophe de Tchernobyl en 1986 révèle quant à elle une tout autre dimension du danger nucléaire ; l'apparition du SIDA plonge l'Occident dans l'incompréhension et la peur dès le début de la décennie, assombrissant les acquis de la révolution sexuelle qui a précédé.

Or tout ceci transparait assez peu dans le cinéma des années 1980. Les studios se tournent plutôt vers le divertissement, sans boudier leur plaisir face aux possibles ouverts par les avancées de la recherche. Même lorsqu'il y a une inquiétude ou une réflexion critique face aux risques potentiels d'une technologie omniprésente, on sent une indéniable jubilation à mettre en scène les appareils perfectionnés de demain. De nos jours, la science pure est moins médiatisée et donc moins connue du grand public, supplantée aussi par les projets privés ou par les débats de société que suscitent la robotique et l'intelligence artificielle. Mais le cinéma récent se tourne à nouveau fréquemment vers la science, empruntant même parfois une voie « *rétro années 1980* » par les citations, les idées de fond ou encore une appétence pour les *remakes* et les suites. Comme si l'on tentait de retrouver un peu la curiosité gratuite et ludique,

si nécessaire, qui habitait le cinéma populaire de ces années-là. Une décennie marquée pourtant par l'avènement de l'ère numérique, de l'hyper-individualisme et du néolibéralisme. Mais un fragile équilibre était encore à l'œuvre : les mains sur le clavier, la tête dans les étoiles.

### Ces espaces infinis...

De 1969 à 1972, « on a marché sur la Lune ». À la fin des années 1970 et surtout dans les années 1980, l'aventure spatiale bat son plein : satellites, sondes ou stations spatiales sont lancés en grand nombre. Les sondes *Voyager 1* et *Voyager 2* explorent pour la première fois le système solaire, obligeant à reconsidérer tout ce que l'on croyait savoir jusque-là et à réécrire les manuels d'astronomie. Le cinéma témoigne de cet enthousiasme collectif pour les découvertes astronomiques : les sujets dont s'empare la science-fiction témoignent de cet engouement, tout en exploitant ces thématiques de façon ludique et fantastique. Outre les séries de films lucratives comme les *Alien*, *Star Wars* et autres *Star Trek* (initiées au cinéma à la fin des années 1970, développées dans les années 1980), on compte nombre de films « mineurs » mais habités par cette frénésie de l'espace : à titre d'exemples incongrus, le vétéran Stanley Donen s'attelle à la science-fiction avec *Saturn 3* (1980), et le célèbre *2001* de Kubrick se voit attribuer une suite, *2010* (Peter Hyams, 1984). D'autres films s'adressent à un public très jeune, comme *The Black Hole* (« le trou noir », de la compagnie Disney en 1979) ou *Explorers* (Joe



Explorers de Joe Dante (1985)



The Tree of Life de Terrence Malick (2011) et Cocoon de Ron Howard (1985)

Dante, 1985). Ce dernier raconte l'histoire de trois enfants qui s'envolent dans l'espace à l'aide d'une navette bricolée : c'est dit, l'espace sera le terrain de jeu des générations futures, et l'avenir appartient aux jeunes savants amateurs.

Mais comme toute grande exploration, la conquête spatiale se solde aussi par des échecs. Le plus traumatique est sans doute l'explosion de la navette Challenger en 1986, après à peine plus d'une minute de vol, avec ses sept membres d'équipage. Des milliers d'enfants regardent la télévision en direct, du fait de la présence à bord de la médiatique institutrice Christa McAuliffe, qui devait enseigner depuis l'espace. Tout récemment, le film *Life* (Daniel Espinosa, 2017) faisait référence à ce désastre qui a glacé une génération entière de petits astronophiles. Toujours est-il qu'un changement semble alors s'opérer... Peut-être n'est-il plus de bon goût d'envoyer des enfants dans l'espace au cinéma, et le genre de la science-fiction va perdre en amplitude, les producteurs étant sans doute refroidis. Outre les grandes franchises comme *Star Wars*, les films dans l'espace deviennent moins fantasques et plus « sérieux » dans les années 1990 et 2000. Il est d'ailleurs intéressant de noter que si *Guardians of the Galaxy* (James Gunn, 2014) a récemment renoué avec la science-fiction pour enfants, c'est en restant volontairement figé dans un imaginaire des années 1980.

Depuis quelques années, les découvertes en astronomie et en astrophysique se sont multipliées, bien que souvent occultées aux yeux du grand public par les fantasmes privés en tout genre,

plus spectaculaires (le milliardaire Elon Musk veut coloniser Mars sans plus tarder). Le cosmos a ainsi retrouvé une place dans les années récentes au cinéma, mais sur un terrain souvent plus métaphysique. Chez Terrence Malick, le cosmos est la toile de fond sur laquelle toute histoire humaine est remise en perspective. *The Tree of Life*, 2011, épouse le projet démesuré de lier dans un même récit l'infiniment grand et l'infiniment petit, de la galaxie au nouveau-né : « nous sommes tous de la poussière d'étoiles » dixit Hubert Reeves. D'autres films usent de l'astronomie pour réfléchir à la condition humaine, et au rapport que nous entretenons avec notre propre existence, comme *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) ou *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013)... À l'image de ces deux titres qui se répondent, l'humanité est partagée entre ce fantasme d'un ailleurs auquel il est difficile de renoncer et la réalité d'une planète Terre que l'on ne pourra remplacer. Dans *Interstellar*, le héros passe 80 ans (en durée terrestre) à explorer des planètes alors que la solution pour sauver l'humanité viendra de sa fille restée sur Terre. Dans *Gravity*, les déchets des engins spatiaux encerclent la Terre comme une chape de plomb qui rappelle à l'homme ses propres limites en le rabattant littéralement au sol. Rappelons aussi que l'un des plus grands succès du box-office de tous les temps est un film de science-fiction et

d'extraterrestres qui est en réalité un film environnemental et animiste : *Avatar* de James Cameron (2009). La science-fiction a de belles années devant elle, notamment pour reconsidérer notre propre condition, mais la gratuité et l'insouciance de l'exploration des années 1980 se sont bel et bien atténuées...

### Les extraterrestres sont parmi nous

Les extraterrestres sont une bonne piste pour continuer cette réflexion sur l'espace comme miroir de notre propre condition. Ils sont, au cinéma, l'objet d'un fantasme de longue date qui a été revigoré par les années 1980. La série *Alien* fera bien sûr des petits jusqu'à aujourd'hui, avec l'hypothèse d'une forme de vie particulièrement féroce, propice au film d'action et d'horreur. Mais dans les années 1980, il y a aussi beaucoup de gentils extraterrestres, qui sembleront s'éclipser des écrans dans les décennies suivantes, les années 1970 étant celles de la confiance durant lesquelles plusieurs messages auront été envoyés dans l'espace à l'attention de nos éventuels voisins. Les années 1980 s'inscrivent dans cet esprit fraternel : le plus célèbre exemple est bien sûr le sympathique *E.T.* (Steven Spielberg, 1982) et sa grande histoire d'amitié avec le petit garçon Elliot<sup>1</sup>. Mais il y en a d'autres : citons par exemple *Cocoon* (Ron Howard, 1985), très sympathique comédie dans laquelle les vieillards d'une maison de retraite profitent par hasard de la source de jouvence d'extraterrestres de passage sur Terre pour récupérer des congénères qui somnolent dans des cocons. Déplacer l'aventure spatiale du

côté de la vieillesse, c'est un peu comme le faire du côté de l'enfance : une façon de repousser les soucis matériels terrestres, et de voir l'espace comme un lieu d'espoir et de possibles ; les extraterrestres sont l'occasion de critiquer l'absurdité de la société humaine (comme ces maisons de retraite sinistres, où une partie de l'humanité est oubliée en silence). Dans *Explorers*, les extraterrestres rencontrés par les enfants astronautes répètent étrangement des discours et des chansons familières aux petits Américains. Or ils se révéleront être eux-mêmes... des enfants, gavés par la télé terrestre qu'ils captent depuis l'espace, des émissions de télé-réalité idiotes aux actualités sur des guerres stupides à leurs yeux. Dante suggère de façon parodique que nous n'avons pas de quoi nous vanter en envoyant des messages dans l'espace...

Il n'y a d'ailleurs pas besoin de visiter les galaxies pour rencontrer des créatures sympathiques et salvatrices. S'il est un endroit mystérieux que l'on connaît mal, c'est la Terre. Dans les années 1980, les découvertes du petit sous-marin Alvin marquent les esprits. Celui-ci met à jour les abysses de nos océans, et répertorie plus de 400 nouvelles espèces (improbables et excentriques), là où l'on pensait toute forme de vie impossible : bref, les extraterrestres sont parmi nous. Le cinéaste James Cameron a sans aucun doute ces dernières découvertes en tête lorsqu'il réalise *The Abyss*, en 1989 : le film a tout dans sa structure d'un récit de science-fiction et d'exploration spatiale, tout en relevant le défi technique de filmer sous l'eau<sup>2</sup>. Au fond des abysses se trouve une civilisation extraterrestre là encore supérieure et pacifique. Denis Villeneuve renoue avec cette idée dans son film *Arrival* (2016) : les extraterrestres, immédiat objet de méfiance pour des terriens aigris par les maux qu'ils s'infligent, seraient pourtant prêts à partager leur sagesse et à sauver notre monde en déréliction. Cette réflexion qui résonne avec celles qui avaient cours dans les années 1980 n'est pas anodine chez celui qui va bientôt sortir un remake du film culte de la décennie, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

### Le corps augmenté

Les années 1980 marquent le début d'un bouleversement du monde dont nous voyons encore les conséquences aujourd'hui. Tout d'abord, l'explosion de l'informatique, qui sort de sa sphère jusque-là restreinte : l'Internet et les ordinateurs personnels commencent à faire parler d'eux et se répandent de façon exponentielle à partir des années 1980. Côté technologie, diverses inventions désormais désuètes révolutionnent alors l'accès des particuliers au monde et aux contenus : les inventions du Minitel en France et du CD au Japon, le walkman et le caméscope de Sony, l'appareil photo jetable de Fujifilm... Autant de micro-événements qui vont bouleverser la vie des individus, accentuer l'autonomie, et peut-être aussi la bulle privée des personnes (ce sont les années



Arrival de Denis Villeneuve (2016) et The Abyss de James Cameron (1989)

Thatcher et Reagan, l'avènement d'un néolibéralisme hégémonique : l'heure n'est plus au collectif). Le cinéma témoigne de ces bouleversements naissants : la technologie s'y fait plus présente, avec aussi ses aspects inquiétants. Michael Crichton imagine dans *Looker* (1981) une agence de publicité sans scrupule qui crée des femmes mannequins virtuelles, éliminant au passage leurs modèles humains, pour mieux insérer des messages subliminaux dans leurs annonces au profit d'un homme politique véreux. Dans *Videodrome* de David Cronenberg (1983), c'est la cassette vidéo, objet que l'on introduit chez soi et que l'on regarde en privé, qui devient le canal de tous les vices. *Blue Thunder* de John Badham (1983) aborde quant à lui les dangers des technologies de surveillance, vouées à contrôler les masses. Il ne faut pas oublier que l'ombre du 1984 de George Orwell plane nécessairement sur les années 1980<sup>3</sup>...

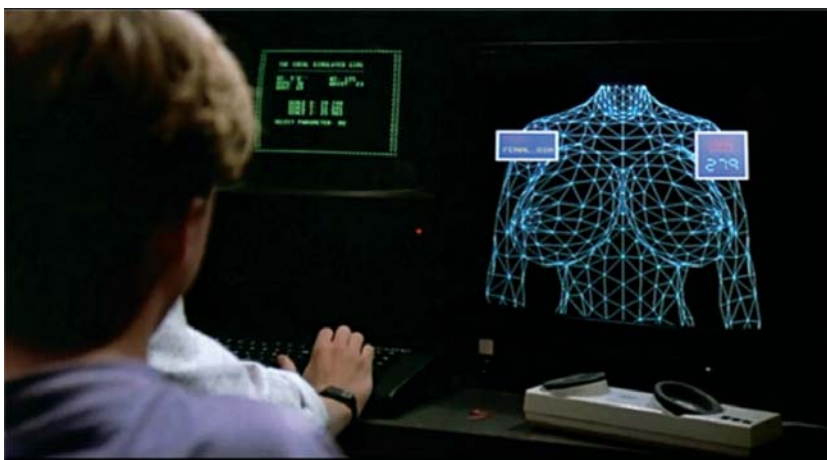
Dans la plupart des films qui abordent la technologie (comme dans la plupart des fictions des années 1980), le corps est un objet filmique central, à la fois contraire et complémentaire de la machine. Or dans les années 1980, il n'y a pas que les représentations de l'espace et de la technologie qui se voient bouleversées : celle du corps aussi. Nous sommes à l'heure des premiers bébés éprouvette, des premières greffes complexes, mais aussi des premières plantes transgéniques et manipulations génétiques. L'humain maîtrise et adapte la nature à ses désirs : au cinéma, ce sont les années du corps augmenté, du corps réinventé, du corps robotisé. *Terminator* (James Cameron, 1984) ou *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) mettent en scène des corps machines

indestructibles. Dans *Brainstorm* de Douglas Trumble (1983), ce sont les sensations elles-mêmes qui peuvent être enregistrées et transmises à un autre cerveau (nous ne sommes pas très loin des projets d'immortalité des transhumanistes actuels). Et bien sûr, comme toujours dans les années 1980, cette maîtrise du corps par la technologie a son pendant juvénile et ludique. *Weird Science* (John Hugues, 1985) propose une version adolescente fort sympathique du mythe de Pygmalion à l'ère numérique : deux gamins geeks et mal dans leur peau s'inventent une sublime

femme artificielle sur ordinateur, et se retrouvent bien démunis lorsqu'elle apparaît en chair et en os. Ce sera elle qui prendra le cours des choses en main et les entraînera dans une grande aventure initiatique...

Aujourd'hui, certains films renouent avec cet éloge de la curiosité scientifique et des bricoleurs en tout genre. À titre d'exemple, il y a quelque chose des années 1980 chez le gamin inventif de *Big Hero 6* (2014 – les héros du film de Chris Williams et Don Hall sont des adolescents dont les superpouvoirs ne sont autres que

la connaissance et l'imagination); la scène où l'enfant perfectionne le robot légué par son frère en pianotant sur son clavier tous les attributs qu'il fantasma rappelle étonnamment celle de *Weird Science*, lorsque les deux ados modèlent les seins de la femme à coups de clics... D'autres films, comme *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984 – film qui a eu droit à son *remake* au féminin l'an dernier) ou *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) témoignent de cet engouement des années 1980 pour les inventeurs de tout acabit, les rêveurs invétérés et les scientifiques farfelus. La science était inspirante, amusante, et pleine de promesses; la technologie, dans les mains des bonnes personnes, allait changer le monde, et le rendre meilleur... À l'heure où les scientifiques ont du mal à se faire entendre, peut-être est-il grand temps de retrouver cette confiance enivrante. [24](#)



Looker de Michael Crichton (1981), *Weird Science* de John Hugues (1985) et *Big Hero 6* de Chris Williams et Don Hall (2014)

1. En 2016, la série télévisuelle *Stranger Things* a d'ailleurs repris explicitement l'univers d'*E.T.*, avec son atmosphère très années 1980 et ses gamins curieux et débrouillards qui cachent un secret dans leur sous-sol...
2. À titre d'anecdote: l'autre grand exploit d'Alvin, c'est d'avoir exploré l'épave du Titanic. Encore de quoi faire rêver Cameron, qui réalisera dans les années 1990 un documentaire et un film de fiction sur le Titanic.
3. Ironiquement, rappelons que la publicité de lancement (en 1984) du premier Macintosh personnel d'Apple citait 1984 d'Orwell: l'image d'un dictateur et d'un monde glacial était brisée d'un coup de massue par une jeune sportive, avant que ne s'affiche le slogan «1984 won't be like 1984». L'affirmation laisse entendre que les ordinateurs vont sauver le monde, mais pointe pourtant déjà le soupçon qu'on puisse y voir une forme de contrôle et d'isolement des individus...

# LA DÉFERLANTE PUNK

par Charlotte Selb



Suburbia de Penelope Spheeris (1984)

De la fin des années 1970 à la moitié de la décennie 1980, le mouvement punk débarque sur les écrans, inspirant en particulier les réalisateurs américains et britanniques. Retour sur les premières années du cinéma punk.

Dans une des scènes clés de *T2 Trainspotting* (2017), Mark Renton (Ewan McGregor), après vingt ans de vie « clean » à Amsterdam, retrouve la chambre de sa jeunesse à Edinburgh, fouille à travers ses vinyles, et en dépose un sur la platine. Il arrête aussitôt le disque, après deux secondes du rythme de batterie bien reconnaissable de « Lust for Life ». Entendu dans le cadre de *T2 Trainspotting*, l'hymne iconique d'Iggy Pop évoque avant tout le premier *Trainspotting* de Danny Boyle, où l'utilisation de la chanson en ouverture l'avait remise au goût du jour, vingt ans après sa sortie originale (le single avait même réalisé des meilleures ventes au Royaume-Uni en 1996 qu'en 1977). Pour un public né dans les années 1980 et peu amateur de musique punk, « Lust for Life » est synonyme du film culte de 1996, et non de l'album d'Iggy Pop. Comme d'autres moments « clins d'œil » du film de 2017, cette séquence offre une référence nostalgique et douce-amère au *Trainspotting* original, qui lui-même recyclait la culture punk des années 1970-80. Régulièrement prononcé mort et enterré (et ceci quasiment depuis sa naissance), le punk refait néanmoins surface tout aussi régulièrement, et ce dans toutes sortes d'arts et de médias où son énergie et sa créativité uniques semblent fournir une source inépuisable d'inspiration et de redécouverte. Le

recyclage, la dérision et le détournement faisant partie intégrante de son esprit, il est en outre infiniment récupérable. Mais qu'en est-il du cinéma lors de la naissance et de l'apogée du punk ? À quoi le « cinéma punk » original a-t-il ressemblé ?

Au moment où est né le punk en Occident, le cinéma s'est largement inspiré de ce mouvement culturel explosif : non seulement de sa musique, mais aussi de sa philosophie et de son esthétique, qui traduisaient une liberté et une rage symptomatiques de l'époque. Alors que meurent les illusions hippies des années 1970 et que la nouvelle génération est confrontée à une vision très pessimiste du monde et de l'avenir, le punk, mouvement subversif et antiautoritaire surtout présent aux États-Unis et au Royaume-Uni, s'affirme comme un courant beaucoup plus radical que celui qui l'a précédé. L'utopie fait place au nihilisme ; la jeunesse adopte contre l'ordre établi et la morale bourgeoise non pas un nouveau projet de société, mais une forme de liberté individuelle absolue, sur fond d'anarchie, de désordre et d'émeute. Dès la fin des années 1970 et jusqu'au milieu des années 1980, le cinéma documente et exploite avidement ce mouvement, que ce soit pour rendre compte avec justesse d'un courant culturel marquant, ou pour en caricaturer les aspects les plus extrêmes. Si une partie de ce corpus de films

[1] *Smithereens* de Susan Seidelman (1982) et [2-3] *Times Square* de Allan Moyle (1980)

est passée inaperçue alors, elle a amplement été redécouverte depuis, nombre de ses films les plus emblématiques ayant acquis un statut culte à travers les années. À l'image d'un mouvement rempli de contradictions, et qui porte en quelque sorte en lui sa propre destruction, le cinéma punk n'est pas un courant monolithique et cohérent ; il s'est plutôt manifesté de différentes manières, plus ou moins fidèles à l'esprit d'origine.

### Le chaos et la fureur

La philosophie du punk tourne autour des notions de provocation, de rejet des conventions, de détournement des codes et de dérision. Son mode de création se résume en trois lettres : DIY. Les films incarnant le plus fidèlement la culture punk se tournent ainsi avec peu de moyens, spontanément, dans l'urgence, l'improvisation et le désordre, en pied de nez à l'industrie du cinéma, ou tout du moins à contre-courant. De nombreux documentaires de musique s'improvisent là où naît la scène musicale punk, et immortalisent, généralement en super 8, l'émergence et l'évolution de cette scène (ou plutôt de ces scènes, puisque c'est tout autant à New York et Londres, puis Los Angeles, que se développe la musique punk, et qu'il n'est pas toujours aisé de déterminer précisément les influences des uns sur les autres). Dès 1976, Amos Poe et Ivan Kral, lui-même musicien, documentent dans *The Blank Generation* les coulisses de la scène punk new-yorkaise : les performances d'Iggy Pop, Patti Smith, Richard Hell, les Ramones, Blondie et les Talking Heads, avant même qu'ils ne deviennent des icônes. Dans *The Punk Rock Movie* (1978), Don Letts, le DJ du Roxy Club à Londres, filme lui aussi de l'intérieur et presque « par accident » les débuts de la scène punk britannique (les Clash, les Sex Pistols, Generation X, Siouxsie and the Banshees etc.), et la même année Colin Brunton et Patrick Lee témoignent de celle de Toronto avec *The Last Pogo*. Les groupes de Los Angeles (The Germs, X, Fear, Black Flag...) sont dépeints, quant à eux, dans *The Decline of Western Civilization* de Penelope Spheeris (1981), qui va bien au-delà du simple film de concert et capture avec finesse, sensibilité et humanisme l'esprit d'une génération.

Mais ce cinéma de l'improvisation et du DIY ne se limite pas au champ documentaire ni au registre musical. Le punk s'incarne aussi, par exemple, dans des films underground tels que *Desperate Teenage Lovedolls* (David Markey, 1984), comédie *camp* irrévérencieuse emblématique du mouvement, réalisée avec un budget proclamé de 250\$ et relatant les mésaventures

d'adolescentes en fugue formant un groupe de rock, sur fond de bande musicale signée par les groupes californiens de l'époque (Black Flag, Redd Kross, Sin 34 ou encore Greg Graffin de Bad Religion). Dans *Driller Killer* d'Abel Ferrara (1979) ou *Out of the Blue* de Dennis Hopper (1980), la musique punk intervient avec les aléas du tournage, le premier s'inspirant du groupe de musique new-yorkais de son colocataire/ami/acteur, le deuxième filmant la scène punk de Vancouver découverte par hasard lors du tournage – et transformant spontanément sa jeune héroïne en fan de punk. Leur approche quasi documentaire, fondée sur l'improvisation d'acteurs non-professionnels, des scénarios écrits à la dernière minute et une esthétique urbaine naturaliste, est symptomatique d'un esprit de liberté hérité des années 1970, auquel se mêlent le chaos, la fureur et le désespoir de la décennie naissante. Comme *Driller Killer* – les hallucinations paranoïaques en moins – le film ultra-indépendant *Smithereens* de Susan Seidelman (1982) dresse un portrait du New York post-hippie, alors que la faillite de la ville permet à une scène artistique bouillonnante de se développer. Et tout comme Ferrara, Seidelman filme l'univers artistique qu'elle connaît, s'inspirant de l'approche de la Nouvelle Vague et tournant en 16mm, avec peu de moyens (son budget initial de 20 000\$ est entièrement constitué de ses propres ressources et de celles de ses amis). Le personnage principal de *Smithereens* est une jeune femme du New Jersey qui débarque à New York en espérant devenir une célébrité de la scène punk locale. Paresseuse et sans talent, elle devra se contenter de devenir la groupie d'une rock star peu sympathique, interprétée par le musicien Richard Hell, icône et pionnier du punk. Le regard jeté par Seidelman sur la scène punk new-yorkaise est particulièrement nuancé, à la fois affectueux et très critique : moins délirant et violent que *Driller Killer*, plus sérieux et dramatique, *Smithereens* fait néanmoins preuve d'un humour acéré qui n'est pas si éloigné de celui de Ferrara.

### Mode, drogue et nihilisme

La mode est un élément central de la culture punk ; visuellement frappante, elle est reprise au cinéma autant que la musique. Ce qui peut être considéré comme la première fiction punk britannique, *Jubilee* de Derek Jarman (1978), tire son inspiration de l'égérie et mannequin Jordan (Pamela Rooke de son vrai nom), connue pour son travail avec la designer Vivienne Westwood à la boutique SEX de Kings Road et ses nombreuses apparitions aux premiers concerts des Sex Pistols. Jarman, obsédé par le style de l'icône

de la scène punk londonienne, développe une fiction censée à l'origine être une production en super 8 sur Jordan, qui prend petit à petit une dimension plus ambitieuse, malgré ses moyens modestes : un film sur le punk, qui enrôle plusieurs des figures de l'époque, notamment les musiciens Adam Ant et Toyah Willcox. Science-fiction dystopique et hallucinée, *Jubilee* s'ouvre sur une scène où la reine Elizabeth 1<sup>re</sup> consulte son astrologue le Dr. Dee (joué par Richard O'Brien, le créateur du *Rocky Horror Show*), qui lui révèle l'état de son royaume 400 ans plus tard : une Angleterre fin-1970 en pleine décadence matérielle et morale, hantée par des gangs anarchistes de femmes punk. Le nihilisme et l'antimonarchisme affirmés du film de Jarman semblent plutôt bien rimer avec les paroles du « God Save the Queen » des Sex Pistols, mais n'empêchent pas Vivienne Westwood de qualifier l'œuvre de film « le plus ennuyeux et dégoûtant » qu'elle ait jamais vu de sa vie (elle va même jusqu'à concevoir un tee-shirt de protestation). Si une bonne partie de la scène locale se sent mal représentée par *Jubilee*, Derek Jarman lègue toutefois une œuvre singulière et troublante, témoin de l'esthétique du mouvement et étrangement prémonitoire de son avenir. Science-fiction plus sombre encore que *Jubilee* (et certainement plus psychédélique), *Liquid Sky* de Slava Tsukerman (1982) situe son action dans l'univers même de la mode, où la sous-culture punk new-yorkaise y est dépeinte comme baignant dans les drogues, la violence et la misogynie. Là encore, maquillage, coupes de cheveux et vêtements punk participent de l'univers futuriste et extravagant de l'œuvre, frappant l'imaginaire au même titre que les OVNI et les délires psychotropes du film.

### Rebelles sans cause

La présence la plus visible de la culture punk à l'écran, en particulier dans un type de cinéma plus commercial, est l'utilisation des figures de jeunes punks à des fins dramatiques. La popularité du mouvement a incité Hollywood à profiter de ce courant potentiellement lucratif. La jeunesse punk y est alors représentée, avec tous ses signes les plus reconnaissables (musique bruyante, contestation, marginalité, drogue et destruction/autodestruction), tantôt comme une sous-culture créative où peuvent se réfugier des jeunes désœuvrés et incompris par leur milieu, tantôt comme un symbole de violence et de menace pour la société et l'ordre moral – un certain nombre de films de l'époque balançant entre vision romantique et alarmiste du punk, de manière plus ou moins réfléchie.

Le scénario typique du film d'ado (« *teen movie* ») punk tourne autour de personnages de jeunes filles rebelles résistant à travers la musique à l'autorité parentale, scolaire, ou à la société en général. Dans la comédie musicale *Rock'n'Roll High School* (1979), réalisée par Allan Arkush et produite par Roger Corman, une jeune fan des Ramones (P.J. Soles) refuse de se plier aux règles de son école et entraîne ses camarades dans une révolte en vue d'assister au concert du groupe. Les élèves finissent par prendre possession du lycée – et le faire exploser – en compagnie des Ramones devenus étudiants honorifiques. Dans le plus dramatique *Times Square* (1980) du réalisateur canadien Allan Moyle, deux adolescentes avec des problèmes de santé mentale se rencontrent dans un hôpital psychiatrique, fuguent et forment un groupe de punk, organisant à la fin du film un concert illégal à Times Square où se retrouvent des centaines de jeunes filles fans. Le même élan



*Liquid Sky* de Slava Tsukerman (1982) et *Jubilee* de Derek Jarman (1978)

féministe parcourt *Ladies and Gentlemen, the Fabulous Stains* (1982) du producteur de musique Lou Adler, qui suit l'ascension d'un groupe de punk formé par deux sœurs et leur cousine laissées à elles-mêmes après la mort de leur mère (Laura Dern interprète l'une des adolescentes).

Si ces films d'ado jettent un regard positif et tendre sur les jeunes rebelles, d'autres titres plus réactionnaires ne voient pas l'antiautoritarisme d'un si bon œil. Avec les années Reagan surgit une vision du punk beaucoup plus méfiante et caricaturale, exploitant le sentiment de peur engendré par cette culture subversive. Ces films consistent généralement à donner une allure punk aux personnages de « méchants » et à stigmatiser ainsi les côtés antisociaux et destructeurs du mouvement. Le film canado-américain *Class of 1984* de Mark L. Lester (1982) est emblématique de cette posture : commençant par un avertissement indiquant que le récit est basé sur des faits réels, le film montre la confrontation entre un professeur de musique idéaliste fraîchement nommé dans une école à problèmes et un groupe de jeunes voyous semant la terreur dans la ville. Les punks sont ici dépeints comme de graves criminels (ils vont même jusqu'à violer la femme du professeur !), et le héros devra abandonner ses idéaux pour se faire justice lui-même. Plus bouffon, *The Return of the Living Dead* (Dan O'Bannon, 1985) exploite également le potentiel effrayant et grotesque des punks en les transformant en morts-vivants : les costumes et l'attitude punk prennent ici une dimension plus absurde et caricaturale que jamais, source d'hilarité plus souvent que de terreur.

C'est l'auteur de *The Decline of Western Civilization*, Penelope Spheeris, qui offre avec sa fiction *Suburbia* (1984), également produite par Roger Corman, la représentation la plus contrastée,

respectueuse et humaniste des jeunes marginaux. Comme Susan Seidelman, elle aborde les contradictions de la culture punk – notamment le racisme, le sexisme et l'homophonie à l'œuvre au sein du mouvement – et ne traite pas la drogue ou le suicide sous un jour romantique, mais son regard n'est jamais moralisateur ni sensationnaliste. Les adolescents de *Suburbia*, interprétés par de vrais enfants de la rue et des musiciens punks comme Flea des Red Hot Chili Peppers, ont généralement fui des foyers abusifs de leur banlieue classe-moyenne-basse californienne, et se sont réinventés une famille en squattant ensemble des édifices abandonnés. Accusés de tous les maux de la société par les voisins, ils sont victimes de harcèlement de la part d'un groupe local d'autodéfense nommé « Citizens Against Crime » – une touche pour le moins réaliste dans le contexte ultra-réactionnaire du reaganisme et de sa tolérance zéro à la drogue. À cheval entre le charme naïf du « teen movie » et le naturalisme âpre hérité de l'expérience documentaire de la cinéaste, *Suburbia* est un portrait aussi empathique que lucide de la jeunesse punk américaine des années 1980.

### Chronique d'une mort annoncée

Lorsque le réalisateur Lech Kowalski suit en 1978 la première (et dernière) tournée de plus en plus chaotique des Sex Pistols aux États-Unis, il est témoin malgré lui de la dissolution du groupe. Son film au titre évocateur, *D.O.A.* (1980), documente à la fois l'apogée du punk et sa mort annoncée. L'une des scènes les plus célèbres montre une tentative d'entrevue avec Sid Vicious et Nancy Spungen filmés dans leur lit, où le bassiste est trop drogué pour répondre aux questions du cinéaste, et laisse présager la fin tragique du couple. Kowalski suggère aussi comment le mouvement perd sa raison d'être à force de marchandisation. La même année sort le (faux) documentaire de Julian Temple, *The Great Rock'n'Roll Swindle*, qui propose une vision pour le moins cynique de l'histoire du groupe : les Sex Pistols y sont présentés comme des pantins de leur manager Malcolm McLaren, qui aurait créé, instrumentalisé et manipulé la formation à des fins purement commerciales. Deux ans plus tôt, *Jubilee* annonçait déjà l'impasse du punk, en prédisant que tout le monde finirait par être corrompu. Dans son livre autobiographique, *Dancing Ledge* (1993), Derek Jarman écrit : « Le film fut finalement prophétique. La vision de Dr. Lee se réalisa : les rues s'embrasèrent à Brixton et Toxteth, Adam [Ant] figura à Top of the Pops et signa avec Margaret Thatcher pour chanter au bal des Falklands. Ils se sont tous vendus d'une manière ou d'une autre ». Cette impossibilité absolue de l'idéalisme fait bien entendu partie intégrante de la posture la plus nihiliste du punk – une posture adoptée en particulier par les Britanniques. Le réalisateur anglais Alex Cox, auteur culte du mouvement punk, connu surtout pour *Repo Man* (1984) et *Sid and Nancy* (1986), a choisi comme Temple d'en rire. Avec *Repo Man*, il applique son humour iconoclaste aux mêmes paysages californiens que *Suburbia* : le drame social de Spheeris fait ici place à une anarchie et une irrévérence absolues, où ni l'arrivée d'extraterrestres, ni les politiques drastiques de Reagan, ni même la récupération du jeune héros punk dans une entreprise réactionnaire ne sont à prendre au sérieux. À grands coups de rigolades et de musiques d'Iggy Pop, Black Flag, Circle Jerks et Suicidal Tendencies, Cox et son *Repo Man* font voler en éclats les idéaux de la jeunesse, mais aussi la peur de l'avenir, l'anxiété de la décennie et

les prétentions des puristes du punk (la blague ultime du film étant bien évidemment son financement par Universal!).

Ce qui ne signifie pas que le cinéma punk est nécessairement condamné depuis 40 ans à une forme d'autodérision absolue et à un recyclage perpétuel. L'état d'esprit non-conformiste, résistant et antiautoritaire ainsi que la nécessité du DIY survivent toujours ; ils migrent simplement vers d'autres sphères de la société plus marginales. Qu'on pense seulement à la radicalité des créations vidéos de Pussy Riot (et du punk russe en général), à la vitalité du Taqwacore, à l'importance de la scène afro punk américaine ou aux inoubliables héroïnes transgenres de *Hedwig and the Angry Inch* et *Tangerine* – sans doute les personnages les plus punk des dernières années. Avec la montée des régimes autoritaires à travers la planète et l'arrivée d'une ère au moins aussi pessimiste que celle des années 1980, le cinéma punk a peut-être un bel avenir devant lui. 24



Class of 1984 de Mark L. Lester (1982), The Decline of Western Civilization de Penelope Spheeris (1981) et Repo Man d'Alex Cox (1984)

# CIMETIÈRES ANIMAUX ET CHASSEURS DE FANTÔMES

## UN HIT-PARADE DES ANNÉES 1980

par **Alexandre Fontaine Rousseau**

Rien ne résume mieux l'esprit du cinéma populaire des années 1980 que sa propension à produire des «chansons thèmes», ultime produit dérivé cristallisant ce mercantilisme entremêlé de naïveté propre à l'époque. Tous les films, du plus gros des *blockbusters* à la plus miteuse des séries B, semblaient alors vouloir se hisser au sommet des palmarès tout en prenant d'assaut le box-office – avec des résultats parfois mitigés, mais le plus souvent étonnants.

### «Prom Night»

**Artiste :** Paul Zaza et Carl Zitter

**Film :** Prom Night (1980)

Le lien entre *slasher* canadien des années 1980 et tube disco est peut-être quelque peu contre-intuitif, mais je peux vous garantir que la chanson thème est la seule chose dont on se souvient clairement



en terminant *Prom Night*. Même l'incontournable Jamie Lee Curtis et «l'agent fait la farce» en personne Leslie Nielsen ne peuvent sauver le film de Paul Lynch de ce qu'il convient de qualifier d'anonymat certain. Mais l'espèce de synthétiseur cosmique qui se fait aller derrière la section de cuivres de la pièce titre est, quant à lui, tout sauf générique.

### «Eye of the Tiger»

**Artiste :** Survivor

**Film :** Rocky III (1982)

La preuve qu'*Eye of the Tiger* est une grande chanson, c'est que 35 ans après sa sortie, il est encore impossible d'imaginer une scène d'entraînement dans un film sans l'avoir dans la tête. Personnellement, j'ai



juste besoin de voir un haltère qui traîne par terre pour que ça se mette à faire «TAN TA-TA TAN – TA-TA TAN» quelque part entre mes deux oreilles... Pis dès que j'ai à accomplir une tâche la moins exigeante, comme le ménage ou la vaisselle, qu'est-ce qui rapplique ? «TAN TA-TA TAN – TA-TA TAN!» Pour le meilleur comme pour le pire, ce maudit riff de guitare-là reste

l'expression la plus pure et universelle de la notion de dépassement de soi que l'humanité ait enregistré à ce jour. Bravo, Survivor.

### «Cat People (Putting Out Fire)»

**Artiste :** David Bowie

**Film :** Cat People (1982)

De nos jours, de nombreux cinéphiles associent évidemment cette chanson de David Bowie au *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino – mais son habitat naturel demeure le sulfureux *remake* érotico-shamanique du *Cat People* de Jacques Tourneur pour lequel elle avait initialement été composée. Certes, la ligne «*I've been putting out fire with gasoline*» fonctionne à merveille avec le plan ourdi par le personnage de Mélanie Laurent dans le film de 2009 ; mais ça ne vaudra jamais la décadente symbiose avec laquelle la pièce, coécrite par Giorgio Moroder, s'acoquine au débauché délire orchestré par Paul Schrader en 1982.



### «Ghostbusters»

**Artiste :** Ray Parker Jr.

**Film :** Ghostbusters (1984)

Mettons tout de suite les choses au clair : si le fécond sous-genre des «chansons thèmes de films des années 1980» possède un apex incontestable, il s'agit assurément du thème de *Ghostbusters*. Cette affirmation est d'ailleurs irréfutable – et sa remise en question ne pourrait, au final, engendrer que des débats aussi stériles qu'absurdes. Je n'aurais pas voulu être à la place des gars de Run-D.M.C. qui, cinq ans plus tard, ont eu à enregistrer une pièce



titre pour accompagner la sortie de *Ghostbusters II*. C'est plate parce que t'as beau faire de ton mieux, tu l'sais que les gens vont te comparer à ce qui a précédé et dire que la toune d'avant était ben meilleure que la tienne – une affirmation qui, tout compte fait, s'applique aussi au film en tant que tel.

#### «Streets to Blame?»

**Artiste:** Keith Emerson

**Film:** Murder-Rock: Dancing Death (1984)

Quatre ans après avoir tapissé *l'Inferno* de Dario Argento de synthétiseurs hystériques, Keith Emerson récidivait dans le registre de l'horreur à l'italienne en signant la trame sonore de *Murder-Rock: Dancing Death*, un improbable giallo à la sauce *Flashdance* signé Lucio Fulci. Comme le film, cette pièce est un amalgame insolite d'influences hétéroclites – une extravagante tentative de composer un morceau pop-rock «accrocheur» qui n'arrive jamais vraiment à cacher les penchants progressifs de l'ex-ELP. Mettons que c'est pas trop difficile de comprendre pourquoi ça a moins pogné que *What A Feeling...*



#### «Purple Rain»

**Artiste:** Prince

**Film:** Purple Rain (1984)

Ça n'a pas été facile de choisir une seule chanson de Prince à inclure dans cette liste. J'ai longuement hésité entre *Purple Rain* et le fameux *Batdance*, composé pour le *Batman* (1989) de Tim Burton. J'ai aussi hésité entre *Purple Rain* et *When Doves Cry*, l'autre gros succès de la trame sonore de *Purple Rain*. J'ai même pensé à mettre Kiss, puisqu'il s'agit techniquement d'une pièce composée pour le film *Under the Cherry Moon* (1986). Mais je n'ai jamais vu quelqu'un clore une soirée au karaoké en essayant de chanter le *Batdance*.



#### «Surfin' Dead»

**Artiste:** The Cramps

**Film:** Return of the Living Dead (1985)

Si cette chanson-là ne joue pas à ton *beach party* à thématique de zombies, je m'excuse d'être celui qui te l'annonce mais ta soirée est ratée. C'est aussi simple que ça. T'as ben beau me servir un Mai Tai dans un verre tiki qui ressemble à une goule, si je ne peux pas twister



en chantant «*now life is short and it's filled with stuff, so let me know baby when you've had enough... oh do the dead*» quelque part entre deux heures pis trois heures du matin, c'est sûr et certain que tu vas m'entendre chiâler. Pis si j'en suis à mon quatrième Mai Tai, ça va pas être beau. Oh que non.

#### «A View to a Kill»

**Artiste:** Duran Duran

**Film:** A View to a Kill (1985)

Sur papier, *A View to a Kill* a vraiment tout ce qu'il faut pour être un bon James Bond: Christopher Walken en méchant de service, Grace Jones en Bond Girl androgyne et coriace ainsi que la Silicon Valley en guise d'arrière-plan qui promet d'instiller une saveur technologique à une classique intrigue d'espionnage. Malheureusement, le dernier tour de piste du regretté Roger Moore dans le rôle de l'agent 007 s'étire inutilement sans jamais vraiment trouver son air d'aller – contrairement à l'entraînante chanson thème signée par Duran Duran, qui demeure fort probablement l'élément le plus mémorable de ce décevant chant du cygne. C'est déjà mieux qu'*Octopussy*, remarque. Pour vrai, est-ce que quelqu'un se souvient de la chanson thème d'*Octopussy*?



#### «Howling Theme»

**Artiste:** Babel

**Film:** Howling II: Your Sister is a Werewolf (1985)

Brouillant de manière mystifiante la frontière abstraite qui sépare l'incompétence crasse de l'audace expérimentale, le surréaliste *Howling II: Your Sister is a Werewolf* ressemble par moments à un immense vidéoclip pour cette chanson de l'obscur groupe new wave Babel. La pièce tourne en boucle d'un bout à l'autre du film, accompagnant de manière merveilleusement incongrue une absurde courtoisie visuelle d'orgies lycanthropes et de lieux communs du cinéma horreur, rattachés les uns aux autres par le plus ténu des fils. À un point tel que les vagues incantations du chanteur Steve Parsons se substituent, essentiellement, à toute forme de cohérence narrative: «*I've got a hunger that's in motion/A hunger that I can't control.*» Le loup-garou, retient-on de tout cela, n'est que pulsion.



### «Fright Night»

**Artiste :** J. Geils Band

**Film :** Fright Night (1985)

En 1985, un an après le succès phénoménal de *Ghostbusters*, les producteurs de *Fright Night* avaient définitivement retenu la leçon : ça prenait une chanson qui répète cinq ou six fois le titre de ton film pour faire la promotion d'une comédie fantastique grand public. L'Histoire avec un grand H n'a peut-être pas retenu *Fright Night*, la chanson, au même titre que le tube de Ray Parker Jr. – mais une fois de temps en temps, à l'Halloween, t'as quand même un ou deux DJ audacieux qui la font tourner... pis qui se font dire, deux minutes après, de mettre *Thriller* de Michael Jackson à la place.



### «The Goonies 'R' Good Enough»

**Artiste :** Cyndi Lauper

**Film :** The Goonies (1985)

Bien entendu, *Girls Just Want to Have Fun* reste ma chanson préférée de Cyndi Lauper. Mais il va toujours y avoir une place de choix dans mon cœur pour *The Goonies 'R' Good Enough*. Cette pièce-là saisit parfaitement l'essence de la « goonie-tude », peu importe ce que ça veut dire. Je pense que la petite flûte de pan synthétique évoquant l'aventure et la piraterie y est pour quelque chose – mais le fait que Lauper crie la fin du refrain évoque aussi la manière dont les jeunes acteurs du classique de Richard Donner livrent la quasi-totalité de leurs répliques.



### «Big Trouble in Little China»

**Artiste :** The Coup de Villes

**Film :** Big Trouble in Little China (1986)

Je suis prêt à suivre John Carpenter jusqu'au bout, n'importe où – même lorsqu'il fait des choix vaguement discutables, comme celui de chanter lui-même la chanson titre de *Big Trouble in Little China*. Quel autre cinéaste peut se vanter d'avoir osé faire ça, sérieusement ? Si ce n'est pas une énième preuve du fait que John Carpenter, c'est le meilleur, j'sais ben pas ce que c'est. Met ça dans ta pipe pis puff, Bergman.



### «Friends»

**Artiste :** Dragon Sound

**Film :** Miami Connection (1987)

Dans *Miami Connection*, un groupe de rock (accessoirement composé d'experts en taekwondo) affronte un groupe de motards ninja qui contrôle le trafic de cocaïne en Floride. Le plus grand succès de Dragon Sound (un nom comme ça, ça ne s'invente pas) est une chanson intitulée Friends, durant laquelle nos héros scandent en chœur ce refrain rempli d'espoir : « *Friends through eternity/Loyalty, honesty/We'll stay together/Through thick or thin.* » Le cœur, indéniablement, est à la bonne place – même si tout le reste, à l'image du film, est un peu tout croche.



### «Are You Ready For Freddy?»

**Artiste :** The Fat Boys

**Film :** A Nightmare on Elm Street Part IV:

The Dream Master (1988)

Avec *A Nightmare on Elm Street Part IV*, Freddy Krueger confirmait définitivement son statut de croque-mitaine farceur qui ne fait plus vraiment peur. Les producteurs, qui n'étaient pas dupes, ont donc confié la tâche d'enregistrer une chanson thème au trio hip hop *The Fat Boys* – dont les membres s'amuse à faire rimer « *I'm gonna bust a rhyme* » avec « *it's Krueger time* ». Objectivement, *Are You Ready For Freddy?* n'est probablement pas une « bonne » chanson. Mais le résultat final demeure somme toute plus divertissant que la maudite toune plate commandée à Dokken pour la trame sonore de *Dream Warriors*, l'année précédente.



### «Pet Sematary»

**Artiste :** Ramones

**Film :** Pet Sematary (1989)

*Pet Sematary* des Ramones est une chanson fort plaisante. Mais je ne suis pas convaincu qu'il s'agisse d'une pièce particulièrement appropriée pour faire la promotion d'un film d'horreur. Joey Ramone a presque l'air de s'amuser quand il chante « *I don't wanna be buried in a Pet Sematary* » ou encore « *the smell of death is all around* ». Moi, l'odeur de la mort, ça a plutôt tendance à m'inquiéter. Mais les Ramones – est-il vraiment nécessaire de le rappeler ? – ont toujours été plus cool que la mort. 24



# LES SONS DU CINÉMA DES ANNÉES 1980

par David Fortin

Le paysage cinématographique des années 1980 a été marqué autant par ses choix visuels que musicaux. Divers genres musicaux ont alors su se faire une place à l'écran. Les compositeurs orchestraux classiques tels qu'Alan Silvestri et John Williams ont continué de marquer la décennie. C'est aussi l'arrivée massive des vidéoclips et la présence de pièces musicales populaires dans les films ou même de segments « vidéoclip » qui deviennent monnaie courante<sup>1</sup>. Les trames « jukebox » (compilation de hits), quant à elles, prennent de l'expansion au point de faire vendre autant le film que l'album de sa bande sonore. Sorti en 1983, *The Big Chill* en est le parfait exemple, un modèle que suivront bon nombre de productions cinématographiques. Les années 1980 ont aussi vu s'imposer les films d'action musclés et les films d'arts martiaux, de même que leur « musique d'entraînement ». Le power rock qui s'installe alors dans le paysage musical se retrouve dans beaucoup de ces films en accompagnant des scènes de montage et d'entraînement de plusieurs films d'action de l'époque, et ce à un point tel que cette pratique devient nécessaire au genre<sup>2</sup>.

Ceci dit, le son des années 1980 est davantage associé à l'électronique, plus précisément à travers le son des synthétiseurs. La présence de ces instruments se retrouvera dans tous les genres de films possibles. Une telle popularité s'explique en partie par l'accessibilité de ces machines et leur facilité d'utilisation au début de la décennie. L'apparition du synthétiseur Roland TR-808, du « drum-machine » et la standardisation de la technologie MIDI (Musical Instrument Digital Interface) viennent particulièrement enrichir les possibilités de production et d'enregistrement des sons. Ces instruments sont partiellement responsables de la transformation du son dans l'industrie musicale, ce qui aura indirectement une influence sur les univers cinématographiques de l'époque. L'utilisation du synthétiseur se fait alors moins mélodique et plus rythmique, et ce dans le but de créer une atmosphère.

Si de nombreux compositeurs (comme Vangelis pour *Blade Runner* en 1982) ont su capturer ce son si particulier des années 1980, trois d'entre eux, dont la grande productivité et la belle cohérence tout au long de la décennie en font des références sans cesse revisitées, ont retenu notre attention. Ces compositeurs arrivaient à suggérer tant le suspense, l'humour, l'angoisse ou la romance avec ce son électronique froid qui était auparavant le plus souvent associé à la science-fiction.

## Tangerine Dream

La carrière du groupe musical *Tangerine Dream* est difficile à dissocier du cinéma, particulièrement celui des années 1980, décennie durant laquelle le groupe allemand a énormément produit de musique pour le cinéma américain. Formé en 1967 par Edgar Froese, ce groupe fut d'abord associé au genre musical Krautrock, mais il a vite misé sur les possibilités de la musique électronique pour se diriger vers des

rythmes et des sonorités qui les rapprocheront ensuite de la musique ambiante, de la transe « space » et du *new age*. C'est suite au succès de leur première trame sonore en 1977 pour le film *Sorcerer* de William Friedkin (qui les découvre dans un concert extérieur pendant qu'il effectue la promotion de son film *The Exorcist*) que le groupe prend la voie cinématographique et concevra alors un son emblématique du cinéma des années 1980. Les inflexions répétitives et hypnotiques de leurs synthétiseurs se retrouveront dans plus de 20 trames sonores durant cette décennie, entre autres dans *Legend* (1985), *The Keep* (1983), *Three O'Clock High* (1987), *Wavelength* (1983), *Firestarter* (1984) et dans plus de 60 trames sonores tout au long de leur carrière – autant dire par le fait même qu'ils ont touché à presque tous les genres cinématographiques. *Tangerine Dream* se distingue par un son planant aux accents méditatifs et une texture sonore qui vient envelopper le film et y produire des envolées émotives. Le groupe a changé la sonorité du film policier avec la trame sonore de *Thief* (1981) de Michael Mann; ils ont introduit du lyrisme dans l'épouvante avec la musique atmosphérique du vampirique *Near Dark* (1987) de Kathryn Bigelow, et ils ont réussi à évoquer la passion par une musique électronique froide en accompagnant de leurs synthétiseurs une scène de sexe dans un train pour le film *Risky Business* (1983) de Paul Brickman. Cependant c'est la trame sonore un peu moins connue du film *Miracle Mile* (1988) de Steve de Jarnatt qui a marqué le plus mon esprit durant cette période. Une trame sonore qui récupère l'essentiel de leurs formules gagnantes, mais qui l'applique d'une manière exceptionnelle en créant par la musique une grande partie de la tension et du suspense sur lequel repose le film tout entier.

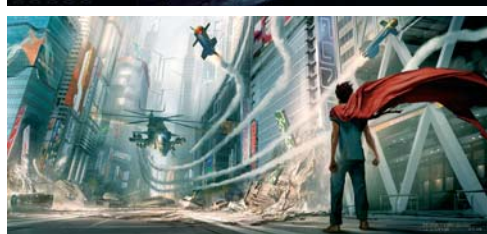
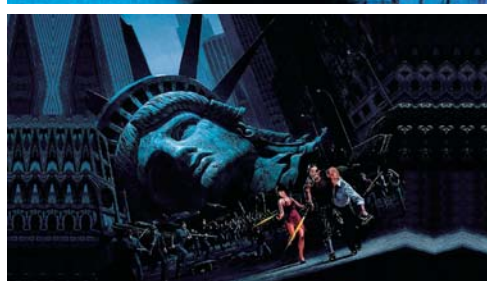
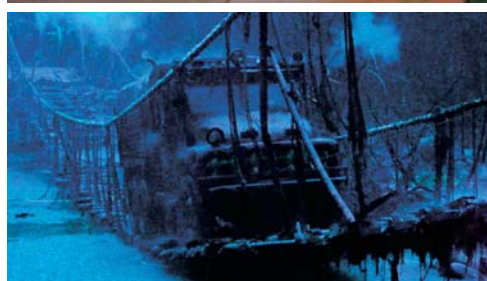
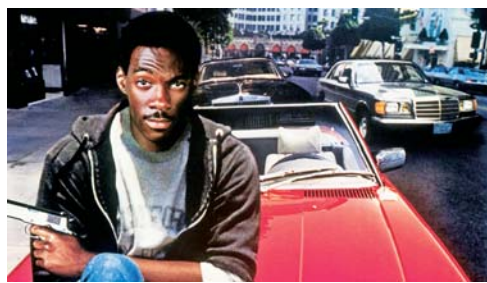
## Harold Faltermeyer

S'il y a un compositeur qui peut représenter à lui seul les années 1980 au cinéma, c'est probablement Harold Faltermeyer. De *Beverly Hills Cop* (1984) à *Top Gun* (1986 – c'est lui, le pianiste, dans le vidéoclip « *Top Gun Anthem* »), en passant par *Tango & Cash* (1989) ou *Fletch* (1985), il a su utiliser les synthétiseurs dans une optique très pop et accrocheuse où plusieurs des thèmes composés sont vite devenus iconiques. Compositeur et musicien allemand qui a traversé les frontières pour s'installer à Hollywood durant la décennie 1980 (à l'image de *Tangerine Dream*), il travaillait comme ingénieur sonore pour l'étiquette classique de renom Deutsche Grammophon avant d'être découvert par Giorgio Moroder et de se faire offrir ses premières collaborations. Il joue du synthétiseur et s'occupe des arrangements sur la trame sonore de *Midnight Express* (1978) et de *American Gigolo* (1980). C'est le producteur Jerry Bruckheimer qui s'intéressera à lui de plus près suite à son travail sur *American Gigolo*. Il lui proposera alors de composer une trame sonore entièrement électronique pour une comédie policière (*Beverly Hills Cop*), chose inusitée à l'époque – particulièrement pour des films à plus gros budget où on se risque peu aux changements de formules. Ce risque s'avérera des

plus lucratifs puisqu'une fois endisquée, la pièce thème « Alex F. » se hissera très haut dans les palmarès pour devenir un succès mondial, ce qui est rare pour une pièce instrumentale. On verra par la suite ce genre de sonorité électronique pop se glisser dans plusieurs productions d'envergure. L'expérience de Faltermeyer dans l'industrie de la musique pop (il composera la pièce « Hot Stuff » pour Donna Summer et produira certaines pièces des Pet Shop Boys) et son sens de la mélodie lui permettent alors de créer rapidement des hits et la musique qu'il compose devient indissociable des films auxquels elle donne le ton. Entre *Beverly Hills Cop*, *Tango & Cash*, *Top Gun* ou *The Running man*, ce compositeur à l'oreille absolue est probablement celui qui a su le mieux capter l'esprit de cette décennie par sa musique pour le cinéma et en faire des vers d'oreille pour plusieurs d'entre nous.

### John Carpenter

Ses trames sonores étant probablement aussi populaires que ses films, John Carpenter est un de ces rares réalisateurs qui composent la musique de la plupart de leurs films. Cet ajout de contrôle créatif qui donne lieu aux ambiances indissociables de son cinéma l'aide assurément à aller au bout de sa vision. Ceci dit, on ne saurait parler de la musique des films de John Carpenter sans mentionner la collaboration importante du « sound désigner » Alan Howarth, qui apporte régulièrement sa touche au son du réalisateur durant cette période. Fils d'un professeur de musique, Carpenter a rapidement maîtrisé plusieurs instruments, mais ce sont les synthétiseurs qu'il affectionnera le plus et grâce auxquels il développera un son bien à lui. Les synthétiseurs sont ici utilisés pour le rythme et les sons de basses deviennent des pulsations, conférant la cadence au déambulement des personnages. Carpenter aime développer lentement son suspense et sa musique est un atout essentiel à la création de cette tension. Ses sons induisent souvent une impression inquiétante, telle une sombre prémonition – *Prince of Darkness* (1987), *Halloween 3 : Season of the Witch* (1982), ou servent de pulsation rythmique à l'action en cours – *Escape*



Beverly Hills Cop, Blade Runner, Miracle Mile, Sorcerer, Escape from New York et Akira

from New York (1981), *Big Trouble in Little China* (1986). Depuis, le son Carpenter est devenu une référence et le cinéma des dernières années, qui se nourrit à la nostalgie des années 1980 – on pense aux trames sonores de *Cold in July* (2014), *It Follows* (2014) ou *The Guest* (2014), puise dans le registre musical du réalisateur, ainsi que dans la musique électronique populaire. Basée sur des lignes de basses simples et répétitives, la musique de Carpenter est aussi stylisée et minimaliste que le visuel de ses films. Son rythme rappelle les battements d'un cœur qui pulse au tempo de la tension créée, générant ainsi une certaine anxiété, un sens de l'urgence. L'atmosphère unique des films du cinéaste résulte beaucoup de ses compositions musicales qui apportent au film une grande partie de son efficacité.

Si ces trois compositeurs ont effectivement marqué le son du cinéma populaire américain des années 1980, il serait dommage de conclure ce tour d'horizon en passant sous silence d'autres styles non américains. À défaut de pouvoir dresser une liste exhaustive, mentionnons le chef-d'œuvre qu'est la trame sonore du film d'animation *Akira* (1988) de Katsuhiro Ottomo, composée par Tsutomu Ōhashi (sous le pseudonyme de Shoji Yamashiro) et interprétée par le collectif musical Geinoh Yamashirogumi. Les poursuites à moto dans le Néo-Tokyo et les transformations de Tetsuo sont accompagnées par les sons d'un ensemble instrumental Gamelan qui frappe de ses centaines de marteaux les métalphones. Incorporé aux instruments indonésiens du gamelan se retrouvent des synthétiseurs, du théâtre Nô, des percussions et de la guitare. Il en résulte une puissance mélodique incroyable qui en fait une trame sonore qui s'écoute parfaitement en dehors du film, tout en constituant le mariage parfait entre ce qui se déroule à l'écran (tant sur le plan visuel que narratif) et les variations modernes des sons traditionnels. Un film et une trame sonore incontournables. <sup>24</sup>

1. Voir l'exemple de *Body Double* dans le texte de Bruno Dequen page 30
2. Voir le hit-parade d'Alexandre Fontaine Rousseau pages 21-23

# LES NOUVEAUX SAUVAGES

## L'INFLUENCE DE JOHN CARPENTER

par **Elijah Baron**

**P**our un réalisateur n'ayant connu que très peu de succès commercial ou critique à son époque, John Carpenter exerce une influence notable sur le cinéma des dernières années. Malgré sa retraite, le magazine *Entertainment Weekly* voyait en lui le cinéaste le plus important de 2014, et avec raison, puisque la tendance s'est maintenue, et que son ADN est de plus en plus présent sur nos écrans. Celui que l'on a surnommé le « maître de l'horreur » a pourtant œuvré dans plusieurs registres et divers genres. Ses visages sont multiples et il est intéressant de constater que son influence, elle aussi, est fragmentée. Qu'est-ce que le cinéma contemporain a donc retenu de Carpenter ?

Si les œuvres tournées pendant les années 1980, sa période la plus fructueuse, appartiennent à des genres différents, l'énergie qui s'en dégage est facilement reconnaissable. On parle ici d'une dynamique qui résulte d'une aptitude à faire beaucoup avec peu, doublée d'une ironie intrinsèque au récit. Si cet humour subtil est d'abord lié à la nature des personnages eux-mêmes, naissant de leur sarcasme parfois insolent et nihiliste, il correspond aussi à l'esprit cinéphile du cinéaste. En effet, Carpenter en tant qu'auteur est lui-même issu de diverses influences, mariant le classicisme des années 1950 à une approche de la violence, une conscience sociale et un esprit anarchiste davantage propres à son époque. Mais c'est l'amour évident de la forme qui domine dans son cinéma.

Howard Hawks sert de modèle principal : il y a chez les deux cinéastes cette même capacité à appliquer sa vision du monde à une multitude de genres ; un monde d'hommes, dans lequel on retrouve la femme hawksienne, héroïne forte et non « objectifiée » ; la vision dure, rebelle et sarcastique d'une Amérique de *far west*. L'influence de George Romero complète cette vision en apportant la critique sociale, intégrée de façon naturelle dans un contexte d'horreur à

petit budget. Opérant souvent sur le mode de l'emprunt, comme le fera plus tard Tarantino, Carpenter ne se refusait d'ailleurs pas à recréer à sa manière certains films de ses idoles : ainsi, a-t-il réalisé *The Thing*, remake de *The Thing from Another World* de Hawks (que regardaient les personnages de *Halloween*), et *Assault on Precinct 13*, fortement inspiré à la fois de *Rio Bravo* de Hawks et de *Night of the Living Dead* de Romero.

Si l'horreur est intensifiée par rapport aux originaux, plus puritains du fait de leur époque de production, elle n'est jamais excessive, le but n'étant pas de terroriser, mais bien de divertir. Et c'est l'amour du divertissement, le caractère amusé, conscient de son effet, cultivé par Carpenter qui définit le mieux son approche. Toutefois, le cinéaste était aussi hanté par la nature humaine, utilisant constamment le huis clos afin d'étudier le comportement humain à l'intérieur de microsociétés en situation d'enfermement et de crise. Carpenter épurait ses nombreuses références jusqu'à en extraire l'essence. Il suffit de revoir les scènes finales de ses films, généralement très ouvertes, pour comprendre le véritable sujet de ses œuvres : la terreur intériorisée dans *Halloween*, qui se clôt sur les bruits de respiration d'un tueur invincible et omniprésent, puisqu'il possède les personnages, et, par leur biais, le spectateur ; la paranoïa dans *The Thing*, la crainte pure de l'autre qui naît du fait de ne pas connaître ses pensées ; dans *Starman*, l'extravagance amoureuse, mais aussi l'acceptation de la disparition de l'être cher.

D'ailleurs, *Starman*, une œuvre de science-fiction humaniste au sentimentalisme spielbergien, peut surprendre de prime abord, puisqu'elle semble s'éloigner du ton habituel du cinéaste, constituant même un anti *The Thing* ; paradoxalement, le concept de base des deux films est semblable, mais le développement conduit plutôt à une histoire d'amour, ce qui en fait une sorte d'opposé stylistique de son prédécesseur. Si *Starman* étonne par son absence de cynisme, Carpenter y poursuit toutefois ses réflexions sur la nature humaine. Et c'est justement cet aspect qu'a repris Jeff Nichols dans *Midnight Special*. Le thème de l'amour conjugal et du deuil dans *Starman* cède la place dans *Midnight Special* à celui de l'amour parental, à la difficulté de laisser son enfant décider de son avenir. Les deux œuvres sont structurées de façon similaire, la course d'un être surnaturel contre le temps et les autorités n'étant qu'un moyen parmi tant d'autres d'explorer les grandes problématiques humaines. Le crescendo narratif qui progresse de la nuit vers le jour, du mystère vers une lucidité instinctive, aboutit à un point culminant d'émotion pure à la faveur d'un moment visionnaire qui en appelle principalement aux sens. Les deux récits se



It Follows de David Robert Mitchell (2014)

déploient sur l'autoroute, loin des métropoles et de la civilisation, dans une Amérique rurale du Sud, souvent à la marge du cinéma de masse, un territoire si ordinaire et authentique que le fantastique s'en trouve amplifié. Une Amérique qui ne semble pas avoir changé depuis que Carpenter y est passé, un monde de grands espaces dépeuplés qui obéit à une logique propre et étrangement hermétique.

*Midnight Special* est loin d'être un cas isolé, car l'influence de Carpenter s'étend à toute une nouvelle vague du cinéma d'horreur indépendant, acclamée aujourd'hui par une partie de la critique. L'exemple le plus évident de cette mouvance est certainement celui de David Robert Mitchell et son *It Follows*, qui construit par le biais d'éléments associés au style de Carpenter (musique électronique, mouvements de caméra délibérément lents) sa propre esthétique élégiaque. En jouant à la fois sur l'immobilité et le mouvement, Mitchell s'inspire directement d'images frappantes tirées de *Prince of Darkness*, et surtout *Halloween*, qui montrait souvent un tueur vu de loin, immobile et impénétrable, jusqu'à ce qu'il se mette à marcher droit vers la caméra. Les jeunes personnages se retrouvent ici humanisés du fait d'être confrontés à un opposant surnaturel qui semble exister uniquement sous forme d'énergie. Et si, dans *Christine*, la perte de l'innocence pouvait être pour Carpenter un facteur de corruption, elle induit chez Mitchell une solidarité, un sentiment de regret et de mélancolie.

La vision de Trey Edward Shults, dans le récent *It Comes At Night*, est nettement plus pessimiste, cultivant le sentiment de paranoïa lui-même, représenté comme un élément toxique et insoutenable qui empoisonne l'esprit de ses personnages. Le doute devient une force irrationnelle qui prospère et devient contagieuse dans un espace digne de Carpenter, claustrophobe à souhait et grandement maîtrisé, infectant une microsociété rendue peu à peu dysfonctionnelle par la peur. Il y a dans ce film une progression qui évoque très clairement *The Thing*, à la différence près que le spectateur de *It Comes At Night* n'obtient quasiment aucune information quant au danger concret que courent les personnages, ce qui ne fait qu'intensifier la sensation de paranoïa ; tout y est flou, abstrait, et donc d'autant plus minimaliste.

Si Carpenter continue d'inspirer principalement un certain cinéma de genre indépendant, son influence peut aussi être ressentie dans le cinéma populaire. Citons par exemple *The Hateful Eight*, un film qui entretient des liens profonds avec *The Thing*, mettant en vedette dans les deux cas Kurt Russell et utilisant même une trame sonore partiellement identique. Quentin Tarantino y recrée, tout comme dans *Reservoir Dogs*, le cadre préféré de Carpenter si propice à la paranoïa : un groupe d'individus sont enfermés ensemble et certains sont des imposteurs. Il y a aussi la trilogie *The Purge* de James DeMonaco, qui use efficacement des outils de Carpenter pour caricaturer la lutte des classes et la culture de violence aux États-Unis. Chaque chapitre consécutif redouble d'ambition, le deuxième rappelant *Escape From New York* de par son contexte urbain, tandis que le troisième ne manque pas l'occasion de commenter l'élection de 2016. Les liens avec Carpenter sont loin d'être accidentels, puisque DeMonaco est aussi l'auteur du remake de *Assault on Precinct 13*.



*It Comes At Night*, *Midnight Special* et *Starman*

Le nombre de *remakes* des films de John Carpenter dans les années 2000, dont plusieurs en cours d'élaboration (*Halloween*, *Escape From New York*, *Big Trouble in Little China*), parle de lui-même : comme quoi, bien que les originaux n'aient pas forcément connu de succès commercial, leur potentiel continue de fasciner. Malheureusement, il suffit de voir la version 2011 de *The Thing* pour comprendre que les leçons n'ont pas toutes été retenues. L'industrie semble rejeter le classicisme de Carpenter et la tendance actuelle est de viser l'excès d'effets et les budgets qui vont avec, pour un résultat souvent quelconque. *Midnight Special* appartient à une espèce présentement en voie de disparition : le cinéma de studio à budget réduit. Le succès récent de films de genre indépendants témoigne pourtant d'un goût pour un cinéma plus simple et maîtrisé. Ce courant est animé par cette même approche minimaliste incarnée par Carpenter (à l'inverse de l'approche « blockbuster » de *The Conjuring*) et un amour nostalgique du passé, mêlé à un désir manifeste de renouveau. 24

# TRAVELLINGS, VIOLENCE ET PETITES CULOTTES

## L'HÉRITAGE DES *EIGHTIES* DE BRIAN DE PALMA

par Bruno Dequen

**B**rian De Palma demeure une figure à part au sein du célèbre groupe de cinéastes cinéphiles qui allait totalement bouleverser et définir le cinéma populaire américain à partir des années 1970. Qualifié par Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon de « cinéaste le plus controversé de sa génération », De Palma, malgré ses nombreux succès, n'a jamais connu la franche reconnaissance critique ou commerciale de ses amis Coppola, Scorsese, Lucas et Spielberg. Trop *pulp* pour être pris au sérieux, trop pervers ou misogyne pour générer un consensus, trop obsédé par Hitchcock pour affirmer une identité réellement singulière, trop virtuose pour être éthique... La liste des reproches faits à De Palma est longue. Ces nombreuses critiques, alliées au fait que sa carrière est émaillée de spectaculaires échecs (*The Bonfire of the Vanities*, 1990) et de films de commande réussis mais moins personnels (*The Untouchables*, 1987 ou *Mission: Impossible*, 1996), ont fait en sorte que sa place dans l'histoire du cinéma est perpétuellement remise en question. Contrairement à ses illustres amis, De Palma semble encore aujourd'hui avoir besoin d'une réhabilitation critique pour que la singularité de sa démarche et la nature véritable de son influence sur les générations subséquentes de cinéastes soient mieux définies. L'instabilité du *cas De Palma* explique sans doute qu'il soit le seul des cinq réalisateurs cités précédemment auquel un documentaire fut consacré récemment : *De Palma* (Noah Baumbach et Jake Paltrow, 2015).

### Un maître du langage visuel

Longue entrevue avec le cinéaste illustrée par de nombreux extraits de ses œuvres, *De Palma*, au-delà de son contenu, suscite une inévitable question : pourquoi deux réalisateurs contemporains de fiction qui ne semblent pas, de prime abord, nager dans les mêmes eaux que leur aîné, ont-ils décidé de lui consacrer un film ? La principale piste évoquée par *De Palma* demeure la plus évidente : il est, pour ses admirateurs, un maître absolu de la technique cinématographique et le représentant d'une sorte de *cinéma total*. De nombreux passages du film sont ainsi consacrés à la conception de séquences purement audiovisuelles qui ont fait sa réputation, de l'usage du split-screen et des multiples perspectives dans *Dressed to Kill* (1980) à la scène d'infiltration du QG de la CIA dans *Mission: Impossible*, en passant par les mouvements circulaires de caméra d'une folle complexité dans *Blow Out* (1981).

Toutes ces anecdotes révèlent une capacité rare à visualiser de façon précise et originale la moindre scène d'un scénario. Pour De Palma, le cinéma est un art narratif incroyablement



Martin Scorsese et Brian De Palma

Photo : Cinéantastique

sensoriel et la ligne directrice de sa mise en scène demeure fondée sur l'invention de formes toujours plus spectaculaires et stimulantes. Il représente un croisement entre la méticulosité maniaque d'un Hitchcock et le goût pour l'expérimentation et les excès baroques d'un Welles, avec *Psycho* (1960) et *Touch of Evil* (1958) comme textes fondateurs de sa démarche formelle. Ceci dit, si les compétences techniques de De Palma ne font aucun doute, elles ne permettent pourtant pas de le distinguer à ce point de ses contemporains. En effet, les mêmes arguments pourraient être avancés au sujet de Spielberg, Coppola, Scorsese ou Lucas qui, chacun à leur façon, ont su concevoir des spectacles cinématographiques impressionnants de maîtrise.

### L'empereur du trash

Pourquoi De Palma demeure-t-il un cas à part ? Probablement parce qu'il représente plus qu'aucun autre cinéaste la confusion des genres entre *High Art* et *Low Art* qui a défini en partie le cinéma populaire des années 1980. De tous les réalisateurs du Nouvel Hollywood, il n'est pas surprenant qu'il ait été celui, avec Robert Altman, qui a suscité le plus d'enthousiasme auprès de la critique Pauline Kael. Reconnue pour ses prises de position volontairement excessives et polémiques, Kael n'était pas une théoricienne. De fait, ce qui se rapproche le plus d'une conception du cinéma chez elle se trouve dans son essai *Trash, Art, and the Movies*. Elle y affirme son rejet d'un cinéma académique et institutionnel assimilable aux autres beaux-arts au profit des fulgurances subversives d'un cinéma *trash*, plus représentatif de la nature foncièrement populaire du médium.



Dressed to Kill (1980) et Body Double (1984)

Or, une grande partie de l'essence du cinéma populaire des années 1980 réside dans l'avènement d'une génération de réalisateurs cinéphiles de genre qui, suite aux succès du duo Spielberg-Lucas et à la perte de contrôle temporaire des studios, ont pu soudainement avoir accès à des budgets considérables, d'ordinaire réservés aux productions de prestige. Aucune autre décennie n'aurait ainsi pu voir par le passé quelqu'un comme Tobe Hooper à la tête d'un film de studio tel que *Poltergeist* (1982). La science-fiction, l'épouvante et le film d'aventures deviennent tout à coup des piliers du système hollywoodien. Les genres mineurs habituellement destinés à un public jeune deviennent des productions ambitieuses et respectables. Évidemment, cette nouvelle aura de respectabilité a permis à certains auteurs d'insuffler une bonne dose d'ironie, de subversion ou carrément de mauvais goût, au sein de ces machines bien huilées, qu'il s'agisse de l'esprit satirique d'un Joe Dante dans *Gremlins* (1984) ou de l'humour scatologique, raciste et misogyne de Spielberg et Lucas dans *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984).

De prime abord, De Palma semble faire partie de cette mouvance, à une différence notable près, à savoir que les genres qu'il affectionne relèvent moins du simple cinéma pour adolescents qui va pulluler dans les années 1980. Si sa carrière s'échelonne désormais sur cinquante ans, certains de ses films les plus mémorables et influents se situent justement au début de cette décennie : de *Dressed to Kill* (1980) à *Body Double* (1984), en passant par *Blow Out* (1981) et *Scarface* (1983). Quatre œuvres en cinq ans qui ont cimenté son statut de maître du suspense (horifique, dans certains cas) et qui ont toutes bénéficié de budgets confortables. Ouvertement influencé par Hitchcock, De Palma a souvent été décrit, pour le meilleur et – plus souvent – pour le pire, comme le Hitchcock des années 1980.

Pendant longtemps, la comparaison avec son prédécesseur anglais s'est faite au détriment de De Palma, dont les films étaient perçus comme des versions plus vulgaires, violentes, sadiques et sexuelles des classiques hitchcockiens. Ces critiques n'étaient certainement pas sans fondement. De la scène soft-porn qui ouvre *Dressed to Kill*, dans laquelle la caméra de De Palma parcourt le corps nu du personnage d'Angie Dickinson

lors d'un rêve érotico-masochiste de masturbation/viol à la totalité de *Body Double*, conçu comme un *Rear Window* situé dans le milieu de la pornographie, il est évident que le cinéaste a pris un plaisir certain à profiter du niveau de censure moins élevé de son époque pour amplifier la violence et la sexualité latente des œuvres dont il s'est inspiré. De là à dire qu'il s'agit d'un simple geste de potache pervers, rien n'est moins sûr. Cette esthétique de l'excès a plutôt pour conséquence de brouiller les pistes de lecture en multipliant les tons et les niveaux de réalité. Ainsi, *Dressed to Kill*, *Blow Out* et *Body Double* s'ouvrent et se concluent sur des scènes toutes droit sorties d'un cinéma d'exploitation de bas étage qui s'avèrent être liées à des fantasmes, des cauchemars ou de faux tournages de films. Comment distinguer le travail évident de mise en abyme distanciatrice, le plaisir manifeste du pasticheur et l'exploitation purement jouissive des instincts de voyeur du cinéaste/spectateur ? Bien malin qui pourrait répondre à cette question, puisque De Palma lui-même refuse de donner la moindre explication et s'amuse à jouer les purs techniciens.

Plongeant allégrement dans le mauvais goût (la perceuse phallique ridicule du tueur de *Body Double*), De Palma procède en fait par sa démarche d'un mouvement inverse à celui qui a prédominé dans les années 1980. Au lieu de tenter de légitimer un genre mineur, il a plutôt cherché à mettre en lumière les liens profonds qui unissent le *bon* cinéma institutionnel d'Hitchcock et les obsessions malsaines et sexistes du cinéma d'exploitation. Le voyeurisme et la perversité somme toute puritaine et de bon goût du maître anglais sont exposés ainsi sans fard, dans un élan à la fois ironique (voir le pastiche hilarant de l'exposé médical de *Psycho* repris à la fin de *Dressed to Kill*) et sincère. Ce mouvement qui, pour reprendre les mots de Julien Fonfrède dans son introduction au dossier, alterne constamment le grotesque et le sublime n'a peut-être jamais été aussi perceptible que lors de la scène finale de *Blow Out*. Totalement démoli par l'assassinat de la jeune femme qui avait tenté de l'aider à mettre à nu une conspiration politique, Jack (John Travolta) est condamné à reprendre son rôle de concepteur sonore pour la boîte de production minable qui paye ses factures. Dans un geste ultimement masochiste, il décide d'utiliser les sons du véritable meurtre dans un film d'horreur de bas étage. À mesure



Blow Out (1981) et Scarface (1983)

que la caméra se rapproche de son visage angoissé, un mélange indescriptible de tragédie insoutenable et de ridicule envahit l'écran. C'est indéniablement l'effet De Palma.

### Un cinéaste de son temps

Il n'est pas innocent d'ailleurs que le cinéaste ait choisi de faire de Jack un preneur de son pour du cinéma d'exploitation, plutôt qu'un photographe reconnu, comme le personnage de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Outre le fait que ce choix permet au réalisateur d'accentuer la nature improbable de son anti-héros, il l'amène également à intégrer cette sous-culture de plus en plus dominante au cœur même du film. Rétrospectivement, il est remarquable d'observer à quel point De Palma est probablement le cinéaste de sa génération qui a le plus adapté son œuvre à la réalité des années 1980. Coppola s'est réfugié dans des films d'époque ou des univers imaginaires, Lucas n'est plus jamais sorti de l'espace et Scorsese, s'il a su capter cette époque avec brio dans *King of Comedy* et *After Hours*, passera la décennie à approfondir

son lien au Christ. Reste évidemment Spielberg, qui demeure la référence absolue en termes d'imaginaire des années 1980, comme en attestent de nos jours les pastiches *Super 8* (J.J. Abrams, 2011) et *Stranger Things* (Duffer Brothers, 2016), totalement obsédés par *E.T.* (1982), qui est paradoxalement le seul film de Spielberg situé durant cette décennie. La force de Spielberg a été d'inventer les années 1980 en créant une banlieue inquiétante et fantastique, source insoupçonnable d'aventures pour les jeunes. De Palma, en revanche, a davantage absorbé les années 1980.

Chacun de ses quatre films cultes peut ainsi être lu sous un angle quasi documentaire. Ils sont d'ailleurs tous situés au cœur d'une grande ville américaine (New York pour *Dressed to Kill*, Philadelphie dans *Blow Out*, Miami pour *Scarface* et Los Angeles dans *Body Double*) et font une utilisation mémorable des différents environnements urbains. Des métros de New York et Philadelphie aux boîtes de nuit de Miami, en passant par l'architecture moderne de Los Angeles. Cette mise en valeur des lieux s'accompagne d'une prise en compte de la culture de chacune des villes. La musique populaire joue notamment un rôle crucial dans les deux derniers films à la faveur de séquences qui sont de véritables clips, comme la scène mémorable de *Relax* de Frankie Goes Hollywood dans *Body Double*. Toujours à l'affût des derniers développements technologiques, De Palma incorpore également cet aspect dans tous ses récits, des techniques d'enregistrement sonore aux développements de la vidéo.

Cette qualité documentaire, affirmée littéralement dans le prologue de *Scarface* conçu à partir d'images d'actualité, n'est pas simplement décorative. Elle témoigne plutôt d'une volonté manifeste de réflexion politique qui est souvent sous-estimée chez De Palma. Pourtant, il suffit de revoir ses films pour prendre conscience qu'il a su comme personne témoigner de la transition entre les désillusions sociales des années 1970 et l'avènement de l'hypercapitalisme propre aux années 1980. Une transition représentée avec une rare lucidité dans *Blow Out*, par exemple. Hanté par les théories du complot nées du Watergate, ce film dresse le portrait terrifiant d'un pays où tout est désormais à vendre, des photos d'un accident au cri d'horreur d'une jeune femme assassinée en pleine célébration nationale. Au-delà des compétences techniques, c'est certainement cette absorption lucide de l'air du temps au sein d'un cinéma de genre capable de brouiller toutes les pistes qui explique le mieux l'influence insoupçonnée de De Palma. Un créateur de formes trouble-fête qui aura un impact certain sur toute une génération de cinéastes, de Lynch et Tarantino aux frères Safdie, en passant par une grande partie du mouvement *mumblecore*. 24

# PAPY FAIT DE LA RÉSISTANCE

## CLINT EASTWOOD ET LES ANNÉES 1980

par Julien Fonfrède

Des réalisateurs, acteurs et actrices phares des décennies précédant les années 1980, nombreux sont ceux et celles qui sont tombés dans l'oubli au cours de cette période. Le cinéma rajeunit alors. Une nouvelle génération de réalisateurs, de spectateurs, de sujets et de visages débarque. Difficile, pour beaucoup, de s'adapter aux changements. Pour Clint Eastwood, ce ne sera en revanche pas le cas. Dans les années 1980, on le découvre autant farceur que grand auteur, autant chanteur de country que grand spécialiste de jazz (en 1988, il réalise *Bird* mais produit aussi un documentaire sur Thelonious Monk). Certes, les signes étaient là avant, mais loin d'être aussi flagrants. Il brouille dès lors davantage les pistes de son cinéma, étonnamment très à l'aise pour jouer les dinosaures cinquantenaires, les réacs malmenés par l'époque, ou renvoyer l'image d'une masculinité fragile et assiégée de tous bords. C'est différemment qu'il continue ce qu'il avait entrepris dans les années 1970. Il bouscule son cinéma avec intelligence et pertinence mais aussi, cette fois, avec en sus une touche de vulgarité goguenarde. Orangs-outangs qui rotent et défèquent dans *Any Which Way You Can* (Buddy Van Horn, 1980), chien grotesque qui pète et moult vasectomies au 38 spécial dans *Sudden Impact* (1983), sadomasochisme raccolleur dans *Tightrope* (Richard Tuggle, 1984), sans parler du mémorable personnage d'Highway, entraîneur de marines d'une grossièreté exemplaire dans *Heartbrake Ridge* (1986) : tout est là pour divertir, voire surprendre. Et cela marche. Eastwood fait des films qui plaisent (au public surtout) et multiplie les succès au box-office. Par son entremise, parents et enfants peuvent communier ensemble, ce qui n'est pas rien dans les années 1980, alors qu'une fracture générationnelle se fait sentir, en particulier dans les salles obscures.

Digne de mention, Eastwood entame et clôt la décennie avec des comédies, genre auquel il ne s'était jamais littéralement frotté avant (mis à part un film à la fin des années 1970). Avec d'abord le magnifique *Bronco Billy* (1980), puis le puérile mais sympathique *Any Which Way You Can*, suite d'*Any Which Way But Loose* (James Fargo, 1978) avec son célèbre orang-outang déconnant. Sans oublier enfin, *Pink Cadillac* (Buddy Van Horn, 1989), opus mineur néanmoins sympathique aussi qui sera, lui, la dernière vraie comédie de sa carrière. Un autre aspect nouveau du cinéma d'Eastwood à l'époque est cet inattendu rapport à l'enfance qu'il entretiendra de film en film. Il aborde l'ancrage générationnel (le rapport à l'histoire et la notion de rôle modèle) avec *Bronco Billy* et son cirque ambulante composé d'adultes qui refusent de vieillir pour émerveiller les enfants à une époque où le far west



Heartbrake Ridge (1986)

n'est plus. Il traite de vengeance et de justice réparatrice avec la prière d'une gamine invoquant l'ange exterminateur dans le western crépusculaire et nostalgique *Pale Rider* (1985), de même que dans *Sudden Impact* (1983) avec le viol traumatique de deux ados. Il confronte aussi les questions d'ordre et de morale chez une jeunesse devenue compliquée pour un vieux héros dépassé, à l'image de son pays dans *Heartbrake Ridge* (1986). Il réfléchit enfin brillamment sur la filiation avec *Honkytonk Man* (1982), l'un de ses plus beaux films, une ballade funèbre et musicale (la culture country est au cœur du récit), durant les années 1930, mettant en scène un chanteur souffrant de tuberculose (Clint Eastwood) que son fils (Kyle Eastwood, vrai fils du cinéaste) conduit à Nashville pour un dernier enregistrement.

Avec onze films comme acteur, sept comme réalisateur dont un où il ne joue pas (une première), avec deux fois le retour de l'inspecteur Harry Callahan et un épisode de la série télé *Amazing Stories* (1985), mais aussi pour la manière dont il plonge sans vergogne dans le divertissement populaire, Eastwood fascine, dans les années 1980. Malheureusement, mis à part deux ou trois titres évidents (et encore), les films de cette période se retrouvent toujours laissés de côté par les grandes instances de la culture cinéma qui abordent l'homme (acteur/réalisateur) et l'œuvre. C'est bien dommage. Avant ou après, c'est bel et bien le même Eastwood qui est là, tout aussi pertinent et surprenant. Malmenant tout autant (si ce n'est mieux) cette masculinité iconique qui le caractérise. Une chose est sûre, mine de rien et contre toute attente, ce « vieux » réussissait plutôt bien à nous parler quand on était jeunes dans les années 1980. Et pas juste parce qu'il avait eu l'audace de faire se rencontrer dans un même film (oh le plaisir!) Guns 'N Roses et l'inspecteur Harry (*The Dead Pool* de Buddy Van Horn en 1988). 24

# LES FILLES SONT COOLS

par Apolline Caron-Ottavi

Au premier abord, on peut se dire que la décennie des années 1980 n'est pas celle du féminisme, et que l'image de la femme au cinéma y est assez stéréotypée. Et pourtant... force est de constater, lorsque l'on revisite cette période, que les personnages féminins inspirants sont nombreux. Aujourd'hui, alors que la présence des femmes à l'écran continue d'alimenter les débats, il est surprenant de voir à quel point les années 1980 leur laissent une place plus importante, et ce de façon naturelle et sincère. Elles sont fortes, elles ne dépendent que d'elles-mêmes, elles ont des idées: bref, elles sont cools.



## Billie Jean Davy

***The Legend of Billie Jean, Matthew Robins, 1985. Int. : Helen Slater***

Billie Jean est une adolescente très belle issue d'un milieu prolétaire. Ce qui fait d'elle la proie idéale des prédateurs sans scrupule. Suite à une agression sexuelle, elle décide de faire la guerre. Inspirée par Jeanne D'arc qu'elle a vu dans le film de Dreyer à la télé, elle se coupe les cheveux et part au front avec une armée grandissante de jeunes gens derrière elle. Interprétée par Helen Slater (célèbre pour avoir incarnée *Supergirl* à la même époque), Billie Jean fracasse l'image de la poupée blonde pour endosser le costume d'une jeune femme forte et battante, qui ne se laissera pas voler sa vie. Un conte jubilatoire où guerre des sexes et lutte des classes font rage, avec une énergie et une justesse bouleversantes.



## Allison Reynolds

***The Breakfast Club, John Hughes, 1985. Int. : Ally Sheedy***

Parmi les cinq adolescents aux caractères bien différents qui se retrouvent en retenue au collège un samedi matin, Allison est l'« asociale », l'introvertie, la rebelle. Habillée en noir, une tignasse devant les yeux et communiquant par grognements, c'est la fille *weird* qui fait tomber de la neige sur son dessin de paysage en secouant les pellicules de ses cheveux... À la fin du film, elle se laisse faire lorsque la *prom' queen* lui propose de la maquiller, et elle réapparaît transformée devant les garçons. On entend la musique *Love Theme*, le moment est magnifique. Mais aussi ambivalent pour le spectateur, qui l'aime parce qu'elle n'est pas comme les autres, récalcitrante aux normes. C'est là toute la subtilité de John Hughes: entre la carapace de la marginalité et le désir secret d'être un petit peu comme les autres, entre l'esprit critique et l'envie d'être aimée, c'est un long cheminement paradoxal pour une jeune fille que de trouver sa place dans le monde...



## Nausicaä

***Nausicaä de la vallée du vent, Hayao Miyazaki, 1984. Int. (voix): Sumi Shimamoto***

Dans un monde postapocalyptique, les habitants de la vallée du vent tentent de résister face à un Empire menaçant et à une forêt dont on dit qu'elle est toxique. La princesse Nausicaä va tout faire pour sauver son peuple de la guerre et rétablir l'harmonie entre les êtres humains et la nature dans ce conte environnemental porté par une héroïne dégourdie et généreuse: au Japon, pas besoin d'attendre que Disney se réveille pour prouver qu'une princesse peut être une femme d'action qui n'a pas besoin qu'on lui dise quoi faire.

**Ellen Ripley****Aliens, James Cameron, 1983. Int. : Sigourney Weaver**

Évidemment, l'icône Ellen Ripley est incontournable. La scientifique brillante et courageuse du premier *Alien* de 1979 devient même encore plus *badass* dans le deuxième opus de la série *Aliens*. Ellen Ripley ne se laissera pas faire, ni par les extraterrestres, ni par les *marines* bourrés de testostérone qu'elle est censée préparer à la mission. Et si peu à peu, elle gagne leur respect et même leur amitié, ce n'est pas en faisant les beaux yeux mais bien parce qu'elle a de la jugeote... et de la répartie : « *Did IQs just drop sharply while I was away?* ». Et Cameron ne s'arrête pas là, s'en donnant à cœur joie avec deux autres personnages féminins inoubliables : le soldat Vasquez et la petite Newt. Le rôle de la jeune fille peureuse étant laissé à Bill Paxton qui joue le soldat Hudson !

**May Day****A View to a Kill, John Glen, 1985. Int. : Grace Jones**

Certes, elle a le rôle de la méchante face à James Bond. Mais quelle méchante ! Avec sa beauté androgyne, ses costumes noirs moulants et ses cascades, elle bluffe complètement le célèbre agent 007 lui-même. Dans la série des *James Bond*, c'est bien connu, les méchants sont tout autant une source d'attraction que le héros. Et c'est bien Grace Jones (chanteuse acclamée du disco puis du reggae, mannequin et icône de la mode) qui partage l'affiche avec Roger Moore, éclipsant la *James Bond Girl* tout comme le vilain *boss* de May Day dans le film – pourtant joué par Christopher Walken... L'air de rien, c'est un pas en avant : dans les années 1980, si l'on commence à voir des stars afro-américaines masculines (Eddy Murphy, Denzel Washington), les femmes de couleur devront en revanche patienter jusqu'aux années 1990 pour commencer à se voir offrir plus souvent des rôles principaux.

**Tsao Wan, Sheung Hung et Pat Neil****Peking Opera Blues, Tsui Hark, 1986. Int. : Lin Ching Hsia (ou Brigitte Lin), Cherie Chung, Sally Yeh**

S'il est un film de femmes, c'est bien celui-là. *Peking Opera Blues* se joue dans la rencontre improbable de Tsao Wan, la fille révolutionnaire d'un général – déguisée en garçon pour être plus libre, Sheung Hung, une petite voleuse rigolote, et Pat Neil, la fille du directeur d'un théâtre d'opéra de Pékin, dont le rêve est de pouvoir jouer sur les planches, un métier réservé aux hommes y compris pour les rôles de femmes. Ensemble, elles vont former une équipe de choc pour défier ce monde où elles n'ont pas leur mot à dire : du travestissement à la séduction en passant par la complicité féminine et l'art du théâtre, tous les moyens sont bons pour berner des hommes imbus d'eux-mêmes. Une comédie qui tout en se déroulant à Pékin est une ode à la liberté hong-kongaise (à l'heure où le pays craint de retourner à la Chine), portée par trois actrices merveilleuses.

**Megan Turner****Blue Steel, Kathryn Bigelow, 1990. Int. : Jamie Lee Curtis**

On triche un peu avec ce film sorti en 1990. Mais nous sommes encore bien sous l'influence des années 1980, qui ont vu Kathryn Bigelow commencer sa carrière de réalisatrice de films de genre et d'action. Megan Turner voit sa vie bouleversée alors qu'elle vient tout juste de réaliser son rêve : devenir policière. Kathryn Bigelow travaille sur la position complexe de son héroïne perçue à tour de rôle comme traître (par un père antifics), suspecte (pourquoi une femme voudrait-elle porter une arme ?), objet de fétichisme (par un détraqué masochiste), puis forcément coupable (par ses supérieurs). Bigelow la filme avec sa volonté, ses états d'âme, ses faiblesses, ses ambivalences. Comme une femme qui lutte, deux fois plus que ne doit le faire un homme, pour faire ses preuves.

**Gertie****E.T., Steven Spielberg, 1982. Int. : Drew Barrymore**

Une génération de petites filles s'est identifiée à Gertie – la petite sœur dans *E.T.*, malmenée par deux grands frères qui lui font bien sentir qu'elle est « trop petite » et encombrante. Mais Gertie ne se laisse pas faire. Haute comme trois pommes, elle s'impose et prend de la place dans le récit. Elle est bien décidée à devenir l'amie d'E.T. (qu'elle va affubler au passage de robes et de colliers) et à vivre *elle aussi* son aventure. 24



# LES HERBES ROUGES

## La communauté indomptable d'André Forcier

Marie-Claude Loiselle montre combien les récits d'André Forcier sont ceux d'une Amérique issue de désirs, de délires et de rêves. Ce cinéma, qui radiographie un Québec populaire et révèle un territoire en devenir, met en scène une communauté de gens rebelles, anarchistes, fantasques, excentriques, élevée au rang de mythe universel.



[www.lesherbesrouges.com](http://www.lesherbesrouges.com)



CINÉMA > 274, RUE MICHAUD RIMOUSKI (QC)

PARALOEIL.COM > LOCATION D'ÉQUIPEMENTS



Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
et des lettres

Québec

SODEC

Québec

Culture  
et Communications

Québec

TELEFILM  
CANADA

## Au pays de Zom (1983)

de Gilles Groulx

### ZOM, L'OUBLIÉ DES ANNÉES 1980

Le 22 janvier 1981, alors qu'il est en route pour l'ONF où il doit superviser le « mix » de son nouveau film, Gilles Groulx est victime d'un accident de la route qui le laisse d'abord amnésique, puis par la suite incapable de poursuivre son œuvre. Jean Dansereau, producteur du film, stoppa la post-production, espérant le retour de Groulx qui put effectivement revenir en octobre 1982 pour terminer le film avec Michèle Guérin, sa collaboratrice au montage. *Au pays de Zom* fut enfin projeté, en première mondiale, le 4 novembre 1983, au Festival du nouveau cinéma.

Période de « stérilité cinématographique » selon plusieurs\*, les années 1980 du cinéma québécois ont néanmoins vu l'apparition de plusieurs films importants: *La bête lumineuse*, *Le déclin de l'empire américain*, *Sonatine*, *Celui qui voit les heures*, *Mémoire battante* – et on pourrait en citer plusieurs autres. *Au pays de Zom* est néanmoins le film le plus original de cette production; étrangement, c'est aussi le plus oublié! Trop singulier (un film opéra), trop ouvertement politique (son héros incarne la bonne conscience capitaliste), tourné en noir et blanc (déjà un luxe en 1981) et supposant une participation active du spectateur, le film de Groulx étonne et fait peur en même temps.

« Fantaisie néosurréaliste », selon les termes de son auteur, *Au pays de Zom*, peint, en neuf tableaux, les états d'âme d'un bon citoyen – ce sont ses termes. Alternant aria et récitatifs, le film, comme au temps du muet, résume périodiquement l'action sur des cartons à l'ancienne. Zom, dont la bonne conscience



ne connaît pas de limites, est toujours en train de fuir la réalité, ce que Groulx traduit parfaitement par la propension de son héros à sortir du cadre. Au besoin, les violons de la belle partition de Jacques Hétu tremblent, s'énervent, prennent en otage Zom (qu'incarne avec autorité la voix de basse de Joseph Rouleau) et ses propos grandiloquents. Jamais rien de démonstratif, tout est suggéré dans *Zom* – l'arrivée du personnage en sa demeure est exemplaire de cette confiance que Groulx sait intuitivement faire au cinéma dont il était devenu un maître.

Depuis *Où êtes-vous donc* (1969), Gilles Groulx s'était éloigné du réalisme. Le parti pris audacieux dont témoigne l'écriture de *Au pays de Zom* confère au film un caractère expérimental unique dans la production de cette décennie. Il faut croire que les administrateurs de l'ONF étaient conscients du talent exceptionnel de Groulx et de l'importance de son œuvre pour lui permettre de tourner un tel film qui, par la force du destin, deviendra son testament. – **Robert Daudelin**

Nota: Dont Michel Beauchamp, qui utilise l'expression dans le n° 44-45 de *24 images* (automne 1989); ce texte est repris dans le livret d'accompagnement du volume 3 du coffret Gilles Groulx, publié en 2002 par l'ONF, dans la collection Mémoire, sous la direction de Carol Faucher.

## La cité des femmes (1980)

de Federico Fellini

C'est bien évidemment Marcello Mastroianni, sorte de double du cinéaste, qui se glisse dans la peau de Snàporaz, le héros égaré de *La cité des femmes*. Tout commence dans un train: fasciné par une inconnue, l'homme la suit dans les champs alors que les wagons sont immobilisés en rase campagne. Elle l'entraîne dans une grande maison, où se tient un congrès féministe rageur. Tantôt objet de curiosité, tantôt source de défiance, il finira par s'échapper de cet environnement violent pour échouer dans une villa qui appartient à un mâle machiste et vulgaire, portant le doux nom de Katzone... Assez mal reçu à son époque, surtout pour sa vision des féministes, *La cité des femmes* est l'œuvre d'un Fellini vieillissant, qui n'a plus de comptes à rendre à personne et signe une déambulation onirique qui ne cesse de flirter avec le malaise. Le délire fellinien est bien sûr au rendez-vous, plus extravagant que jamais, libéré de toute retenue. Si la vision des récents bouleversements de la société par le vieux cinéaste italien a pu paraître lourde à l'époque, revoir *La cité des femmes* aujourd'hui lui donne une autre saveur et son humour trouve une nouvelle résonance. Dans cette guerre des sexes, il serait trop simple de s'arrêter à la simple apparence de la caricature, qui après tout était l'art de Fellini. Lui qui a tant filmé toutes les femmes (comme Don Juan aimait toutes les femmes), il leur laisse prendre les rênes de sa fantaisie et elles ballottent d'une scène à l'autre des hommes pathétiques dans leur solitude. Snàporaz court après les femmes comme une poule sans tête; Katzone est un bouffon enfermé dans un imaginaire sexuel qui tourne



à vide (l'acteur Ettore Manni se suicidera pendant le tournage); quant aux femmes, elles reproduisent étrangement les comportements opprimants des hommes... La société que filme Fellini vire au cauchemar, scindée en clans incapables de dialoguer. La mélancolie est profonde dans ce film qui reprend tant de choses de l'univers fellinien, mais porté par une vision encore plus sombre et étouffante. Le cinéaste ne semble pas se faire d'illusion sur une société où chacun est cantonné à son identité et à son discours au point de ne s'intéresser qu'à soi, et il n'épargne personne, y compris lui-même. Snàporaz n'est après tout rien d'autre qu'un rêveur, qui n'a plus sa place nulle part... – **Apolline Caron-Ottavi**

## Dangerous Encounters of The First Kind (1980)

de Tsui Hark (aka DON'T PLAY WITH FIRE, aka L'ENFER DES ARMES)

A lors qu'à Hollywood, Spielberg et Truffaut faisaient une belle rencontre du troisième type avec de gentils extraterrestres connaissant la musique (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), Hong Kong se confrontait à celle plus destructrice d'une jeunesse perdue. Dans cette œuvre essentielle du cinéma des années 1980, un trio de jeunes désœuvrés cherche à se sentir vivant. À exister dans un monde qui ne leur appartient pas. Pour ce faire, ils multiplient les larcins et les actes de vandalisme. Un soir, conduisant (très mal!) la voiture du père de l'un d'entre eux, ils tuent un passant et ils cachent leur méfait avant de retourner chez eux, comme si de rien n'était. Mais passait par là une fille pleine de rage face à une société qui l'étouffe. Témoin du crime, elle s'en va, le lendemain, faire chanter les garçons, les poussant dès lors très vite à aller plus avant dans leurs actions criminelles. Débute une implacable spirale de violence où la démence n'est jamais bien loin. D'autant plus que ce quatuor d'apprentis anarchistes croiseront bientôt la route de mercenaires trafiquants d'armes américains aux sombres dessins. Le tout culminant dans l'immense cimetière qui surplombe Hong Kong, à l'occasion d'une finale ultime de nihilisme, fusion parfaite et dérangeante entre les cinémas de Sergio Leone et Sam Peckinpah.

*Dangerous Encounters...* est un film incontournable. À l'époque, il n'avait pu sortir pour des raisons de censure et il avait fallu refaire le montage. De nouvelles scènes avaient dû être filmées, modifiant quelque peu le récit.



Les jeunes terroristes en devenir (dans la version d'origine, ils posaient des bombes artisanales dans les salles de cinéma de Hong Kong) se transformaient dès lors en de « simples » ados à problèmes qui devront payer le prix d'un mal-être mal placé. Quelle que soit sa version, cette adaptation d'un fait divers de l'époque reste toutefois un immense brûlot anarchiste. Un film *no future* sur une jeunesse sans avenir, coincée entre une fausse identité britannique et la peur terrible d'un angoissant retour planifié (pour 1997) dans le giron de la grande Chine. Hong Kong voyait alors débarquer Tsui Hark, jeune cinéaste iconoclaste qui, en une décennie, allait bousculer toutes les donnes et révolutionner toutes les tendances du cinéma de Hong Kong. Le reste appartient dorénavant à l'histoire... - **Julien Fonfrède**

# TICARTTOC

LIBERTÉ D'EXPRESSION - STIGMATISATION  
MÉTISSAGE - ART AUTOCHTONE - MARGINALITÉ  
BILINGUISME - ENGAGEMENT - ALTÉRITÉ  
SUBVERSION - ART NUMÉRIQUE - CLANDESTINITÉ

Abonnez-vous sur  
[ticarttoc.com](http://ticarttoc.com)

une revue  
imaginée par

10 ans  
dam



## Southern Comfort (1981)

de Walter Hill

Quelque part dans les bayous de la Louisiane, un groupe de soldats de la garde nationale effectue un exercice d'entraînement. Ils ne savent pas très bien pourquoi ils sont là. Pressés d'en finir avec des ordres idiots, ils prennent un raccourci en offensant au passage les occupants des lieux, les Cajuns. Suite au comportement stupide d'un des soldats, la situation dégénère. S'engage alors une course contre la montre pour survivre, dans des marécages qui leur sont étrangers... Avec *Southern Comfort*, Walter Hill signe l'un des meilleurs films de sa carrière et plonge le spectateur dans un univers aussi fascinant qu'inquiétant. Il se place clairement du point de vue du Caporal Hardin (Powers Boothe), mal à l'aise dans cette expédition aux côtés de soldats plus ou moins malins qui se pensent en terrain conquis. Plutôt que les Cajuns à la présence fantomatique, c'est l'arrogance, l'incompétence et la peur des soldats face à un peuple et à un environnement dont ils ignorent tout qui va peu à peu détruire le groupe. Flirtant avec le fantastique, *Southern Comfort*, dont l'atmosphère moite et boueuse n'est pas sans rappeler bien sûr les images du Vietnam, détourne les enjeux du film de guerre. La paranoïa grandissante du groupe devient le vrai sujet du film. Le « collectif » militaire l'emporte forcément sur les identités qui caractérisent les individus : groupe dysfonctionnel dès le départ, ils se retrouvent solidaires par défaut tout en étant déchirés par leurs différences de point de vue, et la montée paranoïaque gagne jusqu'au plus sensible et intelligent d'entre eux, le caporal Hardin. La dernière scène, magnifique, se déroule dans un village



cajun au son de la musique joyeuse de la fête locale. Les sifflements stridents de l'accordéon accentuent l'angoisse suscitée par chaque plan, les moindres gestes et les moindres regards des habitants étant suspects aux yeux des soldats. Mais suite au règlement de compte final, c'est de fait le dernier plan qui est le plus ambivalent du film : un hélicoptère de l'armée surgit entre les arbres, et les deux survivants ont un lent mouvement de recul devant cette apparition, pourtant le signe de leur salut. Bien loin d'une *happy end*, le film nous laisse avec cette impression de terreur sourde et inexplicable, comme si le danger était toujours devant... – **Apolline Caron-Ottavi**

## Ninja III: The Domination (1984)

de Sam Firstenberg

Le film de ninja des années 1980 est un genre poubelle pigeant son inspiration où bon lui semble, au gré des saisons et des modes passagères : dans le cinéma d'arts martiaux, bien évidemment, mais aussi dans le film policier et le film de guerre (*The Octagon*, 1980), le western (*Enter the Ninja*, 1981) ou encore le thriller de vengeance (*Pray for Death*, 1985). Mais jamais cet éclectisme inhérent au genre n'a paru plus ostentatoire que dans l'improbable *Ninja III: The Domination* – où s'entrecroisent allègrement ninjas, gymnastique, enquête policière et possession démoniaque.

Dès que se matérialise à l'écran le logo de la Cannon, le cinéphile aguerri sait qu'il aura droit, à défaut d'un bon film, à du gros divertissement sale ; et *Ninja III*, dans la plus pure tradition des productions Golan/Globus et tel le pizza-ghetti que sa forme hybride évoque, ne recule devant aucune sottise pour satisfaire les exigences du spectateur. Le bon goût, de toute façon, est une vue de l'esprit. Pourquoi s'en embarrasser lorsque l'on a devant soi un film qui débute avec le massacre à peine justifié d'une bande de riches golfeurs par un mystérieux ninja.

Ce n'est pourtant qu'un début – et le film ne cesse de se surpasser jusqu'à cette scène d'anthologie où Lucinda Dickey, vedette de *Breakin'* (1983), est possédée par une borne d'arcade qui projette de la boucane et des lasers fluorescents. C'est toute l'esthétique pop des années 1980 qui semble être résumée dans cet invraisemblable moment de pur cinéma. Ajoutez à cela une scène de séduction qui implique une canette de V8 et vous savez que vous avez affaire, n'ayons pas peur de verser avec enthousiasme dans l'hyperbole, à un authentique chef-d'œuvre de sous-sol de club vidéo.



*Ninja III: The Domination*, en plus d'être le *Citizen Kane* du film de ninja cheap des années 1980, est sans contredit l'étrange sommet de la carrière de Sam Firstenberg. Réalisateur prolifique, entre autres responsable de *Revenge of the Ninja* (1983) et des deux premiers *American Ninja* (1985 et 1987), Firstenberg est le Sergio Leone à rabais du cinéma d'assassin cagoulé baignant dans le néon mauve – et tout ouvrage académique cherchant à formuler une thèse sérieuse sur l'essence de ce genre devra, tôt ou tard, se pencher sur l'œuvre de ce pionnier de seconde zone ayant offert à Sho Kosugi et Michael Dudikoff leurs plus grands rôles. – **Alexandre Fontaine Rousseau**

# Les cinémas de Montréal, ferment de la culture québécoise

par Louis Pelletier



Philippe Du Berger – Montréal vers 1910, rue Sainte-Catherine Est, depuis rue Montcalm

**M**ontréal, mercredi 14 septembre 1938, 20h. Une foule compacte se masse rue Saint-Denis devant le cinéma du même nom. Plus de 6000 personnes seront bientôt refoulées par le personnel de la salle, qui est déjà pleine à craquer en dépit de ses 2400 sièges. Elles se consolent toutefois en se disant qu'elles pourront au moins suivre le spectacle de chez elles. Car, ce qui fait courir les Montréalais en cette soirée de septembre, ce n'est pas la dernière vue de Danielle Darrieux, Marcel Pagnol ou Fernandel, mais une nouvelle émission radiodiffusée en direct du Théâtre St-Denis par un jeune artiste canadien, Gratien Gélinas. Auteur et interprète principal d'une revue ayant rencontré un succès sans précédent au Monument-National l'hiver précédent, ce dernier vient de se faire offrir une émission radiophonique hebdomadaire commanditée par la brasserie Dawes. Intitulée *Le train de plaisir*, cette émission représente pour l'époque un bel exemple de convergence médiatique, puisqu'elle est produite sur la scène d'une salle de cinéma et radiodiffusée par une station radiophonique, CKAC, créée par le journal *La Presse*.

Le cas du *Train de plaisir* démontre bien que les salles de cinéma qui émaillent la ville de Montréal dès les premières années du vingtième siècle ne sauraient être réduites à des lieux de consommation de productions culturelles étrangères. Car, si la très grande majorité des films présentés dans la province de Québec depuis l'arrivée du Cinématographe en 1896 proviennent bien du sud de la frontière et des anciennes mères patries que sont la France et la Grande-Bretagne, ces salles offrent bien plus que des films. De la période muette jusqu'à l'arrivée des multiplexes à l'orée des années 1960, les salles de cinéma de Montréal emploient un grand

nombre de musiciens, chanteurs et comédiens. Elles contribuent de ce fait à la formation d'une véritable communauté artistique canadienne-française.

## Des espaces de création

Les deux premières salles montréalaises dédiées en priorité aux vues animées, le Bijou de F. Guy Bradford et le Ouimetoscope de Léo-Ernest Ouimet, ouvrent à une semaine d'intervalle en décembre 1905 et en janvier 1906. En 1907, le Nationscope de Georges Gauvreau et le second Ouimetoscope de Ouimet deviennent deux des premières salles au monde construites expressément pour la présentation de vues animées. Elles seront rapidement suivies par plusieurs dizaines de scopes, équivalents québécois des nickelodeons américains, puis, à partir de 1912, par de nombreux palaces construits tant au cœur de Montréal (les Strand, Impérial, Loew's, Palace et Capitol) que dans les différents quartiers périphériques de la ville. Cette croissance exponentielle du spectacle cinématographique est illustrée par le fait que la journée de l'inauguration du Théâtre St-Denis, le 4 février 1916, est également marquée par l'ouverture du luxueux cinéma Regent (dont la structure accueille aujourd'hui la librairie Renaud-Bray de l'Avenue du Parc) dans le nord de la ville.

Les quartiers à prédominance francophone de la ville n'échappent pas à ce phénomène. Trop peu nombreux au XIX<sup>e</sup> siècle pour soutenir une communauté artistique et un réseau de salles de spectacles, les francophones d'Amérique du Nord accueillent avec enthousiasme l'arrivée d'un nouveau média permettant de mettre en boîte quantité de vues, attractions et histoires pour ensuite les diffuser à faible coût.

La centaine de salles de cinéma qui couvrent bientôt Montréal et la province de Québec ne sauraient toutefois offrir que des films. C'est que, d'abord, les films muets qu'elles présentent nécessitent l'accompagnement de musiciens. Les salles de quartier emploient souvent un trio pianiste-percussionniste-xylophoniste, tandis que les palaces du centre-ville mettent au service de leur clientèle des orchestres comptant plus d'une dizaine de musiciens. Ce sont donc plusieurs centaines de Québécois qui se trouvent à gagner leur vie comme musiciens spécialisés dans l'accompagnement de films au cours des belles années du muet.

À ces musiciens s'ajoutent les nombreux chanteurs et comédiens chargés de distraire le public pendant les changements de bobine à l'époque où les salles ne sont équipées que d'un seul projecteur. La période s'étirant entre l'ouverture des premiers scopes vers 1906 et l'apparition des premiers palaces en 1912 marque ainsi l'âge d'or du boniment et de la chanson illustrée. En collaboration avec son opérateur John Dufresne, Ouimet crée plusieurs séries de plaques de lanterne magique colorées à la main pour les chansons illustrées présentées dans son cinéma. (Signalons à ce propos la toute récente découverte dans les archives de l'Université de Montréal de plusieurs centaines de plaques produites pour le frère Marie-Victorin et colorées par Dufresne selon les méthodes apprises chez Ouimet.)

Les années menant à la Première Guerre mondiale sont toutefois marquées par la généralisation des cabines à deux projecteurs permettant les projections continues, de même que, du côté de la production et de la distribution, par le passage d'une hégémonie française – celle de la compagnie Pathé, « premier empire du cinéma » – à une hégémonie américaine. Ces développements semblent menacer l'espace de création tout juste ouvert aux artistes d'ici dans les cinémas de la province.

### Les effets secondaires du contrôle étranger

Et pourtant. Le processus d'intégration verticale de l'industrie amorcé dans les années 1910, au terme duquel l'ensemble des salles de primeur du pays se retrouveront sous le contrôle de Famous Players et, partant, de la Paramount américaine, a certains effets inattendus. Plusieurs des salles de cinéma nouvellement construites à Montréal et au Québec perdent leur accès aux films les plus en demande et, par conséquent, doivent développer des stratégies de programmation alternatives. Charlie Lalumière, un ancien gérant de Ouimet, se lance dans l'importation de films européens (il se battra notamment avec le Bureau de censure pour obtenir le droit de distribuer *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer). En novembre 1929, Lalumière ouvre le premier « cinéma d'art » de Montréal, le Roxy, à quelques mètres du Palace géré par Famous Players sur la rue Sainte-Catherine.

La plupart des salles marginalisées par l'intégration verticale de l'industrie se tournent toutefois vers des attractions locales pour bonifier leurs programmes. Ce recours au talent d'ici nourrit, dès les années 1910 et 1920, l'émergence de l'importante tradition burlesque québécoise dans les cinémas de la Main, de même que dans les salles gérées par les familles d'origine libano-syrienne Lawand et Tabah qui, contrairement à leurs compétiteurs grecs de la United Amusement, sont restées complètement indépendantes. Oliver Guimond (Ti-Zoune), Arthur et Juliette Petrie, Manda



Juliette Béliveau, carte postale

Parent, Juliette Béliveau et bien d'autres ont alors l'occasion de développer leur talent comique devant le public sans cesse renouvelé de ces salles.

L'exemple le plus éloquent de carrière scénique permise par l'arrivée du cinéma est toutefois celui de Rose Ouellette (La Poutine). C'est en effet en se produisant dans une soirée d'amateurs au Ouimetoscope vers 1917 que cette dernière a l'occasion de découvrir son amour de la scène. Sa réputation de comique croît au fur et à mesure qu'elle se produit dans les salles du Québec et, selon son témoignage, on lui offre bientôt la direction du théâtre Cartier de Saint-Henri. Les sources disponibles ne confirment pas ce fait, peut-être parce que, dans ce temps-là, une femme ne pouvait pas gérer officiellement une salle de spectacle. (On retrouve par ailleurs dans les journaux de l'époque des traces des multiples performances que donne de son côté La Bolduc au Cartier.) Le passage de Ouellette au Théâtre National, qu'elle dirigera du milieu des années 1930 au début des années 1950 est toutefois largement documenté et célébré. Les spectacles de



Gratien Gélinas

burlesque qu'elle y présente s'avèrent beaucoup plus populaires que les « deux vues françaises » que la compagnie France-Film ajoute à chaque programme. Lancée par les salles de cinéma que sont le Ouimetoscope, le Cartier et le Théâtre National, l'exceptionnelle carrière de Rose Ouellette s'échelonne sur pas moins de neuf décennies.

**Une représentativité alternative?**

Les spectacles de burlesque présentés dans plusieurs cinémas de Montréal aident un public populaire à apprivoiser une modernité urbaine en rupture avec le modèle de société proposé par le clergé et les élites traditionnelles. La nouvelle culture populaire canadienne-française développée dans ces lieux rayonne bientôt à travers les nombreuses salles de spectacle couvrant la province depuis le début du siècle, puis par le biais de la radio. Les spectacles présentés par Juliette Béliveau au cinéma Amherst (actuel Olympia) de la rue Sainte-Catherine sont par exemple diffusés toutes les semaines par CKAC

au début des années 1950.

Il va de soi que ces spectacles cherchent d'abord et avant tout à divertir le public tout en faisant vivre les exploitants et artistes qui les présentent. On ne saurait toutefois nier le rôle central qu'ils jouent dans le renouvellement de la culture canadienne-française en s'ancrant, non pas dans une vision rêvée de la culture française, mais dans le quotidien des gens d'ici. Ils parviennent par conséquent à redonner aux Montréalais une représentation politique se trouvant bien souvent hors de la portée des élus. Rappelons à cet égard que le maire de Montréal, Camilien Houde, se retrouve détenu entre 1940 et 1944 dans un camp de travail pour avoir donné voix à un sentiment largement répandu dans la population qu'il représentait, l'opposition à la conscription. Cette situation n'empêchera pas Gratien Gélinas de formuler

La fondation Lionel Groulx

**CE SOIR—CKAC—9 HRS**  
*La BIÈRE BLACK HORSE*  
 présente  
**“LE TRAIN DE PLAISIR”**  
 mettant en vedette



**“Fridolin”**  
 (GRATIEN GÉLINAS)  
 ET SA TROUPE, LIONEL DAUNAIS  
 AINSI QUE MAURICE MEERTE  
 ET SON ORCHESTRE  
*Ne manquez pas d'écouter ce soir*  
**BIÈRE BLACK HORSE**

La Presse (14 septembre 1938): 24 (BANQ)

**THÉÂTRE NATIONAL**  
 SEMAINE PROCHAINE  
**“FRIVOLITIES”**  
**“FRIVOLITIES”**  
 Revue sensationnelle avec  
**TIZOUNE**  
**EFFIE MACK**  
**BELIVEAU**  
**PIC-PIC**





**H. PELLERIN**  
 Mme PETRIE  
 GILDA GUERCY  
 FRED CHAPUT  
 RITA—COX  
 GRACE CHAPMAN  
 4—ROSEBUDS—4


**ART. PETRIE**  
 MERRILL SISTERS  
 CABELL TWINS  
 LULU — MABEL  
 HENRIETTE  
 WILMA—THELMA  
 TEDDY  
 Mlle MIMI  
 LULU WHITE

Voyez 30 artistes, 20 tableaux — Sur l'écran: SHADOW OF THE MOSQUE. 7 rouleaux. Titres en français.

La Presse (6 septembre 1930): 73 (BANQ)

dans ses revues annuelles *Fridolinons*, dont le succès ne se dément pas tout au long de la guerre, de nombreuses critiques à l'égard de la conscription et, plus généralement, des politiques gouvernementales et idéologies défendues par les élites. Il n'en sera jamais véritablement inquiet, possiblement parce que les autorités craignent des émeutes si jamais il devait subir le même traitement que Houde.

Les revues annuelles de Gélinas n'étaient certes pas des événements cinématographiques. Elles n'étaient même pas, contrairement au *Train de plaisir* et à la plupart des spectacles de burlesque, présentées dans des salles dédiées en priorité au cinéma. Mais elles n'auraient très probablement pas pu exister sans l'irruption du cinéma dans la société québécoise quelques décennies plus tôt. Car, c'est en définitive grâce au réseau de salles de cinéma émergeant à Montréal et au Québec dans les premières décennies du vingtième siècle que la plus précieuse denrée mise en valeur par ces spectacles, le talent, a pu germer et se développer. Fred Barry, un des acteurs principaux de *Fridolinons* et le principal conseiller à la mise en scène de Gélinas, se produisait depuis les années 1910 sur les scènes des théâtres Family (aujourd'hui le Corona), Chanteclerc, Arcade et St-Denis. La principale star féminine de *Fridolinons*, Juliette Béliveau, avait quant à elle cultivé son talent en se produisant au King Edward, au Starland, au Chanterclerc et au Théâtre National. Le directeur musical des revues, Maurice Meerte, avait pour sa part été au temps du muet chef d'orchestre pour une des deux plus importantes salles de cinéma de Montréal, le Capitol, ouvert en 1921 par Famous Players.

La contribution à la culture canadienne-française des salles de cinéma ayant permis à ces nombreux talents de se développer ne fut de toute évidence jamais voulue ou planifiée. Elle n'en demeure pas moins essentielle. 

### Bibliographie

André-G. Bourassa et Jean-Marc Larrue, *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent, 1891-1991* (Montréal: VLB, 1993).

Gratien Gélinas, *Les Fridolinades*, quatre volumes (Montréal: Leméac et Quinze, 1980-1988).

Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec: un divertissement populaire* (Montréal: Hurtubise HMH, 1981).

Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, *Le diable en ville: Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec* (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2012).

Dane Lanken, *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era 1884-1938* (Waterloo: Penumbra Press, 1993).



Rose Ouellette (dite La Poutine)

**NATIONAL** DEMAIN A LA SCENE  
L'inimitable comédienne  
**La POUNE**  
poursuit son tour du monde  
"AU PAYS D'HAWAÏ"  
Ouverture: "Sous les palmiers".  
Drame: "Pour lui" avec Simone deVarennes.  
Sketch: "Théâtre en Hawaï"  
Grande Comédie  
"La Poutine chez Madame Wakiki"  
— A L'ÉCRAN —

Samedi à mardi  
**VICTOR FRANÇEN**  
**BLANCHE MONTEL**  
"L'aventurier"  
"Mystérieuse Lady"  
avec **GINA MANES**

Mercredi à vendredi  
**RAYMOND ROULEAU**  
**RENEE SAINT-CYR**  
"Donogoo"  
**Jean Murat—Annabella**  
**Pierre Richard Wülm**  
"Anne-Marie"

La Presse (31 octobre 1941): 45 (BANQ)

Louis Pelletier, *The Fellows Who Dress the Pictures: Montreal Film Exhibitors in the Days of Vertical Integration, 1912-1952*, thèse de doctorat, Département de Communication, Université Concordia, 2012.

Anne-Marie Sicotte, *Gratien Gélinas: la ferveur et le doute* (Montréal: Typo, 2009).

# Cannes — À 70 ans, le festival est à la croisée des chemins

par Bruno Dequen

« Les grands cinéastes font de grands films. »

Thierry Frémaux



Vers la lumière de Naomi Kawase

Comment faire le bilan d'un festival de films ? Tous ceux qui les organisent ou qui y participent savent bien que la réponse à cette question n'est jamais évidente, puisque les connaissances nécessaires à une telle tâche sont tout simplement impossibles à accumuler pour une seule personne. La raison est bien simple : aucun être humain, pour des raisons physiques et logistiques, ne peut regarder la totalité des films proposés en si peu de jours. Pourtant, c'est bien le paradoxe d'une telle situation : que chaque festival génère un nombre incalculable de bilans. Et aucun festival n'en reçoit autant que le vénérable Festival de Cannes, qui fêtait cette année ses 70 ans. Or, de l'avis général, cette édition n'aurait pas été à la hauteur d'un tel anniversaire. Si le manque d'enthousiasme pouvait s'expliquer lors des premiers jours par les mesures de sécurité contraignantes qui avaient transformé les abords du palais en gigantesque douane aéroportuaire, force est d'admettre que ce sont les films eux-mêmes – en particulier ceux de la Compétition officielle – qui n'ont pas su susciter des réactions suffisamment enflammées pour rayonner au-delà des conversations de café sur la Croisette. Crise temporaire ou signe de bouleversements plus profonds ?

## L'absence des grands

Dans son journal de bord *Sélection officielle* publié plus tôt cette année, Thierry Frémaux, conscient du fait qu'il doit sans cesse répondre aux accusations de favoritisme tout en demeurant ferme et diplomatique, résume ainsi la logique derrière la sélection des films en compétition officielle : « Les grands cinéastes font de grands films. » Selon lui, un tel état de fait expliquerait la présence récurrente des mêmes artistes au sommet de la hiérarchie, puisque la grande compétition de Cannes, tout en essayant d'inclure quelques surprises, demeure un espace de consécration plutôt que de découvertes – sans parler des contraintes liées à la présence nécessaire de stars et à un contingent toujours (a)normalement trop important de films français. Cette ligne éditoriale explique évidemment qu'un bide historique comme *The Last Face* de Sean Penn ait pu être sélectionné en plein montage l'an dernier par Frémaux lui-même, alors que la sélection de *Toni Erdmann* aurait pris des semaines de réflexion. Une telle vision n'est pas surprenante de la part d'un homme qui, issu de l'Institut Lumière, demeure avant tout un gardien érudit de l'histoire officielle du cinéma. A priori, son penchant naturel à privilégier l'hommage

sur l'exploration s'accorde bien avec l'identité d'un festival peu réputé pour ses innovations fulgurantes. Cannes ne découvre pas les nouvelles formes. Il les intègre à l'histoire officielle du médium une fois qu'elles sont bien accomplies – après être passées, souvent, par quelques sections parallèles comme la Semaine de la critique ou la Quinzaine des réalisateurs. Pour ses 70 ans, le festival a d'ailleurs décidé de mettre l'accent sur son importance au sein de l'Histoire en projetant avant chaque film une bande-annonce mettant en valeur les noms de grands cinéastes ayant marqué le tapis rouge de la Croisette. Et la liste impressionne – même si le nom de David Lynch tout en haut des marches peut faire sourire celui qui se souvient que Cannes avait refusé de sélectionner *Eraserhead*. La consécration, pas l'exploration...

S'il serait illusoire de demander à un vieil événement de modifier en profondeur son ADN, la Compétition officielle 2017 pose tout de même une question : que peut faire Cannes lorsque ses habitués ne sont pas au rendez-vous ? Ou, pour reprendre les mots de Thierry Frémaux, lorsque les grands n'ont pas fait de grands films ? Car c'est bien là le problème profond qu'a révélé cette dernière édition, quelles qu'aient été les différences d'opinion sur les films pris individuellement. Si certains ont pu trouver davantage de mérites que d'autres à la satire bourgeoise *Happy End* de Michael Haneke, personne ne s'est levé pour affirmer qu'il s'agissait d'une œuvre majeure de son auteur. Ce problème était amplifié par le fait que tou(te)s les cinéastes en compétition officielle étaient justement des auteurs cannois. Cette sensation d'assister à trop de films mineurs au sein d'un événement fonctionnant en vase clos a clairement joué dans la réception négative qu'a subie cette dernière édition, et ce malgré le fait que, comme toujours, il était possible d'y découvrir des œuvres qui ne manquaient pas de qualités comme *Vers la lumière*, la douce romance doublée d'une réflexion esthétique à la sensibilité à fleur de peau de Naomi Kawase (totalement détruite par la critique spécialisée anglophone), *120 battements par minute*, l'évocation lucide et bouleversante par Robin Campillo des années Act Up, ou encore *The Square*, la Palme d'or elle-même, qui propulse Ruben Östlund au rang des satiristes les plus intéressants du moment. Mais aucun de ces trois noms n'est un « grand ». Pas surprenant, dans ce contexte, que le véritable événement du festival ait été la présentation – même pas en primeur – des deux premiers épisodes de la nouvelle saison de *Twin Peaks*. Un grand cinéaste en pleine possession de ses moyens. Pendant un soir, Cannes a pu être à nouveau Cannes.



*120 battements par minute* de Robin Campillo (Grand prix du Jury) et *The Square* de Ruben Östlund (Palme d'or, 2017)

### Un monde clos

Qu'un film aussi impitoyable – tout en réalisant l'exploit d'être finalement assez peu condescendant – que *The Square* sur la prétention et la mentalité bourgeoise d'un certain milieu de l'art contemporain dominé par l'arrogance d'hommes blancs ait pu remporter le prix le plus prestigieux d'un événement aussi manifestement élitiste que Cannes, aura été l'ironie suprême de cette édition. Même chose avec la présentation réservée aux *happy few* de *Carne y arena*, un projet de réalité virtuelle d'Alejandro González Iñárritu financé par la Fondation Cartier, visant à faire vivre pendant quelques minutes intenses la réalité de migrants à des festivaliers avides de nouvelles sensations. Malgré un effort manifeste pour prendre en compte l'évolution du médium (à travers le projet d'Iñárritu, la présence de séries ou encore la sélection de



Le Vénérable W. de Barbet Schroeder et *The Florida Project* de Sean Baker

grosses productions de Netflix), il était manifeste que Cannes était en partie déconnecté de la réalité du monde actuel du cinéma. Et cette impression était on ne peut plus palpable au sein de sa sélection de films documentaires.

Depuis la création de l'Œil d'or en 2015, un prix destiné au meilleur documentaire, le festival fait preuve d'une volonté

manifeste de mettre davantage en valeur ce genre traditionnellement ignoré sur la Croisette (sauf si on s'appelle Michael Moore). Or, malgré cette belle intention, comment ne pas remarquer que la vision du cinéma documentaire selon Cannes s'est résumée cette année, sauf rare exception, à la présentation d'œuvres d'illustres cinéastes, tous blancs et si possible français? Évidemment, le fait de remplir tous ces critères n'implique pas nécessairement qu'une œuvre n'ait, en soi aucun mérite. La dernière balade d'Agnès Varda dans son *Visages, villages*, sans être aussi brillante ou pertinente que *Les glaneurs et la glaneuse*, ne manque ni de charme, ni de créativité. Et Barbet Schroeder démontre qu'il n'a rien perdu de son courage et de son intelligence dans son terrifiant *Vénérable W*, tout comme Raymond Depardon, qui, même s'il utilise une musique pour le moins inappropriée, poursuit avec rigueur son travail dans *12 jours*. Ceci dit, comment expliquer la présence dans le plus important festival de cinéma de *Napalm*, l'interminable témoignage narcissique de Claude Lanzmann qui réussit l'exploit de proposer un film sur la Corée du Nord totalement dénué de toute réelle réflexion politique au profit de la description de ses émois de jeune homme au contact d'une belle infirmière du régime? Ou de *Sea Sorrow*, le film amateur de Vanessa Redgrave dans laquelle celle-ci tente maladroitement de mettre en valeur le travail de tous ses amis bourgeois auprès des migrants? Poser la question, c'est y répondre... Alors que le genre documentaire fait preuve depuis de nombreuses années d'une grande vitalité, la vision qu'en transmet Cannes ne pourrait être plus limitée. Or, pour pouvoir continuer à assurer sa place de « plus grand festival du monde », il est indispensable que Cannes sorte davantage de sa zone de confort, afin de pouvoir, à l'occasion, faire l'histoire au lieu de simplement aligner les noms. Noah Baumbach est peut-être plus célèbre que Sean Baker, mais il suffit de prendre en plein visage l'incroyable vitalité et intelligence de *The Florida Project* (présenté à la Quinzaine des réalisateurs) pour se demander ce qui a bien pu justifier le choix en compétition d'un pastiche

à peine déguisé d'un vieux film de Woody Allen, interprété par des acteurs sympathiques en pilote automatique. Encore une fois, poser la question... 24

# Pierre Hébert: le révélateur (sur les traces de Bazin)

par **André Habib**



Église romane de Saintonge

**A**u début d'un de ses plus beaux textes, paru en septembre 1947 dans la revue *L'Écran français* à propos du film d'archives sur le Paris de la Belle époque réalisé par Nicole Vedrès avec l'assistance d'un certain Alain Resnais, André Bazin s'exclame: «J'apprécie ce soir le bonheur de n'être pas metteur en scène, car je n'oserai plus toucher une caméra après avoir vu *Paris 1900*.» Le texte s'intitulait, justement: «À la recherche du temps perdu». Cette première phrase a été soustraite, dix ans plus tard, de la version que l'on peut découvrir dans le premier volume (si on le trouve) de *Qu'est-ce que le cinéma?* dont Bazin supervisa de près l'édition (les trois autres volumes furent édités après sa mort). Ce premier tome sortit à l'automne 1958, aux Éditions du Cerf, exactement deux semaines après que Bazin, à 40 ans, succombe à une leucémie le 11 novembre 1958, le lendemain du premier coup de manivelle des **400 coups** de Truffaut (comment ne pas ressentir un frisson, à chaque fois, à l'évocation de cette funeste coïncidence).

Il est bien connu qu'à la différence de ses amis critiques, Roger Leenhardt, Pierre Kast et Alexandre Astruc, Bazin n'a signé aucun film de son vivant, même si plusieurs lui sont dédiés, des **400 coups** au *Mépris*. Et pourtant, bien que rares soient ceux qui leur ont accordé de l'importance, dans un recoin du numéro 100 des *Cahiers du cinéma* (superbement illustré par Jean Cocteau) paru au mois d'octobre 1959, au moment où la Nouvelle Vague triomphait pour un temps dans les salles parisiennes et ailleurs dans le monde, on peut trouver ces quelques feuillets, s'étalant de la page 55 à 61, illustrés

de quelques photos amateurs, simplement intitulés: «Les églises romanes de Saintonge. Un projet de film d'André Bazin». Sans note explicative et surtout sans fortune critique particulière, ce texte étonnant dort encore aujourd'hui du sommeil toujours paradoxal qui auréole l'œuvre de Bazin, comme d'ailleurs la quasi-totalité de ses 2600 articles, dispersés dans des dizaines de journaux et de revues, que depuis quelques années on a commencé à redécouvrir, à retrouver, à retracer<sup>1</sup>.

Grâce aux travaux dans les archives de Bazin réalisés par Hervé Joubert-Laurencin en 2015, on a appris en effet que le célèbre critique avait effectué deux séjours de repérage au printemps et à l'été 1958 (après avoir remis aux Éditions du Cerf ses textes révisés?) dans la campagne charentaise de Saintonge, «entre la Vendée et la Gascogne, l'Aunis et l'Angoumois». L'homme y était à la recherche du charme discret des églises romanes que l'on peut y débusquer, enfoncées dans leurs décors de lierre et de paille, et sur lesquelles la vie environnante avait repris tout naturellement ses droits, sujet et objet de ce premier film dont le «projet» fait apparaître le dessin général. Dans ces archives récemment exhumées on découvre une correspondance avec le producteur pressenti pour le documentaire, Pierre Braunberger (producteur de *Paris 1900*, réalisateur de la *Course de taureaux*, film auquel Bazin consacra un article – en réalité deux articles – fameux, «Mort tous les après-midi», producteur aussi des courts métrages documentaires de Resnais, des premiers films de Rouch, Chabrol, Pialat, Truffaut, Godard).

On y trouve également des brouillons, des notes griffonnées, des planches contacts avec des tirages photographiques plus ou moins réussis (comme nous l'apprend une note technique du laboratoire, constatant le mauvais état des clichés qu'on lui avait remis, et fournissant à Bazin quelques conseils techniques afin qu'à l'avenir, il puisse obtenir de meilleurs résultats). De toute cette matière, bien sûr, l'historien et l'amateur de cinéma a de quoi se repaître et se réjouir, sans compter que les seules perspectives nouvelles que cette petite redécouverte ouvre par rapport à la conception que nous nous faisons de Bazin (nourrie pendant trente ans, comme on le sait, d'une version réductrice, simpliste et risible d'un « bazinisme » de pacotille) auraient pu nous suffire et nous satisfaire. Mais dès lors que notre imagination vagabonde et que nous sommes en droit de nous demander ce qu'aurait pu être ce *film de Bazin*, vient aujourd'hui le temps d'ajouter au savoir de l'historien la griffe d'un cinéaste de génie comme Pierre Hébert. C'est ce que propose *Le film de Bazin*.

Peut-être faut-il d'office dissiper un premier malentendu que pourrait suggérer le titre. L'intention d'Hébert et de son complice Joubert-Laurencin n'a jamais été de *réaliser* le film que Bazin rêvait de faire avant de mourir. *Le film de Bazin* est bel et bien un film de Pierre Hébert. Il en porte d'ailleurs pleinement la signature, la griffe comme on dit, repérable notamment, et sans jeux de mots, par ce grattage si particulier qui traverse le film, soit par incrustation sur l'image numérique, soit par numérisation d'images grattées directement sur la pellicule (technique avec laquelle Hébert a renoué récemment, et dont découlent plusieurs projets de films, de performance et d'installation). On a donc bien affaire ici à un film de Pierre Hébert sur le film de Bazin, à propos de ce projet, à partir de ces quelques matériaux et de ces savoirs accumulés. Mais surtout, il s'agit d'un film sur ces « lieux et monuments » arpentés par Bazin au printemps de 1958 et que reparcourt le cinéaste avec sa caméra, sa sensibilité et son paraphe inimitable. On y apprend notamment que ces églises et ces paysages sur lesquels se dessine une histoire longue et complexe qui relie l'Europe à l'Orient et même à l'Extrême-Orient, que ces terres et ces « demoiselles de pierre » faisaient assurément partie de la géographie affective du « jeune Bazin », lui qui, infatigable curieux, devait sans doute, les jours de beau temps, à vélo, partir à la découverte de ses églises romanes de la campagne de Saintonge. Il

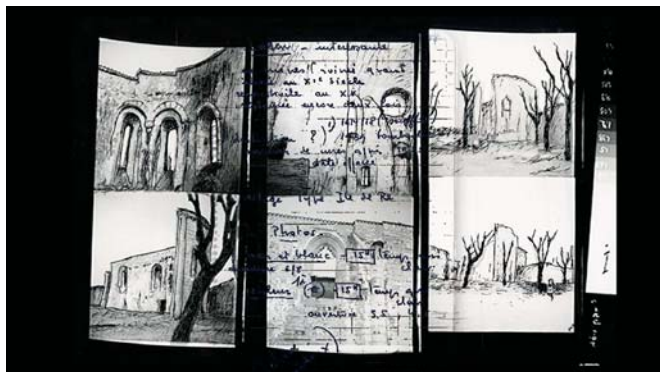
était alors jeune étudiant (de 1934 à 1937) à l'école normale d'instituteurs de La Rochelle tout près (en empruntant le pont transbordeur que l'on prend de Rochefort, et qui apparaît en 1968 dans le film de Jacques Demy), et ce, avant qu'il ne découvre, quelques années plus tard, le cinéma et en devienne le plus important critique. Pour Bazin, au printemps 1958, alors qu'il sent peut-être sa santé vaciller et la mort venir, ce projet est sans doute aussi une manière de renouer avec un peu de ce temps à l'état pur, de ce temps perdu qu'il avait le désir de retrouver et que le cinéma lui permettait paradoxalement d'embaumer. Voici ce que le film d'Hébert nous donne à penser,

parmi les différentes natures de plaisir qu'il nous procure et qu'il me serait impossible d'énumérer ici, tant elles sont nombreuses et variées.

En amont du *Le film de Bazin* de Pierre Hébert, se trouve d'abord le hasard et la nécessité d'une rencontre, celle de l'historien et esthéticien Hervé Joubert-Laurencin (spécialiste de Bazin, de Pasolini, mais aussi du cinéma d'animation) avec le cinéaste. Cette rencontre passe, en bonne partie, par la figure médiatrice d'André Martin (la notion de « cinéma d'animation » lui doit ses lettres de noblesse dès 1953), qui fut ami d'André Bazin, critique aux *Cahiers* et compte aussi parmi les pionniers de la réflexion sur le cinéma animation. Pierre Hébert a pu le côtoyer durant le séjour

de celui-ci au Québec au début des années 1960, alors qu'il était lui-même un cinéaste d'animation débutant, qui se nourrissait des textes de Martin à une époque où, en s'appuyant sur des notions baziniennes mal dégrossies, on rejetait en bloc le dessin animé dont il aura été l'un des plus perspicaces observateurs de 1944 à 1958. Il y a donc ces hasards, ces chemins qui se croisent, ces dates qui se télescopent en créant des fulgurances, tous ces temps qui se superposent et ces amitiés qui se nouent, ces rencontres qui se scellent entre les générations.

Il y a aussi cette poignée de médiocres clichés, pris par Bazin, qui témoignent jusque dans leur maladresse de l'affection que celui-ci éprouvait pour ces modestes églises et les décors humbles qui leur servent d'écrin, clichés qu'Hébert s'est plu à reproduire au fusain. Il y a ce texte oublié, ces notes, ces lettres, ces anecdotes. Il y a bien sûr cette campagne et ses églises romanes qui y survivent dans la même indifférence relative qui réjouissait tant Bazin, et qui n'ont cessé, depuis que l'on pointa sur elles une malheureuse petite caméra en 1958, de lentement évoluer, de se transformer, et sans doute sombrer dans l'oubli, elles aussi. Et puis, il y a cette autre curiosité, découverte par Hébert et Joubert-Laurencin, en cours de repérage à l'été 2015: un jardin de sculptures et de monuments romans, réalisé en 1996 et consacré aux églises saintongeaises, sorte de musée exposé dans une aire de repos au bord de l'autoroute A10, et qui propose aux visiteurs venus délasser leurs membres engourdis, des reconstitutions partielles ou complètes de ces monuments dont les « originaux » se trouvent dispersés dans la région, à quelques kilomètres de là. Ce rassemblement factice de ruines artificielles a sans conteste l'avantage de dispenser le touriste paresseux de la « recherche de la clef » dont nous parle Bazin dans son texte et dont il est question dans le film, quête indispensable à qui veut visiter ces « vraies » églises, et qui fait partie tout à la fois d'un « pittoresque





toujours renouvelé», tout en étant un « moyen indirect de peindre le cadre rural charentais ». Nul besoin de se perdre dans le paysage et chercher d'introuvables clés à la faveur de ce musée à ciel ouvert : tout y est, la terre est bien bêchée et le gazon est toujours frais coupé.

Ce « projet de film » de Bazin donne lieu à une autre rencontre, un autre télescopage, cette fois-ci avec un vaste cycle de films et d'installations intitulé *Lieux et monuments* qui occupe Pierre Hébert depuis 2007. *Le film de Bazin* en constitue le 8<sup>e</sup> volet, le plus vaste et ambitieux. Après Prague, Berlin, Utrecht, La Rivière-au-Tonnerre, la Place Carnot-Lyon et Halberstadt (où se trouve l'église du XI<sup>e</sup> siècle abritant la pièce pour orgue de John Cage devant durer jusqu'en 2640), Hébert s'est tourné à son tour vers la campagne saintongeaise, ses lieux et ses monuments qui se trouvent traversés, dans tous les sens du terme, par le film invisible de Bazin. Tous les volets de cet important cycle sont des opérateurs de densification de temps et de lieux. Il s'agit, à chaque fois, grâce à un travail subtil d'animation et de manipulation, d'explorer et révéler un lieu de mémoire sur lequel, préalablement, la caméra numérique de Hébert se sera longuement attardée, assez longuement du moins pour que quelque chose se passe, que le lieu s'anime de quelque façon, que ce soit par le passage des touristes ou des flâneurs locaux, indifférents aussi bien au lieu qu'au monument, la présence de quelque employé bêchant la terre, de quelque enfant sautant par-dessus une palissade ou des vaches plantées dans le décor. À chaque fois le travail d'Hébert consiste, à partir de cette immobilité, à redessiner, retracer, surligner, isoler une figure, la transformer, en dépliant le lieu pour en montrer les couches enfouies.

*Le film de Bazin* est donc un travail de dépliage, sur fond de mémoire et d'oubli, de ces multiples strates d'histoires, en partant de ces lieux et de ces monuments, étonnants de simplicité et de modestie, ces petites églises, charmantes parce qu'ordinaires, et dont les traits marquants portent la marque du hasard et de la réalité, qui auront toujours (c'est la conclusion du texte de Bazin sur *Paris 1900*), « plus de talent que tous les cinéastes du monde ». Le projet du film, tel qu'il apparaît dans les *Cahiers*, se clôt d'ailleurs sur une idée similaire, au moment où Bazin, à propos du noir et blanc parle de la matière si particulière de cette pierre qui superpose « ainsi curieusement au grouillement de la sculpture originale les entrelacs hasardeux de l'usure et du vent ». C'est cette « bonne intelligence de l'homme et des monuments » (le secret saintongeais reposant sur une indifférence relative et mutuelle des constructions, de la nature environnante et des populations rurales) qui lui aura permis d'échapper tant aux touristes vandales qu'aux restaurateurs

imbéciles. Pour que ces entrelacs d'usure et de vent se superposent à ce grouillement de la pierre, il aura fallu que l'on laisse lentement s'écouler du temps. Et de la même manière, il faudra à Pierre Hébert un peu de temps pour nous en faire voir la matière.

On retrouve quelque chose de ces entrelacs hasardeux, de ces grouillements de la sculpture tout au long du film d'Hébert, que ce soit par ses interventions au crayon numérique, qui viennent palpiter et clignoter en cernant une forme, un détail, une figure, souvent par grattage sur la pellicule pour évoquer la pluie, l'usure et le vent balayant ces lieux. Les lieux et les monuments sont aussi subtilement découpés les uns par rapport aux autres, et l'on glisse alors sans crier gare du lieu réel à sa fabrique artificielle, de la photographie de Bazin au dessin d'Hébert, tremblant de petits traits clignotants qui semblent tour à tour être des éclairs, des rayures, mais aussi des vibrations électriques traduisant peut-être ce battement, toujours fulgurant, entre le passé et le présent qui est au fond le sujet du film. Car de la même manière que pour Bazin, il s'agissait avant tout de se concentrer sur l'actualité, le « charme contemporain » dans la vie quotidienne saintongeaise, le film de Hébert est préoccupé, lui aussi, par la contemporanéité de ces lieux. En habile transformiste qu'il est, le cinéaste s'évertue par son travail à révéler (comme on le dit d'une photographie ou d'un secret) en un glissando subtil comme le fleuve que l'on entend à plusieurs moments, doux et filant comme la voix sifflante de Michaël Lonsdale qui prononce magnifiquement le texte de Bazin, le passé qui lui est toujours virtuellement co-présent. Tel qu'en lui-même, le film de Hébert transforme le projet de Bazin, ces quelques notes d'intention oubliées au fond d'une boîte, en un véritable monument érigé à la sensibilité et à l'intelligence de l'homme. Mais le projet s'en trouve ainsi réanimé, fluidifié, galvanisé par le bain révélateur du temps, le regard et le trait agile du cinéaste. Si *Le film de Bazin* est un tombeau, les corps, les lieux et les temps qu'il abrite dans son linceul de lumière, vibrent et vivent toujours.

Pendant ce temps, et comme de tout temps, la jardinière, comme une tisseuse tissant la toile des jours, continue de bêcher un lopin de terre sous le regard indifférent des monuments, vrais ou faux, qui échappent sans doute à son attention. C'est en pensant à elle et à tout cela, qu'à mon tour, je savoure le bonheur de n'être pas metteur en scène. 24

1. Je souligne simplement trois parutions récentes qui témoignent de cet éveil : Hervé Joubert-Laurencin et Dudley Andrew (dir.), *Ouvrir Bazin*, Paris, Éditions de l'œil, 2014 ; Hervé Joubert-Laurencin, *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*, Paris, Éditions de l'œil, 2014 ; Laurent Leforestier, *La transformation Bazin*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

# The Handmaid's Tale

concepteur : Bruce Miller/diffuseur : Hulu

## Les résistances intérieures

par Céline Gobert

La mise en scène de la série *The Handmaid's Tale* (*La servante écarlate*), comme le faisait en 1985 l'écriture de Margaret Atwood, repose sur les non-dits: les pensées et fantasmes intérieurs des personnages, leurs pulsions meurtrières, leurs désirs refoulés. Un univers d'émotions invisibles et de rébellions cachées qu'il fallait traduire à l'écran en évitant les écueils.

**T**raduire le refoulé et le monologue intérieur de l'héroïne sans s'appuyer exclusivement sur l'utilisation de la voix off était l'un d'entre eux. Car dans ce conte cauchemardesque en forme de dystopie suffocante, le réprimé est roi. Les femmes n'ont plus le droit ni de s'exprimer, ni de lire, ni d'écrire, réduites qu'elles sont à leur fonction procréatrice. Leurs corps sont devenus les instruments politiques d'un système totalitaire, appelé la République de Gilead: contrôlés, fécondés, ceux-ci sont désormais à la disposition de l'élite, aux « Commanders » et leurs épouses domestiquées. Si ces « servantes » se rebellent, on les tue, on les excise, on les lapide. Si elles refusent d'obéir, on les électrocute, on leur coupe la main. Pire encore: on les envoie dans les « colonies » pourrir à petit feu sous les émanations radioactives de déchets toxiques.

L'enjeu formel passionnant de la série conçue par Bruce Miller est donc le suivant: rendre tangible à l'écran ce que les personnages ne peuvent énoncer, trahir, exprimer. C'est aussi ce refoulé (colère, rage, commentaires ironiques, manigances et rébellion) qui insuffle à June, l'héroïne qui aimerait tant revoir sa fille, la force nécessaire à sa survie. C'est tout son univers intérieur qui l'empêche de se suicider ou d'agresser ses oppresseurs, ainsi que tout ce qui est de l'ordre du caché: les inscriptions en latin découvertes sur les murs « Don't let the bastards grind you down », les bavardages en cachette lors des promenades, les parties de Scrabble avec son « Commander », ou encore le jeu de séduction avec le gardien Nick.

Dans un tel contexte, ce sont les postures, les corps, les regards (celui de June ne cesse de se poser sur des armes potentielles, jusqu'aux aiguilles à tricoter de sa « maîtresse »...), qui traduisent à la place des mots les violents tourments des personnages et leurs désirs de meurtre... L'actrice Elisabeth Moss excelle dans ce déploiement d'un registre de « l'intériorité », proche de celui

de la dépressive au bord de la crise de nerfs qu'elle incarnait dans *Queen of Earth* d'Alex Ross Perry. La mise en scène, au plus près des visages, prolonge ainsi l'expérience d'emprisonnement de ces héroïnes cloîtrées: les prises de vues en contre-plongée renvoient à l'asphyxie des personnages féminins, les plans serrés sur les visages intensifient la sensation de claustrophobie, les plans larges aux compositions symétriques explicitent la volonté d'ordre et de discipline qui anime ce système totalitaire digne des pires films d'horreur. Les intérieurs et les environnements exigus (les trajets obligatoires, les maisons, les voitures dont ces femmes ne peuvent sortir) font également écho à l'enfermement. June est souvent filmée derrière des fenêtres, des vitres, recluse. Logiquement, et jusqu'à la finale libératrice, le moteur narratif des dix épisodes qui composent cette première saison est



de fait la sortie du mutisme.

En effet, les femmes, transformées en esclaves, pourront réinvestir leur identité, ou du moins commencer à le faire, dès lors qu'elles prendront la parole. Ce n'est pas un hasard, si le langage est excessivement encadré: c'est par son contrôle que l'oppression est maintenue. Les femmes sont donc ainsi constamment forcées d'utiliser certaines expressions à connotation religieuse: « *Under His Eye* », « *Blessed be the fruit* », « *May the lord open* ». Contrôler le langage, c'est contrôler la pensée. Évidemment, on pense tout de suite à la novlangue de George Orwell dans *1984*, autre récit dystopique sur une société totalitaire. La répression du discours et la non prise de parole des citoyens au moment opportun ont précipité l'avènement du pire. Une accumulation « d'invisibles » a ainsi fait basculer progressivement la société américaine dans le totalitarisme: les changements de loi en apparence anodins, les tensions sourdes entourant des manifestations de plus en plus répressives... et ce jusqu'au point de non-retour. Par un judicieux et oppressant système de



comparaisons et de contrastes avec notre époque, bâti sur des *flashback* fonctionnant sur le principe d'un « avant/après » et des prises de vues antagonistes (nerveuses pour le passé, figées pour le présent), la série met en valeur l'ultraréalisme du propos et son fort potentiel horrifique. D'ailleurs, comme dans tout film d'horreur, le corps et la chair (ici, ceux des femmes) sont des enjeux permanents.

À quelques exceptions près en fin de saison, la série est exclusivement racontée du point de vue de June/Offred, ce qui constitue déjà une audace formelle en soi. On retrouve en cela la narration du roman paru dans les années 1980, une sorte de manuscrit témoignant des horreurs vécues. L'héroïne ne peut plus utiliser son vrai prénom, June. Elle est désormais Offred, qui signifie : à (of) Fred, le Commander interprété par Joseph Fiennes. L'individualité féminine est totalement effacée par le système en place : la femme est devenue la propriété de l'homme, Of-fred, Of-warren, Of-glen, selon le nom de leur « Commander », chargé de les féconder chaque mois durant ce qu'ils appellent la « Cérémonie », où la servante placée entre le mari et l'épouse sert de réceptacle au sperme du mari. Ce « je » féminin a laissé place à un « nous » collectif, notamment traduit à l'écran par un système de couleurs auquel elles doivent toutes souscrire : les servantes arborent des habits rouges, les « Martha », gardiennes sadiques du système, portent des vêtements tirant sur le vert militaire, les épouses sont vêtues de bleu. Les séquences où se meuvent les servantes, regroupées, serviles, uniformisées, sont en ce sens saisissantes : dans le groupe, elles sont toutes déshumanisées.

Sur ce point, *The Handmaid's Tale* nous réserve d'ailleurs une surprise : l'enjeu de la survie n'est pas seulement de se dresser face aux hommes, mais bien aussi de dire « non » aux autres femmes – les Martha, les épouses – car ce sont ces dernières qui permettent au rapport de domination patriarcale de demeurer en place. Dans le dernier épisode, l'explosion verbale de l'héroïne, qui insulte violemment sa « maîtresse », fait alors écho au dénouement des films d'action dans lesquels le héros sort les armes et affronte avec bravoure le méchant. S'exprimer devient ici l'acte de rébellion suprême. D'ailleurs, l'héroïne se rebelle ici davantage que dans le roman où, entourée de personnages féminins pourtant très engagés (sa meilleure amie, sa mère), elle reste passive. À l'écran, les scénaristes ont gommé la figure de la mère et ont fait de l'*empowerment* de l'héroïne la véritable

résolution heureuse de cette première saison. On ne sait pas ce qu'il adviendra du personnage, mais on est assuré d'une chose : June est libre, car elle a cessé de subir sa situation sans rien dire, sans rien faire. Quand il s'agit d'exposer la cruauté des femmes envers les autres femmes, plusieurs scènes sont éloquentes. Dans l'une d'elles, les futures servantes sont regroupées autour d'une « accusée », victime d'agression sexuelle, qu'elles doivent pointer du doigt en criant « *C'est sa faute! C'est sa faute!* ». Dans une autre, l'épouse bat rageusement la servante en exerçant avec délectation son pouvoir. La série, comme le roman, expose de douloureuses réalités : certaines femmes se plient à la volonté des hommes qui veulent un retour aux valeurs traditionnelles, d'autres ne sont pas féministes et assurent le *slut-shaming* (humiliation des salopes). Comme dans tout système totalitaire, il est surtout question de dynamiques de domination d'un groupe sur un autre, la religion étant un des prétextes menant à l'oppression. Ce qui est également passionnant, c'est la description minutieuse d'une telle machine d'assujettissement qui pourrait vraisemblablement être mise en place dans l'Amérique d'aujourd'hui : le recours à la terreur, à la surveillance, à la torture, au meurtre pour déployer une idéologie et assurer un contrôle des populations. Tout est plausible. Si, avec l'élection de Donald Trump, la série semble tomber à point, n'oublions pas que le roman avait été écrit en pleine ère conservatrice sous Reagan, président pro armes et grand partisan de la force comme moyen de contrôle. Doit-on en outre rappeler que Donald Trump, qui n'est pas le plus grand défenseur des femmes (il aime faire passer des lois qui coupent les vivres aux organismes pratiquant ou soutenant l'avortement), a reçu de nombreux votes de femmes blanches éduquées ?

Dans le contexte actuel que connaît l'Amérique, il est donc clair que *The Handmaid's Tale* s'impose sans conteste comme la grande série politique de l'année. Les utérus y sont la nouvelle monnaie d'échange et de commerce. L'oppression des femmes y est capitaliste : pour que certains profitent du système, il faut que d'autres en pâtissent. « *Better never means better for everyone... It always means worse, for some* », dit le Commander. À la fin de la saison, Moira, la meilleure amie lesbienne afro-américaine de June, parvient à rejoindre le Canada où, ébahie et sous le choc, elle change de statut et devient une « réfugiée » : d'un groupe opprimé à un autre, l'évolution du personnage confirme que la trajectoire de la série est bel et bien politique. 24

# Bellum et Circenses

par **Damien Detcheberry**

La présence cette année à Cannes de l'œuvre de réalité virtuelle *Carney Arena* (*Virtually present, Physically invisible*), du cinéaste mexicain Alejandro González Iñárritu, a été salvatrice à plus d'un titre. D'abord parce qu'au sein d'une sélection officielle plutôt moribonde, cet objet hybride, empruntant à la fois aux codes du cinéma hollywoodien et à ceux du jeu vidéo, est venu enfin bousculer (du moins un peu) la grammaire de la narration classique, mais surtout parce qu'il a eu le mérite d'éveiller la curiosité des festivaliers désenchantés, grâce à un dispositif de mise en scène diaboliquement nébuleux mais extrêmement pertinent.

Et pour cause: *Carne y Arena*, présentée en Sélection officielle mais hors compétition, n'est pas qu'un court métrage en réalité virtuelle, mais bel et bien une installation de type muséal, qui tournera notamment à la Fondation Prada à Milan (coproducteur du projet), puis au Musée Lacma à Los Angeles et à Tlatelolco au Mexique. Dans le temple des projections privées, des événements exclusifs et des entrées V.I.P. qu'est le festival de Cannes, il faut donc savoir que *Carney Arena* n'était pas présentée sur les lieux du festival à proprement dit, mais en dehors de la ville. Seuls quelques accrédités spécialement invités (une petite centaine tout au plus) ont ainsi pu profiter de l'expérience, de quoi donner au sous-titre de l'installation (*Virtuellement présent, Physiquement invisible*) un sens cruellement ironique pour la majorité des festivaliers.

## Voyage au bout de la plage

Il y a des territoires où on ne s'attend pas à trouver des convergences entre le cinéma, la réalité virtuelle et le jeu vidéo. Qu'un cinéaste tel qu'Iñárritu s'empare de la question des migrants pour en faire une attraction interactive, destinée aux *happy few* cannois, avait alors de quoi intriguer. Il semble donc pertinent de décrire dans son ensemble cette aventure insolite, tant le décorum a ici son importance.

À commencer par une entrée en matière digne d'*Eyes Wide Shut*: les heureux élus sont donc conviés, deux par deux, à prendre place dans une voiture avec chauffeur, pour un énigmatique trajet d'une demi-heure jusqu'à un hangar situé à l'extérieur de Cannes. Un message du cinéaste les y attend, mentionnant le nombre de victimes causées chaque année par les mouvements de migration (environ 6000 personnes), invitant le spectateur à toucher



*Carne y Arena* de Alejandro González Iñárritu (2017)

un morceau de tôle rouillée, présenté comme «un vrai morceau du mur qui sépare les États-Unis du Mexique». La dimension politique de l'œuvre est ainsi affichée d'emblée et la consigne est simple: se dépouiller de tout appareil de festivalier cannois (badges, sacs et téléphones) et retirer ses chaussures.

La deuxième salle est un container où sont entassés des sacs à dos déchirés, des chaussures usées, divers objets évoquant inmanquablement les images de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais. On apprendra plus tard que la police des frontières demande systématiquement aux immigrants clandestins d'abandonner sur place leurs effets personnels. La troisième chambre, la pièce maîtresse de l'œuvre, est une petite arène ensablée qui, sous les pieds nus, semble désagréablement froide et humide. C'est là que le spectateur est invité à enfiler un casque de réalité virtuelle.

L'expérience commence dans un désert, de ceux que l'on imagine dans les westerns de l'âge d'or d'Hollywood. Dans la pénombre, des inconnus parlent au loin. Des hommes et des femmes se rapprochent et cherchent à se cacher: certains sont âgés, d'autres très jeunes. Parmi eux, une vieille dame boite, les pieds en sang, une femme enceinte tient par la main un enfant de 3 ans. Le spectateur, lui, est invisible, et ne peut pas interagir avec eux, mais il peut s'approcher des personnages – modélisés en images de synthèse – et même passer à travers eux, ce qui provoque un bruit de succion, et permet de voir des cœurs qui battent.

Soudain, le vent se lève, le sol tremble et un bruit assourdissant envahit l'espace: un hélicoptère survole la scène et braque son phare aveuglant sur la foule dispersée. Deux voitures surgissent et des soldats en sortent, accompagnés de chiens. Ils braquent leurs armes en direction du groupe et hurlent: «À genoux! Qui est votre passeur?»

Soldats et clandestins s'agitent, crient, et la confusion règne autour du spectateur, dont l'attention est accaparée de tous côtés. Au milieu du chaos, l'action se fige soudain autour de la vieille femme, qui s'écroule au sol. Une masse brumeuse, multicolore, s'échappe de son corps, et la foule se dissipe. En regardant à droite et à gauche, on remarque que la scène a changé. De nouveaux personnages sont assis autour d'une table d'où émerge, à la manière d'une animation en pâte à modeler, un bateau rempli de passagers. Pris dans des vagues imaginaires, le bateau se met à tanguer et les passagers

en tombent à l'eau. C'est un flot infini de naufragés qui coule et disparaît sous la surface de la table.

Le désert réapparaît. La vieille femme revient à elle. Un des soldats propose qu'on lui donne de l'eau et annonce qu'une ambulance est en chemin. Mais le ton monte à nouveau quand des clandestins sont débusqués derrière un buisson. On sépare avec force les hommes des femmes. Derrière soi, on entend un homme qui crie « où allez-vous ? ». Si le visiteur se retourne, il a le temps de voir un fusil braqué droit sur lui, puis tout s'efface brutalement. Le désert s'est entièrement vidé de toute présence humaine. Le soleil se lève au loin et la séquence de réalité virtuelle s'arrête.

Avant de remonter en voiture et de regagner la Croisette, les visiteurs sont invités à rejoindre une dernière pièce où les attendent des visages désormais familiers. Sur des écrans plasma apparaissent les personnes qui ont inspiré la séquence de réalité virtuelle, et des notices nous en apprennent plus sur leurs expériences malheureuses. Au sol, toujours les mêmes objets entassés, des vêtements, des jouets d'enfants dont la présence prend un sens beaucoup plus concret qu'auparavant.

De l'aveu général, le court métrage en réalité virtuelle qui constitue le cœur de *Carney Arena* est une expérience émotionnellement éprouvante, voire viscéralement effrayante. Mais elle resterait probablement stérile si le cinéaste ne l'avait pas enveloppée d'une telle théâtralité – en exfiltrant les visiteurs de leur confort festivalier – et ne l'avait pas accompagnée d'éléments aussi tangibles. Les objets, le fragment de mur, les vrais visages viennent souligner précisément ce que peut avoir de virtuel, pour la grande majorité des spectateurs, la question ô combien abstraite des migrants, des réfugiés et des victimes de guerre.

### This War of Mine

Revenons à l'œuvre de réalité virtuelle qui constitue le morceau de bravoure de l'installation. Ce qui est intéressant ici, c'est qu'Inárritu ajoute finalement une dimension supplémentaire au cinéma en empruntant au jeu vidéo un de ses principes caractéristiques, à savoir la liberté de mouvement, mais prive en même temps le spectateur de *Carney Arena* de sa mécanique fondamentale : le contrôle sur l'environnement. Or il s'agit là du facteur essentiel de l'immersion du joueur dans l'action et de son identification aux personnages.

Un bel exemple permettant d'illustrer l'importance de cette mécanique vient de la scène du jeu vidéo indépendant. *This War of Mine*, sorti en 2014, est également une œuvre hybride, entre le jeu de survie et de stratégie, qui propose d'incarner un groupe de civils réfugiés dans une maison abandonnée pendant un conflit armé. Ici, pas de glorification d'actes de guerre : le but du jeu est d'amener vos civils sains et saufs jusqu'à la fin du conflit, dont la durée peut varier selon les parties, en suivant une succession de cycles de jours, où vous devez consolider votre abri et vous protéger des dangers extérieurs, et de nuits, où votre objectif est de rechercher nourriture, médicaments et matières premières.

D'un point de vue formel et de jouabilité, *This War of Mine* ne révolutionne rien. Sa grande originalité vient des choix moraux qui sont proposés au joueur, et le lient aux personnages. Un journal de bord permet d'en savoir plus sur la vie de chacun, et sur son état d'esprit au quotidien. Chaque personnage possède également



This War of Mine (2014)

des traits de personnalité particuliers – dépression, dépendance à l'alcool ou au tabac, etc. – qui vont altérer son tempérament suivant les situations. Soumis au froid, à la pénurie, à la faim et à la fatigue, ces traits de caractère pourront provoquer des conflits entre les occupants et sont donc à surveiller.

Chacune de vos actions en tant que joueur peut alors avoir des conséquences potentiellement dévastatrices pour l'équilibre fragile de la maison. Un exemple parmi tant d'autres : manquant de tout, vous décidez d'envoyer un personnage fouiller le voisinage. Vous tombez sur une maison particulièrement bien approvisionnée, mais elle est habitée par un couple de personnes âgées qui vous supplie de ne pas les voler. Que faire ? Si vous les épargnez, vous courez le risque d'affamer encore plus vos réfugiés, ou que l'un d'eux meurt d'une infection. Si vous les dévalisez, vos personnages survivront quelques jours de plus mais leur moral sombrera, avec la possibilité qu'un des membres quitte la maison, voire même se suicide si vous accumulez les actions répréhensibles.

Ainsi, le joueur est confronté à une succession de choix cornéliens qui renforcent son identification aux habitants de la maison. À ce titre, *This War of Mine* propose un exercice véritablement unique d'immersion dans un climat de guerre, et de confrontation morale aux nécessités de la survie. Réalisé avec beaucoup d'ingéniosité, de sérieux et de pudeur, le jeu réussit lui aussi, à l'instar de l'œuvre d'Inárritu, mais d'une manière plus discrète, plus sobre aussi peut-être, à susciter une empathie sincère.

À propos des liens entretenus par la bande dessinée et le cinéma, Jean Giraud – Moebius – disait que « le cinéma dispose d'une quantité de stimuli sensoriels assez écrasante. La bande dessinée, elle, s'introduit d'une façon plus lente, plus douce, mais elle colle aux os. » On pourrait facilement transposer cette belle définition sur le plan de la réalité virtuelle et du jeu vidéo au travail d'Inárritu et des développeurs de *This War of Mine*. Sans vouloir juger de la supériorité de l'un sur l'autre, mais en renvoyant au contraire chaque médium à ses propres qualités, on attribuera facilement la Palme de l'écrasante puissance sensorielle à l'impressionnante installation d'Inárritu, tout en se demandant légitimement laquelle des deux œuvres serait la plus susceptible de coller aux os. <sup>24</sup>

*Remerciements à Sandra Rodriguez pour l'aide à la recherche.*

1. L'œuvre en réalité virtuelle ne dure d'ailleurs que 7 minutes dans un processus qui prend en tout près d'une heure.
2. En témoigne son excellente bande-annonce, qui joue habilement sur les clichés du film de guerre pour exposer la démarche du jeu : <https://www.youtube.com/watch?v=HxfiseOpjE>

# Peter Campus et Nam June Paik

## Pour penser l'empire planétaire du numérique

par Marc Mercier

Plus ça communique, moins ça crée! Telle pourrait être la devise de notre époque du *tout numérique*. Et l'on pourrait continuer ainsi: plus les images sont en haute définition, plus la pensée est à marée basse. Nam June Paik, découvrant les images télévisuelles du premier alunissage d'un être humain qui battirent tous les records d'audience, avait déjà tiré leçon en déclarant que *l'intérêt d'une image est inversement proportionnel à la qualité de sa définition*. Enfin, à constater la surenchère des propositions d'œuvres numériques interactives qui décorent bon nombre de foires artistico-ludico-commerciales, nous pourrions décréter que plus c'est interactif, moins ça demande la participation intelligente et sensible du spectateur. Tout cela étant dû à une amnésie entretenue par les marchands de consoles et les institutions complices qui voudraient nous faire prendre des vessies pour des lanternes.

**P**our qui connaît le travail de l'un des pionniers de l'art vidéo, Peter Campus, mes propos s'incarnent. Anne-Marie Duguet vient d'assurer le commissariat de la première rétrospective de son œuvre en France (*Video Ergo Sum*, Musée du Jeu de Paume, Paris - février à mai 2017). Prenons *Anamnesis* (1973), dispositif on ne peut plus rudimentaire, une caméra de surveillance projette sur un mur votre image (noir & blanc, très basse définition) quand vous passez devant. Soudain, vous découvrez que votre double vous suit avec trois secondes de retard, vous rejoint, et vous ne faites plus qu'un.

Troublante *réincorporation* ou *réminiscence* pour parler en termes platoniciens. Alors, vous expérimentez quelques gestes. J'ai pris une photo, mon image et mon double photographiant mon image et mon double... Vertigineux... Il faut dégainer vite car votre fantôme n'attend pas, ne pose pas; fugitif, il va réintégrer mon image *illico presto*. Le titre générique de l'exposition, *je vois donc je suis*, prend ici un sens qui ne renvoie pas à la question de l'être comme le fameux *cogito ergo sum* (je pense donc je suis) cartésien. C'est le verbe *suivre* qui est convoqué. Le même que l'on utilise quand on dit *suivre un film*. Je suis ce que je vois jusqu'à l'arrêt sur image quand mon double me rattrape.



Anamnesis de Peter Campus (1973)

Cette installation est interactive au plus haut point. Le *plus bas point*, c'est que vous apparaissez à l'image, sans quoi il ne se passerait rien. Contrairement à l'injonction policière, il faut ici circuler pour voir quelque chose. Le *plus haut point*, c'est que vous vous retrouvez à ruminer une question vieille comme le monde, vieille comme celle qu'a dû se poser le premier homme qui aperçut son visage dans l'eau: c'est quoi une image? Ce qui m'éloigne de moi! Donc, donne à penser. C'est justement cette faculté de l'étonnement que nous avons perdue aujourd'hui. Les images sont devenues des nuées de criquets qui nous assaillent quotidiennement. Nous nous sommes habitués. Elles ne nous disent plus rien, elles communiquent, elles ciblent ses consommateurs. On ne pose plus ses yeux dessus (contemplation), juste un coup d'œil furtif. Il y a 44 ans, Peter Campus pouvait suspendre la marche du passant devant *Anamnesis*, aujourd'hui nous sommes en marche, en flux permanent comme les capitaux,

nous passons de l'une à l'autre indéfiniment. L'œil jouit avant la caresse.

Pour penser ce qui nous arrive, il est parfois bon de considérer le travail avant-coureur de ceux qui ont vécu les prémices de la globalisation culturelle des images, avant qu'elles ne deviennent les feux follets d'un spectacle permanent destiné à infantiliser les Terriens. Nam June Paik est de ceux-là. Il inventa le *Satellite Art*. À commencer par *Good Morning Mr. Orwell*, émission en direct par satellite entre New York et Paris qui eut lieu le 1<sup>er</sup> janvier 1984 et fut suivie par près de 25 millions de téléspectateurs (<https://www.youtube.com/watch?v=SIQLhyDIjtI>)

Bon, soyons juste, le premier à y avoir pensé (théoriquement et artistiquement), c'est Douglas Davis. Mais le pauvre (par manque de financement) n'a pu que simuler les propriétés bidimensionnelles de ce médium lors de la Documenta 1977 à Kassel: *The Last Nine Minutes: Live performance for international satellite telecast*. Il cognait le tube cathodique d'une télé, et celui-ci était frappé en retour à Caracas (en simulation). L'impression de direct intercontinental était réelle. L'art n'a pas grand-chose à voir avec la réalité des faits. Les effets sont plus importants que la cause.

Revenons à Paik. Son objectif était d'établir une communication à double sens entre des endroits situés aux antipodes, *donner une structure conversationnelle à l'art* (dit-il), maîtriser les différences temporelles, jouer avec l'improvisation, l'indéterminisme, les échos, les feedbacks, gérer simultanément les différences entre les cultures, les schémas de pensée et le sens commun propre à chaque nation. En résumé, créer *une symphonie multitemporelle et multispaciale*.

Pour *Good Morning Mr. Orwell*, il s'agissait de transmettre simultanément des images sur des chaînes des États Unis, France, Allemagne fédérale, Canada et Corée en assumant les décalages horaires. Paik a choisi une période hivernale, pariant sur le fait que les gens resteraient chez eux. Assumer aussi les différences culturelles, les anglophones connaissaient le fameux 1984 de Georges Orwell, la France a exigé des prolégomènes (fastidieux) pour éduquer les téléspectateurs.

Un pari, mettre en relation des artistes misant sur le fait que de nouveaux contacts engendrent de nouveaux contenus et que de nouveaux contenus engendrent de nouveaux contacts. Alors, il créa les conditions de *feedbacks* entre Cage et Beuys, Beuys et Ginsberg, Laurie Anderson et Merce Cunningham ou Peter Gabriel, des « amis » qui ne se sont jamais rencontrés... Paik, en souriant, dit que, contrairement aux étoiles terrestres, les étoiles célestes (Mars, Saturne, Altaïr, Véga...) se rencontrent périodiquement... Grâce aux nouvelles technologies de communication, des rencontres voulues ou accidentelles vont se produire et amplifier le potentiel créatif de l'humanité. L'humain devient cosmique.

Ce projet ne s'est pas déroulé comme prévu, certains protagonistes engagés n'étaient plus disponibles le jour J, quelques problèmes techniques à résoudre sur le champ car le direct c'est du spectacle vivant + de l'électricité. Beaucoup ont demandé à Paik pourquoi avoir fait du direct, un préenregistrement aurait produit le même effet? Il répondit: « Savons-nous pourquoi certains grimpent l'Everest? ».

Réponse essentielle qui devrait faire réfléchir les artistes numériques d'aujourd'hui. Avec Internet, la communication



Good Morning Mr. Orwell de Nam June Paik (1984)

intercontinentale interactive, c'est sans souci, comme une lettre à la poste. Ils n'escaladent pas l'Everest, mais circulent sur des autoroutes.

De Peter Campus qui œuvre avec l'effet miroir de la captation en direct du *regardeur qui fait le tableau* (dirait Marcel Duchamp) à Nam June Paik qui ouvre sa palette électronique aux étoiles sur la terre comme au ciel, nous avons toute la gamme d'une pensée de l'image à l'ère de sa prolifération galopante et son omniprésence dans la vie quotidienne des habitants des pays industrialisés.

Nous avons là l'essence de l'art vidéo. C'est aujourd'hui encore le principal foyer de résistance à l'hégémonie des visuels numériques qui violent nos rétines. L'art vidéo créé des écarts avec l'évidence du paraître, elle tient à distance le monde et soi-même, condition pour qu'une pensée se déploie. L'art vidéo, c'est de la télévision (*voir de loin*) + la poésie (révolutionner les langages). La preuve par 1924: date de naissance du poète dramaturge Armand Gatti et du poète électronique Gianni Toti. Or, c'est aussi l'année où fut réalisé *L'Inhumaine*, film muet de Marcel L'Herbier dans lequel apparaît pour la première fois une télévision. À quelle nécessité répond cette géniale invention? Son héroïne cantatrice désirait tout simplement être entendue à l'autre bout du monde (en Afrique) et, comme elle souhaitait recevoir un *feedback* de ses auditeurs, un technicien créa une machine permettant de réceptionner l'image des visages de ses nouveaux fans émerveillés. La *tv* (visuelle et sonore) est donc née dans le ventre du cinéma muet. Elle était *infans* (mot latin signifiant qui *ne parle pas encore*, qui donnera « enfant »). Fruit d'un double désir, celui de la parole et d'une vision du lointain, en temps réel.

Ce que les artistes pionniers de l'art vidéo ont inventé, et qui mérite aujourd'hui réflexion, c'est une *géographie cordiale* (Edouard Glissant) qui n'a rien à voir avec le tout numérique communicant. L'enjeu est plus que jamais de créer des relations créatrices du divers. Les millions de femmes et hommes qui migrent tragiquement aujourd'hui nous offrent cette chance inouïe. Cette réalité n'est pas virtuelle. 24

# Vithèque

art vidéo

animation

documentaire

vidéo danse

cinéma expérimental

fiction

installation

Financé par le  
gouvernement  
du Canada

Canada



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec

P M E  
M T L  
CENTRE-VILLE

Découvrez  
votre nouvelle  
plateforme préférée  
[vitheque.com](http://vitheque.com)

La collection  
de Vidéographe



**RSB PRODUCTION**  
CD / DVD / BLU-RAY

**RSB VIRTUEL**  
PROMOTION / DÉCOUVERTES

**RSB SERVICES**  
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

[RSBimedia.com](http://RSBimedia.com)

8480, Côte-de-Liesse  
Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511  
F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153  
[info@rsbimedia.com](mailto:info@rsbimedia.com)



# LA COMMUNAUTÉ INDOMPTABLE D'ANDRÉ FORCIER

de Marie-Claude Loisel

Les Herbes rouges/essai, Montréal, 2017, 186 pages

Lecteur: Robert Daudelin

André Forcier fait du cinéma depuis 50 ans; il n'en est pas moins encore étiqueté «jeune cinéaste». C'est peut-être cette fantaisie qui explique que, jusqu'à ce jour, aucun ouvrage ne lui ait été consacré, lui qui, unanimement considéré comme l'un des cinéastes les plus originaux du Québec, a signé 15 longs métrages – et non des moindres, est-il besoin d'ajouter!

C'est à notre amie Marie-Claude Loisel que revient l'honneur d'avoir mis fin à cet état de faits: son essai – il s'agit bien d'un «essai», et non pas de l'habituelle monographie à laquelle ont droit les cinéastes – nous invite à un long voyage analytique au pays de Forcier. L'auteure connaît son Forcier par cœur et navigue entre les films avec une liberté absolue et l'œil d'un fin limier capable de mettre en valeur les liens et les référents qui animent cette «œuvre funambule», comme elle la qualifie si joliment.

L'œuvre d'André Forcier s'est construite dans le temps comme un grand ensemble: les films s'y interpellent, se répondent, se complètent, ce qui justifie l'approche *englobante* de Loisel. L'auteure peut ainsi passer de la «création d'une communauté poétique», où rêves et fantasmes sont convoqués, à une évaluation de la présence de la tragédie et du burlesque (et son «désordre délirant»), sans que nous ayons aucun mal à la suivre, les films étant toujours là, clairement évoqués, pour nous guider.

Un des grands mérites de l'essai est de situer l'œuvre dans le «mouvement d'affirmation nationale associé à la Révolution tranquille» et de souligner sa parenté avec le travail des écrivains des années 1960, Miron, Aquin et surtout Ferron (celui des contes, notamment) dont l'entreprise s'apparente à celle de Forcier, par ses thèmes, mais surtout par son travail sur la langue parlée («réinventée afin de lui donner un surcroît de densité en regard du monde dont elle est issue», chez Forcier) et la culture populaire. Aussi particulière soit-elle, la démarche créatrice de Forcier n'est en aucun cas isolée, coupée de l'évolution de la société, au contraire: c'était essentiel de nous le rappeler.

Loisel s'attarde longuement à décortiquer les personnages, aussi riches que déroutants qui peuplent les films, empruntant ici aussi à la littérature la notion de «mauvais pauvre» pour tenter d'identifier la particularité de «ces êtres au cœur gonflé d'absolu». Quels qu'ils soient, ces personnages sont tous en mal de liberté, vivant «dans les marges de la ville, de la vie; de la loi, de la raison, de l'argent, soit de tout ce qui pourrait les enfermer». Dans «cet univers exalté par le désir, le rêve, la passion», les enfants ont toujours un rôle de premier plan, apportant au cinéaste les matériaux essentiels à la construction de son imaginaire poétique: les exemples abondent, l'inoubliable Némésis de *Je me souviens* demeurant le plus troublant de ces enfants mystérieux et perturbateurs. Et Loisel de conclure que «ce pays de l'enfance est essentiellement celui d'une expérience première du monde», une expérience qui traverse et illumine les plus beaux films du cinéaste avec sa charge de révolte.

Ces personnages inoubliables, Loisel le souligne pertinemment, ne sont pas sans évoquer ceux du finlandais Aki Kaurismäki avec qui



Forcier, en dehors de tout rapport d'influence, partage une tendresse tangible pour tous ceux qui luttent pour se faire une place au soleil. Il n'est pas étonnant par ailleurs que Forcier avoue son attachement aux films de Jean Vigo\*, au Buñuel de *Terre sans pain* et aux premiers films du néo-réalisme italien: l'humanisme revendicateur de ces films est un terrain qu'il connaît bien.

Cinéaste de l'imaginaire flamboyant, «créateur hors-norme» et «créateur de mythes», André Forcier n'en est pas moins un artiste qui a participé intimement à la «mise au monde symbolique du Québec au moyen de la représentation artistique». Voilà une des nombreuses idées fortes que nous propose le livre de Marie-Claude Loisel, un livre précieux, travail de longue haleine, dû depuis longtemps à l'un des créateurs les plus originaux de notre cinéma.

P.S. L'ouvrage se clôt par «25 fragments», à travers lesquels Forcier se livre face à l'auteure, avec humour (qui en eût douté...), à une sorte d'autobiographie à voix haute. Une galerie de photos permet au lecteur de se remettre les films en mémoire. **24**

Nota: Jacques Ledoux, le conservateur de la Cinémathèque Royale de Bruxelles, ayant vu *Bar salon*, à l'occasion d'une visite à Montréal, était sorti de la projection enthousiaste, en proclamant: «C'est le nouveau Vigo!».

## VIVRE VITE

de Philippe Besson

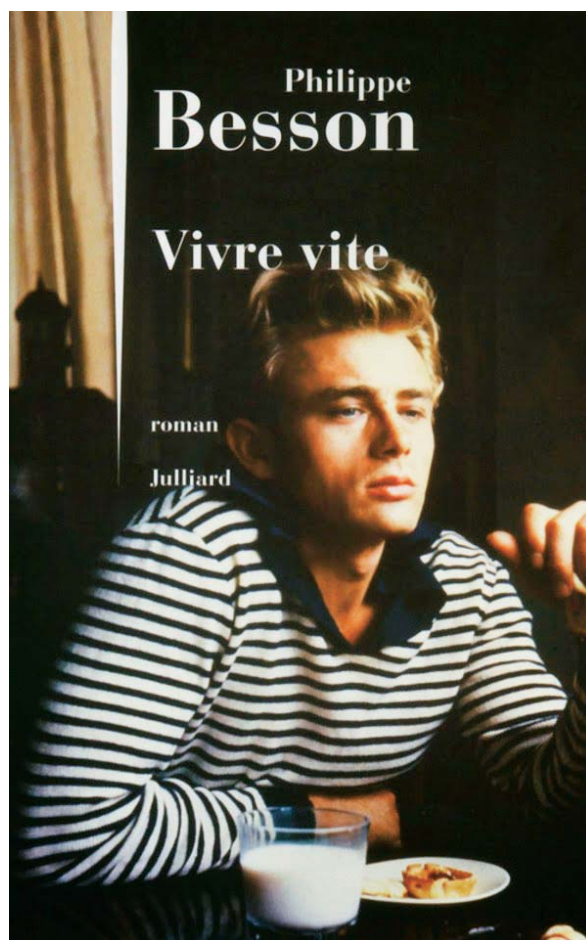
Julliard, Paris 2014, 238 pages

Lecteur: Gérard Grugeau

Le romancier français Philippe Besson a déjà inspiré le cinéma, notamment avec *Mon frère*, porté à l'écran par Patrice Chéreau. Sans doute quelque chose dans l'écriture, courte et dense, qui aime l'émotion au fil de la lecture et se révèle d'emblée cinématographique. *Vivre vite* qui, par son titre, rappelle l'un des derniers bons films de Carlos Saura, une autre histoire de jeunesse désenchantée roulant à tombeau ouvert vers son funeste destin, est d'autant plus lié au cinéma qu'il en est le socle narratif, le livre dressant le portrait intime de James Dean, l'une des icônes intemporelles du 7<sup>e</sup> art, disparue prématurément à l'âge de 24 ans dans un accident de voiture. En refermant l'ouvrage de Philippe Besson, la célèbre phrase de Jean Cocteau nous revient: « le cinéma, c'est filmer la mort au travail ». Phrase reprise par Godard qui précisait: « une image ne peut être qu'imaginaire, précisément parce que ce n'est qu'une image, un reflet ». Là est le propos même du roman choral de Philippe Besson: dans *Vivre vite*, tout n'est que reflets, l'écriture éclatée de l'auteur nous présentant ici un miroir brisé où l'image démultipliée et diffractée du jeune acteur se reflète à l'infini comme autant de poussières d'étoiles.

Si *Vivre sa vie* tire une partie de sa documentation de deux biographies<sup>1</sup> consacrées à l'acteur, nous sommes ici dans une fiction pure qui prend des allures de faux reportage documentaire. En très courts chapitres à l'écriture ramassée qui avance haletante comme pour coller à la fulgurance d'une destinée hors norme, Besson nous livre le regard d'une trentaine de personnes ayant croisé la route du jeune rebelle de *La fureur de vivre*, rebelle à la fébrilité inquiète dont Nicholas Ray allait faire une légende vivante en 1955. Défilent ainsi les témoignages des réalisateurs qui l'ont fait tourner (Elia Kazan dans *À l'est d'Éden*, George Stevens dans *Géant*), des célébrités qui l'ont approché (Tennessee Williams, Marlon Brando), ses partenaires de plateau (Natalie Wood, Rock Hudson, Elizabeth Taylor), ceux qui ont contribué à sa gloire aussi violente que brève (ses professeurs d'art dramatique, ses agents et le photographe Dennis Stock qui a immortalisé sa silhouette sous la pluie et les néons blafards), ceux et celles qui l'ont aimé, notamment l'actrice Pier Angeli et le publicitaire Rogers Brackett. Mais la blessure qui ouvre sur les plus belles pages provient de l'enfance, de la mort précoce d'une mère aimante et fantasque (elle l'initia à la danse et aux arts) dont le fantôme hante le livre jusqu'à l'ultime chapitre. D'un père aussi, invalide affectif, qui confia le jeune Jimmy à la famille proche, au fin fond de l'Indiana. Un lieu où l'acteur reçu à l'Actor's Studio et en route pour la gloire reviendra épancher son mal de vivre. Une douleur sourde parcourt ainsi la trajectoire de celui dont le destin était « de passer comme une comète », comme le pressentait une mère malade pressée elle-même par le temps.

Le plus troublant dans *Vivre vite* est que, mis à part James Dean qui commente son parcours au présent, les voix des témoins nous proviennent souvent d'entre les morts, renforçant cette impression d'une galaxie de destins foudroyés tournant autour d'un astre à la



beauté à la fois timide et ravageuse: une mère victime du cancer, Pier Angeli morte d'une surdose de médicaments, Natalie Wood retrouvée noyée, Sal Mineo assassiné par un junkie.

*Vivre vite* regorge d'anecdotes qui voient s'affronter notamment la vision divergente d'un Nicholas Ray et d'un Elia Kazan, épatés l'un et l'autre par le talent instinctif d'un Jimmy Dean source parfois de chaos du fait de son imprévisibilité intempestive. On y apprend par ailleurs que *La fureur de vivre* devait se tourner initialement en noir et blanc avant que la couleur et le format Cinémascope ne soient adoptés. De là le blouson rouge devenu mythique de la star bientôt fauchée dans sa course. Évoquées aussi la détestation de Rock Hudson sur le tournage de *Géant* et la fascination de Dean pour un Marlon Brando dont le jeune acteur imitait apparemment la diction. *Vivre vite* n'est toutefois pas sans défauts. Prisonnier d'un procédé littéraire qui privilégie le fragment au risque parfois de frustrer, Philippe Besson n'évite pas la trivialité et le psychologisme réducteur, tombant même à l'occasion dans les propos de midi-nette. Une petite musique souterraine ancrée dans les limbes d'un entre-monde où dialoguent les vivants et les morts porte néanmoins ce récit crépusculaire qui laisse son empreinte dans l'esprit du lecteur. 24

1. James Dean. *L'homme, l'acteur, la légende au fil de 300 photos privées*, George Perry (Éditions Michel Lafon) et *James Dean*, Dennis Stock (Éditions de La Martinière).

# A Million Miles Away, Blood Below the Skin et Crystal Lake de Jennifer Reeder

## Pour l'amour des filles

par Emilie Mannering

L'œuvre de Jennifer Reeder s'apparente à un journal intime rempli de poèmes anxieux et de tendresse. Avec beaucoup d'empathie, elle crée des personnages féminins à fleur de peau mais déterminés, inadéquats, rebelles, attendant que la vie leur offre autre chose. Des personnages qui s'inscrivent dans sa démarche personnelle, centrée autour de la condition féminine et des féminismes pluriels. Constatant que les défis restent grands, Reeder nous propose une vision radicale, engagée et unique.

Issue du monde de l'art contemporain, la cinéaste maintes fois reconnue et récompensée (Sundance, Berlin, Venise, SXSW, AFI, Whitney Biennial) parvient à créer un langage cinématographique et narratif grandement influencé par le kitsch des *teen movies* américains dont elle se réapproprie les codes en puisant dans un réalisme magique viscéralement pop-punk. Ses histoires prennent forme dans la banalité du quotidien d'une banlieue du Midwest américain, là où tout semble plat et conventionnel.

À la faveur des trois courts métrages présentés par 24 images, on identifie facilement le fil rouge qui traverse ses récits : la solidarité féminine comme arme de résistance face à une culture patriarcale toujours dominante. Ce point de vue est d'autant plus rafraîchissant qu'il contraste avec l'idée voulant que les femmes se jalouent entre elles ou qu'elles ne sont intéressantes que si elles acceptent de séduire ou d'être séduites. Des idées réductrices pourtant toujours présentes non seulement dans les films commerciaux, mais aussi dans le cinéma d'auteur. Qu'on ne s'inquiète pas, les adolescentes ont toujours été très conscientes du monde qui les entoure et c'est ce qui rend le cinéma de Jennifer Reeder si original et admirable : elle prend les jeunes femmes au sérieux et leur offre enfin un espace pour exister telles qu'elles sont, sans aucune complaisance.

*A Million Miles Away* nous plonge dans l'intimité d'une femme bouleversée par un échec personnel, qui trouvera un certain réconfort auprès d'une chorale formée exclusivement de jeunes adolescentes. Ensemble, elles métamorphosent l'hyper masculinité de *You've Got Another Thing Comin'* du groupe heavy metal Judas Priest en une magnifique ballade, un hymne d'émancipation féministe. On comprend ici que la transition vers l'âge adulte peut se faire sur toute une vie et que le désarroi des adultes peut être apaisé par le savoir et l'humilité de la jeunesse. En s'attardant sur les visages, Reeder insiste sur la singularité de chaque personnage qui forme la chorale : un geste sensible qui rend l'ensemble du groupe encore plus puissant.


Dans *Blood Below the Skin*, trois adolescentes issues de milieux sociaux différents parviennent à tisser des liens juste avant le bal de fin d'études, lorsqu'elles découvrent les combats et les secrets qu'elles partagent. Le court métrage abonde en clins d'œil à l'histoire des femmes américaines et leurs accomplissements. Choisi avec soin, chaque accessoire (livre, vinyl, citation, costume) rend



Crystal Lake et A Million Miles Away

hommage à ces écrivaines, poétesses, chanteuses, intellectuelles. Dans cet océan de *boy's clubs*, la cinéaste lance ainsi à ces adolescentes des bouées auxquelles elles peuvent s'accrocher pour se rassurer : non, elles ne sont pas seules. Ici encore, la réalisatrice réussit à nous émouvoir lorsqu'une bande de jeunes filles unissent leurs voix pour chasser un groupe de garçons arrogants et insultants.

Finalement, *Crystal Lake* raconte l'histoire d'un groupe de jeunes filles qui prennent d'assaut le skatepark municipal. Chaque nuit, la tête enfouie sous l'oreiller, Ladan pleure sa solitude suite à la mort de sa mère et celle imminente de son père. Alors qu'elle se retrouve face à elle-même devant le miroir de la salle de bain, elle retire son hijab et cite la poétesse afro-américaine Audre Lorde : *Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare*. Il s'agit probablement de son court métrage le plus narratif et le plus tendre. Une ode magnifique à la solidarité féminine.

Jennifer Reeder ne fait aucun compromis et nous surprend par la puissance et la confiance qu'elle démontre à travers son œuvre. Elle aime les femmes et c'est pourquoi elle réussit à les mettre aussi bien en valeur. À une époque où on ne cesse de souligner le manque flagrant de personnages féminins forts (et par « forts », on veut simplement dire « bien écrits »), sa voix s'additionne à celles, encore trop rares, qui explorent la réappropriation des identités féminines. À l'issue du visionnement, on a l'espoir que les choses sont peut-être en train de changer et on se sent un peu moins seule. 

# The Beguiled de Sofia Coppola

## DÉVORATION APOLITIQUE

par Céline Gobert

Que Sofia Coppola ait vidé *The Beguiled* (*Les proies*) de 1971, signé Don Siegel, de tout contenu politique et de tout esprit de subversion est moins une trahison que la réappropriation totale d'une œuvre principalement narrée d'un point de vue masculin. La cinéaste se moque bien du fait que le *Beguiled* original évoquait, en parallèle du thriller, la nature belliqueuse de l'homme blanc, sa misogynie et son racisme latent; les motifs qui l'intéressent ici ne diffèrent pas de ses amours habituelles, de *Virgin Suicides* à *Lost in Translation* ou *Somewhere*: la psyché féminine, la fascination qu'exercent sur un homme perdu des femmes meurtries par l'ennui, le temps suspendu, le vide, l'enfermement. Bien que les deux films partagent une même histoire, celle d'un soldat blessé recueilli dans une demeure tenue exclusivement par des femmes alors que la guerre fait rage au-dehors (Clint Eastwood dans le premier, Colin Farrell dans le second, des fantômes masculins propres à leur époque), le traitement de la naissance du désir s'avère complètement différent selon qui, d'un homme ou d'une femme, se trouve derrière la caméra. Coppola ne raconte plus l'histoire du point de vue du colonel John McBurney, assailli par des figures féminines folles furieuses (d'ailleurs, elle a judicieusement gommé la relation incestueuse avec son frère de la maîtresse de maison, qui en faisait une harpie psychopathe), mais de celui de ces femmes dont le désir et l'obsession soudaine envers ce soldat sont avant toute chose des distractions à leur morne existence. Car voilà le drame des personnages chez Coppola: ils sont accablés par l'ennui et le vide.

Un vide qui se reflète dans les choix formels de la réalisatrice, dont le cinéma n'a jamais été féministe ou politique, mais bien davantage languissant, mélancolique, dépressif, axé sur des protagonistes détachés du rythme effréné des vies d'autrui, des hommes et des femmes qui se morfondent, déconnectés du réel et des grandes préoccupations qui les entourent (le suicide, la mondialisation, la célébrité, la richesse, la guerre). Dans ce contexte, on comprend mieux pourquoi le personnage de la domestique noire, qu'elle a tout bonnement supprimé, n'intéressait pas la réalisatrice. Fascinée par la bourgeoisie (mais pas par la lutte des classes ou le racisme), obsédée par la dynamique de groupe et les rapports homme/femme (mais jamais par le sexisme ou le féminisme), Coppola est la cinéaste la plus apolitique de sa génération. Son cinéma est un cinéma de sensations, de lumières, d'espaces temporels à saisir, à remplir, mais jamais de discours, et encore moins d'engagement politique. La réalisatrice américaine relègue ainsi en hors champ les tabous (l'attrance du personnage d'Eastwood pour de très jeunes adolescentes), le contexte social (la guerre de Sécession, bien moins centrale ici que dans la version de Siegel), ou encore la séquence culte de l'amputation pour mieux se concentrer sur l'atmosphère éthérée de son sixième film, conte de fées vicié où la vampirisation de l'homme par le groupe féminin



sert davantage au déploiement d'un cauchemar aux allures oniriques qu'à une réflexion sur la nature humaine.

L'action, moins serrée et rythmée que chez Siegel, laisse ainsi place aux flottements, à l'attente, à la lenteur. Coppola, et son directeur de la photographie Philippe Le Sourd avec qui elle collabore pour la première fois, font de l'environnement et de la nature les bases d'un récit qui joue notamment avec les codes du film de genre. Là où Siegel versait davantage dans le thriller, Coppola lorgne pour sa part du côté du roman gothique auquel elle emprunte les motifs et les obsessions: la demeure inquiétante et isolée, la figure de la femme fatale, les paysages naturels embrumés, où percent rayons de soleil et bruits d'insectes. Et contrairement à la version de Siegel, *The Beguiled* 2017 est très drôle. Comme dans l'ensemble de sa filmographie, et tout particulièrement quand le sujet ne s'y prête pas en apparence, Coppola joue la carte de l'humour noir et du décalage cynique pour assoir ses drames. Cette fausse douceur formelle, propre à son cinéma, cache en fait des réalités sombres et cruelles que la réalisatrice dévoile en pleine lumière, qu'elles soient artificielles comme à Tokyo (*Lost in translation*), ou éclatantes comme dans la banlieue de Détroit des Vierges suicidaires: le désir est une volonté de dévoration, la fascination ne dissimulant rien de moins que l'envie de s'appropriier l'autre. **24**

États-Unis 2017. Ré.: Sofia Coppola. Scé.: Sofia Coppola, Albert Matz et Irene Camp, d'après le roman de Thomas Cullinan. Ph.: Philippe Le Sourd. Mont.: Sarah Flack. Mus.: Phoenix. Int.: Colin Farrell, Nicole Kidman, Kirsten Dunst, Elle Fanning. 93 minutes. Dist.: Universal Pictures.

# Okja de Bong Joon-ho

## LA BÊTE D'EXCEPTION

par Ariel Esteban Cayer

Il ne serait pas injuste de reprocher aux fables de Bong Joon-ho d'esquisser des métaphores par trop évidentes. *The Host* (2006) s'empare du film de monstres géants pour aborder la pollution dans la rivière Han, ainsi que la présence militaire américaine en Corée et la gestion douteuse d'épidémies comme le SRAS en Asie. De même, *Snowpiercer* (2013) présente une vision de l'avenir plutôt schématique, où la hiérarchie « naturelle » d'une société totalitaire est associée à l'élan propulsif d'une locomotive futuriste. Les wagons y segmentent la population, et le récit prend la forme d'une insurrection à l'horizontale, menant au renversement spectaculaire des élites, la « première classe », en tête du train.

Les nombreux plaisirs que procure le cinéma de Bong se situent moins dans la finesse de ses prémisses que dans leur exécution limpide, dynamique et toujours cathartique. Dans le futur rapproché d'*Okja* (2017), la planète est aux portes de la famine. Une multinationale américaine, menée par l'excentrique Lucy Mirando (Tilda Swinton), annonce détenir une solution à la crise humanitaire : la découverte d'une espèce de cochon gigantesque, dont un seul spécimen pourrait nourrir des centaines d'individus.

Reste à prouver la viabilité de cette industrie et le modèle d'affaires proposé par Mirando est particulièrement inusité. La multinationale confie ses bêtes à des fermiers répartis à travers le monde. Ceux-ci élèvent le bétail expérimental selon les règles du savoir-faire local avant de le rendre dans le but de faire participer les bêtes à un concours d'élevage. Pour la jeune Mija (Ahn Seo-hyun), fille d'un fermier coréen, le super-cochon Okja devient évidemment bien plus qu'un simple animal et le kidnapping de ce compagnon de longue date marque le début d'une aventure digne d'*E.T.* (1982) de Steven Spielberg.

Si le personnage interprété par Swinton dans *Snowpiercer* renvoyait explicitement à Margaret Thatcher, le monologue d'ouverture de sa Lucy Mirando est d'autant plus frappant qu'il évoque et satirise un modèle d'affaires on-ne-peut-plus-familier : celui d'une corporation globalisée comme Netflix, qui se spécialise désormais dans la coproduction internationale de films originaux, dont *Okja* est, inutile de le rappeler, le plus récent spécimen. Le cinéma de Bong demeure fasciné par les figures résilientes, à la merci d'un système qui les dépasse largement, et le cinéaste semble s'identifier de très près à Mija et sa quête. Après tout, il est lui-même « l'éleveur » spécialisé – le cinéaste global nouveau genre – dont les spécificités culturelles (à commencer par une direction d'acteurs et une souplesse de tons qu'on ne retrouve que dans le cinéma coréen) font la force comme l'originalité de ses œuvres. « Tu devrais apprendre l'anglais », dit-on à Mija, « ça t'ouvrirait des portes ». Le film de Bong est bilingue et fièrement élevé aux verts pâturages de la campagne coréenne. Mais il doit néanmoins être sauvé des griffes d'une Mirando, qui n'y voit qu'un produit.

La métaphore est donc double, complexe, étrange, potentiellement confuse, mais saisissante. Au-delà du discours sur l'industrie



agroalimentaire (ce serait beaucoup trop simple d'en rester là), *Okja* offre une réflexion étonnante sur l'idée du Grand Film à l'ère du tout-corporatif. Voici une œuvre sur la notion d'Œuvre; sur une bête d'exception – une créature hybride, entre l'art et le commerce – que les Mija de ce monde défendront envers et contre tout. Autrement dit, le cinéaste veut ici le beurre et l'argent du beurre, et il ne s'en cache pas. Tel un Verhoeven au sommet de son art (*Showgirls*, *Starship Troopers*), Bong propose un film-somme spectaculaire qui fonctionne comme une allégorie de son propre mode de production; un film qui confirme, avec une assurance décomplexée, aux limites de la vantardise, la pertinence d'une approche intelligible, virtuose, du divertissement grand public.

En résulte un film moins radical. Cependant, d'une séquence à une autre, le cinéaste semble s'amuser plus que jamais; il nous démontre les avantages du contexte industriel dans lequel il se trouve, tout en traduisant en images ses dangers et la menace de perte de contrôle qui en découle nécessairement. Dans *Snowpiercer*, le système en entier devait sauter, dérailler pour mieux recommencer à zéro. En attendant l'inévitable, Bong établit ici sa valeur – son poids en or – et (dé)joue les règles du jeu. Un pacte avec le diable, un geste égoïste, diront certains, qui pointe néanmoins vers une lueur d'espoir. Car tant qu'il y aura des bêtes majestueuses comme Okja, de grandes œuvres comme *Okja* et de grands artistes comme Bong, prêts à défendre leur art avec autant de ferveur... il y aura d'autres petits cochons... Et ainsi, peut-être, y aura-t-il encore de l'espoir au royaume de la saucisse, que dis-je, du cinéma. 

Corée du Sud, États-Unis 2017. Ré. et scé. : Bong Joon-Ho. Ph. : Darius Khondji. Mont. : Jin-mo Yang. Int. : Seo-Hyun Ahn, Tilda Swinton, Jake Gyllenhaal, Paul Dano, Steven Yeun, Lily Collins, Daniel Henshall, Devon Bostick. 118 minutes. Dist. : Netflix.

# Le petit garçon de Nagisa Oshima (1969)

## CONTE CRUEL DE L'ENFANCE

par André Roy



**L**e *petit garçon* (« Shonen », en japonais) est, en 1969, le 18<sup>e</sup> film de Nagisa Oshima dont les œuvres précédentes ont fait de lui l'enfant terrible du cinéma. Il a été avec son compatriote Kijū Yoshida le fer de lance de la Nouvelle Vague japonaise. Il a bousculé les conventions cinématographiques établies tant par ses sujets que par son style radical. Il est vrai que des films comme *Contes cruels de la jeunesse* (1960) et *La pendaison* (1968) constituaient de véritables pavés dans la mare nipponne du cinéma par la dureté des situations dépeintes et leur beauté tranchante. Le cinéaste va ainsi imposer un nouveau contenu filmique qui suscitera de nombreuses controverses<sup>1</sup> sans pourtant nuire à un certain succès commercial (il peut continuer à travailler presque chaque année; en 1968, il tourne, par exemple, trois films). *Le parti garçon* clôt dix ans de pratique avant-gardiste et peut être considéré comme le film-somme d'une décennie échevelée, bouillonnante. Mais il désarçonne la critique par sa narration linéaire. Pourtant la hargne d'Oshima envers la société ne se dément pas; elle souligne le sentiment de supériorité autant que la méchanceté des gens et dresse un portrait au vitriol d'une famille nucléaire gangrénée par l'appât du gain – famille qui, entre névroses et déviances sociales, n'est peut-être que le reflet d'un Japon étriqué, oppressif.

La limpidité du film ne voile pas le regard sombre jeté par l'auteur sur la société, et particulièrement, sur un couple d'arnaqueurs qui, mu par l'instinct de survie, n'en devient pas moins monstrueux. Sans donner de leçon de morale, c'est, comme le dit le cinéaste<sup>2</sup>, avec colère et tristesse qu'il a voulu simplement suivre son petit garçon, Toshio, de Shikoku à Hokkaïdo, soit du sud au nord de l'archipel, utilisé par ses parents (sa belle-mère et son père) pour commettre des larcins. Le gamin pratique seize fois l'escroquerie qu'on lui a montrée: faire semblant de tomber sous les roues d'une voiture pour la réclamation d'un dédommagement que le conducteur ou la conductrice s'empresse de verser immédiatement de crainte de devoir déboursier plus avec un constat policier. Une fois le tour de passe-passe effectué, la famille change de région. Mais un automobiliste ne tombe pas dans le piège et avertit la police. La bande est filée jusqu'au nord du Japon, dans la neige et le froid, et là, le frère du

gamin, appelé « petiot », provoque un accident où meurt une jeune fille. La famille est arrêtée.

La linéarité du récit n'est qu'apparente tant le réalisateur contamine ses plans et sa structure par des effets qui sont autant d'affects narratifs. Il trouve son histoire par des changements chromatiques, passant de plans en couleurs à des plans monochromes (bleus, ocre, etc.); par des ralentis inattendus; par des plans de photographies en noir et blanc du petit garçon intercalés dans le mouvement du film; par une musique atonale aussi aléatoire que les déplacements de la famille; par une bande-son irréaliste; par des objets symboliques de couleur rouge (le disque du drapeau japonais, la botte de jeune fille tuée...). Coexistent des plans subjectifs de Toshio et des plans objectifs qui, vibrants, instables, volatils, ne sont pas sans rappeler les plans des premiers films de la Nouvelle Vague. Il y a surtout les ellipses qui, en se multipliant, coïncident la famille dans l'espace et créent ainsi un sentiment de rétrécissement inexorable comme si le pays était pris dans un étau. D'une certaine façon, cette famille tente d'échapper aux griffes d'un pouvoir oppressant et omniprésent. Le seul espace libre demeure celui de Toshio racontant au petiot son histoire d'extraterrestres et de galaxie d'Andromède.

Politique, *Le petit garçon* l'est, mais il est surtout un grand film sur l'enfance. Par sa mise en scène extrêmement riche, qui se joue à la fois du film policier et du road-movie, ce conte cruel et délicat porte particulièrement sur l'humiliation de l'enfant, sa solitude, la conscience aiguë qu'il peut avoir du monde. Avec son petit garçon pleurant à la fin dans la neige (c'est magnifique), Nagisa Oshima nous dit lui, à l'instar des grands cinéastes ayant filmé l'enfance (Ozu, De Sica, Truffaut, Pialat, Erice, Kore-eda...), que le cinéma tient aussi de la révélation. **24**

1. Voir *Écrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.

2. Dans un entretien aux *Cahiers du cinéma*, n° 218.

Japon 1969. Ré.: Nagisa Oshima. Scé.: Tsutomu Tamura. Ph.: Seizō Sengen, Yasuhiro Yoshioka. Mont.: Sueko Shiraiishi, Keiichi Uraoka. Mus.: Hikaru Hayashi. Int.: Tetsuo Abe, Tsuyoshi Kinoshita, Akiko Koyama, Fumio Watanabe, Agnes Mahr. 97 minutes.

# Stalker d'Andreï Tarkovski (1979)

## UNE FABLE DOULOUREUSE

par André Roy

Les autorités soviétiques ne s'étaient pas trompées sur le cinquième film d'Andreï Tarkovski, *Stalker*, en interdisant sa diffusion en URSS. Elles y avaient vu plus qu'une œuvre de science-fiction, mais une véritable allégorie sur leur pays au bord du gouffre, pauvre, sale, en état de déréliction avancée, sous la botte d'autocrates. Le cloaque, ce paysage dévasté, envahi par l'eau et la boue que dessine le cinéaste, est moins celui annoncé en exergue du film, soit un lieu touché par une météorite, que celui d'une région du pays dont tous les Soviétiques connaissaient l'existence : la Kolima, cette terre où furent construits les camps du Goulag, et où sont morts 70 millions de prisonniers – terre qui prend dans le film le nom de Zone. Si La Zone de tous les dangers que le film décrit en 168 minutes est, semble-t-il, contaminée à la suite de cet accident – c'est ce que suggère une légende –, elle est surtout ce territoire politique dont l'entrée est défendue et protégée par l'armée, mais que trois pauvres hères parcourent, trois individus qui sont autant d'emblèmes du peuple soviétique. Aucune logique n'y a cours, sinon celle de la paranoïa, comme celle qui a guidé les présidents dictateurs de l'Union soviétique. L'œuvre décrit parfaitement ce monde en perdition qu'était l'URSS à la fin des années 1970. C'est donc une des interprétations que l'on peut prêter sans se tromper à cette fiction ; et les censeurs ont très bien compris qu'on pouvait ainsi la lire.

*Stalker* décrit sous la forme d'une fable métaphysique un univers en déliquescence, pollué et aride, une apocalypse que tenteront de fuir trois citoyens russes. Ainsi : il était une fois un passeur (le stalker), un écrivain et un professeur traversant un territoire proscrit, la Zone, pour enfin atteindre la Chambre, ce lieu de tous les désirs exaucés (ces lendemains qui chantent du communisme ?), et qu'on ne rejoint que par un tunnel (le couloir de la mort ?).

Le stalker servira de guide aux deux hommes impatients de se rendre à cette Chambre. La caméra attentive, lente, scrutatrice de Tarkovski suit leur avancée dans ce territoire qui n'a rien de charmant, qui a tout d'un lieu hostile, féroce, stérile. En fait, les trois hommes explorent par cette Zone leur conscience, fourbissent leur approche du monde. Leurs paroles sont souvent énigmatiques ; les références, pour le moins opaques. Affligés, tristes, inconsolables d'un passé enchanteur, ils monologuent plutôt, enfermés qu'ils sont dans l'entêtement de leur compréhension personnelle de l'existence. Le film est le théâtre de leurs conceptions de la vie. Ils ont une intelligence sacrificielle de leur fin. Comme le dit le stalker, la Zone laisse entrer les malheureux, ceux qui n'ont plus aucun espoir, le futur n'étant plus que le prolongement du présent ; et c'est ainsi que la dernière partie du film nous ramènera sur les lieux de la première, la maison du stalker, et le débit de boissons où se retrouveront les trois hommes.

Le film déroule le récit occulte d'un monde incurable, qui ne peut être sauvé. L'œuvre traduit une aspiration ontologique : comment se soustraire à l'emprise du mal qui écrase tout un chacun, comment fuir un monde



déréalisé où n'existent plus de rêves ? Elle est également une quête religieuse dans un monde athée, comme l'affirme l'écrivain, qui se met alors une couronne d'épines sur la tête. Comme les motifs mystiques sont extrêmement prégnants chez Tarkovski, on peut voir la pérégrination de ces trois hommes qui ressemblent à des clochards – mais peut-être sont-ils simplement des fugitifs, des dissidents fuyant la répression ? –, tout simplement comme un pèlerinage. Mais vers quoi : Dieu ou le néant ?

Adaptation très personnelle d'un roman des frères Arcadi et Boris Strougatski, écrivains russes d'une science-fiction de type kafkaïenne, et inspiré par la poésie d'Arséni Tarkovski, père d'Andreï, *Stalker* est une production proche de l'hallucination. C'est un concentré de questionnements souvent difficiles à interpréter et à départager, en particulier sur la foi et la raison. Mais c'est surtout un vaste flux sensoriel dans le temps, démesurément allongé, et dans un espace, que les mouvements de caméra métamorphosent sans arrêt sous nos yeux. Tout ici est erratique, fluide, magnétique. Passant d'un noir et blanc saturé à la couleur qui, petit à petit, se délavera pour arriver au noir et blanc de la fin, la composition tarkovskienne, d'une densité exceptionnelle comme d'un ascétisme extrême, déploie une série d'obsessions spirituelles (la croyance, le doute, le matérialisme, l'irréalité, la mort, etc.) qui hypnotisent, tant et tellement qu'on ne peut se dérober à cette vision à la fois mystérieuse et effarante de l'homme face à la réalité, un homme confronté à sa propre impuissance, aliéné par l'intolérance. On ne sort pas indemne de cette description douloureuse d'un monde sans lumière transcendante. Et on est sûr qu'on est devant un chef-d'œuvre. **24**

URSS, Allemagne 1979. Ré. : Andreï Tarkovski. Scé. : Andreï Tarkovski, Arcadi et Boris Strougatski d'après leur propre roman. Ph. : Alexandre Kniajinski et Gueorgui Rerberg. Mont. : Lioudmila Feiguinova. Mus. : Edouard Artemiev. Int. : Alexandre Kaidanovski, Anatoli Solonitsyne, Alissa Freindlich, Natasha Abramova, Nikolai Grinko. 168 minutes. Dist. : Cinéma du Parc.

# The Before Trilogy de Richard Linklater (1995-2013)

## LE TEMPS RETROUVÉ

par Bruno Dequen

Dans son documentaire *Double Play: James Benning and Richard Linklater* (2013), le réalisateur et critique Gabe Klinger passe quelques jours en compagnie des deux cinéastes et amis de longue date. Outre leur passion commune pour le baseball – à laquelle le titre du film fait référence – et l’admiration que le cinéphile Linklater éprouve pour son illustre aîné, l’intérêt de *Double Play* réside avant tout dans les parallèles que trace Klinger entre deux démarches qui, de prime abord, semblent radicalement opposées, puisque l’une relève du cinéma narratif populaire (aussi iconoclaste Linklater puisse-t-il être parfois), alors que l’autre demeure fermement ancrée dans l’avant-garde. En superposant des extraits de plusieurs films, Klinger révèle pourtant chez eux une même obsession qui, rétrospectivement, semble évidente : le temps. Si l’on met de côté les quelques projets strictement commerciaux de Linklater, ce dernier a en effet fait du temps l’enjeu principal et le moteur structurant de son cinéma : des discussions en temps réel de *Slacker* (1991) au récit fragmenté sur douze ans dans *Boyhood* (2014), en passant par les récits adolescents échelonnés sur quelques heures/jours dans *Dazed and Confused* (1993) et *Everybody Wants Some!!* (2016). Ceci dit, son improbable trilogie mettant en scène la romance entre l’Américain Jesse (Ethan Hawke) et la Française Céline (Julie Delpy), aperçus pour la première fois dans *Before Sunrise* (1995) avant de se retrouver dans *Before Sunset* (2004) et *Before Midnight* (2013), demeure la pierre angulaire de son œuvre, et peut être considérée désormais comme la trilogie la plus discrètement ambitieuse du cinéma contemporain.

Bien entendu, le déploiement d’un récit sur plusieurs années et quelques films n’est pas sans précédent dans l’histoire du cinéma. Des aventures d’Antoine Doinel aux interminables franchises actuelles, de nombreux films nous ont montré le vieillissement progressif de leurs personnages/acteurs. En entrevue avec Kent Jones dans l’un des suppléments de l’édition Criterion regroupant les trois films, Linklater et Hawke s’amuse d’ailleurs du fait qu’ils sont probablement à la source de la franchise la moins lucrative du cinéma américain ! S’ils ne sont pas seuls à développer de tels récits, rares sont ceux qui ont pris à bras-le-corps dans leurs films le rapport complexe du cinéma à la temporalité comme Linklater et ses deux complices. Derrière l’apparente simplicité de leur mise en scène, ces trois films forment ensemble une œuvre sans réel équivalent. À la fois minimaliste et dense, apparemment nonchalante et pourtant rigoureusement construite, légère et hantée par de grandes questions existentielles,



Before Sunrise, Before Sunset et Before Midnight

la trilogie *Before* use brillamment de son cadre volontairement limité (les balades de deux amoureux) afin d'explorer, l'air de rien, toutes les possibilités d'engagement temporel que peut offrir le cinéma. Or, cette ambition formelle n'aurait qu'un intérêt somme toute relatif sans l'incroyable acuité émotionnelle qui l'accompagne. Très proches du cinéma d'Hong Sang-soo, les trois *Before* possèdent en effet une même capacité à capter subtilement d'infimes variations émotives à travers un jeu d'échos dont la méticuleuse construction est d'autant plus impressionnante qu'elle semble laisser place à l'improvisation du moment.


Dans les trois *Before*, le temps s'incarne d'abord au présent, puisque les récits se déploient sur une durée limitée (une journée, quelques heures et une journée à nouveau). Conscients du peu de temps qu'ils ont pour se découvrir (*Before Sunrise*), se retrouver (*Before Sunset*) et rallumer leur flamme (*Before Midnight*), Jesse et Céline sont totalement engagés dans le moment présent. Tout comme Linklater, qui construit principalement sa mise en scène autour de longs plans séquences. D'une part, une telle approche permet de mettre l'accent sur des discussions en temps réel. Si l'art de la conversation est au cœur du cinéma de Linklater depuis *Slacker*, celle-ci prend dans la trilogie une dimension encore plus imposante puisque, comme le souligne Céline dans le premier film, la prémisse de sa relation naissante avec Jesse – et du film lui-même – repose sur un pari aussi simple qu'infiniment difficile à accomplir : la tentative de *vraiment* comprendre l'autre et aller à sa rencontre. Du point de vue de Jesse et Céline, tous deux hyperconscients de leurs rôles respectifs, tout passe en grande partie par des jeux, des digressions ou des confessions. Pour Linklater, il s'agit plutôt d'exploiter la capacité qu'à la caméra de capturer des moments fugaces qui passent par la subtilité du langage corporel des acteurs/personnages. Véritables festivals de regards en biais et de mouvements hésitants, les deux premiers volets parviennent à représenter ce mélange unique de désir et d'appréhension qui caractérise les échanges amoureux. À cet égard, la scène mémorable de *Sunrise* dans laquelle Jesse et Céline se retrouvent coincés dans un petit poste d'écoute situé dans le fond d'une boutique de disques, demeure peut-être le moment clé des deux premiers films. Silencieux et statiques, écoutant une chanson profondément romantique, les deux personnages sont cadrés en plan fixe pendant presque toute la durée du morceau. Pour la première fois, ils ne peuvent ni parler, ni bouger. Un peu mal à l'aise, ils n'ont de cesse d'alterner entre sourires flottants et observation attentive de l'autre, sans jamais croiser leurs regards. Peu de films ont su à ce point représenter la naissance du sentiment amoureux.

Cette attention au moment présent, aussi brillamment illustrée soit-elle, n'aurait cependant pas un tel impact si elle n'était accompagnée d'une conscience omniprésente de la finitude de toute chose. Dès les premiers moments de *Sunrise*, la mort et le poids du temps obsèdent Jesse et Céline. Outre le fait que leur rencontre fortuite dans un train résulte des échanges houleux d'un couple qui vont inciter Céline à changer de siège, la mort semble hanter le film tout entier, de l'évocation par Jesse du décès de sa grand-mère et de sa nostalgie de l'enfance à leur visite d'un cimetière où Céline s'arrête, émue, devant la tombe d'une jeune fille de 13 ans vue pour la première fois. D'ailleurs, Céline affirme d'entrée de jeu qu'elle est constamment obsédée par la mort. Évidemment, la douce angoisse qui semble accabler Jesse et Céline dans le premier film est assez caractéristique de personnages dans la jeune vingtaine profondément romantiques, très/trop sensibles et conscients d'eux-mêmes. Elle prend toutefois un tout autre poids dans *Sunset*, alors que leurs échanges tout aussi vifs sont imperceptiblement chargés du poids des années et des responsabilités de la trentaine. Dans *Sunrise*, Jesse avait réussi à convaincre Céline de le suivre dans Vienne pour qu'elle n'ait pas de regrets plus tard. Dans *Sunset*, les regrets sont omniprésents, et les enjeux plus concrets. Il

ne s'agit plus de simplement vivre le moment présent, mais de faire en sorte que ce dernier soit *productif*. Après avoir passé dix ans sans jamais se revoir, Jesse et Céline savent qu'il s'agit en quelque sorte de la rencontre de la dernière chance. Formellement, Linklater accentue cette tension en comprimant le récit, qui se déroule cette fois-ci presque en temps réel. Il y a une forme de suspense émotionnel dans *Sunset* qui le distingue de son prédécesseur, une différence exprimée brillamment par l'utilisation des *espaces vides*. Alors que *Sunrise*, en hommage à Antonioni probablement, se concluait par des plans des lieux visités par Jesse et Céline au cours du film, *Sunset* s'ouvre sur les lieux qu'ils vont arpenter. Il ne s'agit plus d'évoquer la nostalgie romantique d'un bref moment vécu ensemble, mais de susciter d'emblée une attente par rapport au potentiel des moments à venir. Évidemment, le mélange d'angoisse et d'émerveillement face à la fugacité du temps est également contenu dans les titres des films eux-mêmes. Il s'agit après tout de parvenir à faire/vivre quelque chose *avant que*.



Before Sunset

À l'image de son prologue, *Sunset* nous montre que Linklater commence également à jouer sur un réseau d'échos entre les films qui va lui permettre d'atteindre un paroxysme émotionnel dans *Midnight*. Construit comme le premier film autour d'un récit échelonné sur une journée, *Midnight* fonctionne comme le miroir inversé de *Sunrise*. Désormais en couple et parents de jumelles, Jesse et Céline sont en vacances en Grèce. Mais cette fois-ci, la magie n'opère plus. Le montage est moins fluide, les regards sont plus accusateurs et le couple va finir par connaître une crise d'une rare intensité. Évidemment, le simple fait d'observer le couple si romantique des deux premiers films s'entre-déchirer pourrait suffire à émouvoir le moindre spectateur, d'autant plus que Hawke et Delpy font preuve d'un rare courage en plongeant sans hésitation dans les zones les moins reluisantes de leurs personnages. Coscénaristes des deux derniers films, les deux acteurs jouent depuis *Sunrise* sur une ligne infiniment mince entre performance et autobiographie qui donne un réel poids aux échanges de *Midnight*. L'intensité du film est décuplée par le fait qu'il inverse constamment les moments clés du premier opus. Alors qu'ils profitent d'un moment, seuls, pour aller se promener *comme dans le bon vieux temps*, ils ne parviennent pas à retrouver l'intensité et la candeur de leurs discussions d'antan. Pilier de leur relation, l'art de la conversation est désormais parasité par le poids des années passées ensemble. Céline connaît toutes les anecdotes de Jesse, et les anciens jeux ne prennent plus. Il n'est pas surprenant que le film se termine ainsi sur cette même discussion d'une machine à voyager dans le temps qui avait, en 1995, convaincu Céline de descendre du train pour suivre cet Américain inconnu. Mais 2013 n'est plus 1995, et seuls les films nous/leur permettront de revivre à jamais ces moments magiques où deux êtres se sont *vraiment* rencontrés. 

## My Man Godfrey (1936)

de Gregory La Cava

Le mot anglais « slick » n'a pas de réel équivalent français: aucune traduction ne peut rendre justice à sa qualité sonore. *My Man Godfrey*, le plus célèbre film du prolifique Gregory La Cava est la plus *slick* des dites « screwball comedies » des années 1930, genre typique de l'époque de la Crise auquel Howard Hawks donna ses lettres de noblesse, notamment avec *Bringing Up Baby* (1937).

Venu du cinéma d'animation où il œuvra à divers titres (animateur, producteur, réalisateur – plusieurs de ses films font partie de la collection de la Cinémathèque) de 1913 à 1920, notamment aux côtés du Québécois Raoul Barré, La Cava signe son premier long métrage de fiction en 1921; il en signera plus de 40, jusqu'à l'ultime *Living in a Big Way* de 1947, mettant en vedette Gene Kelly.

Malgré sa réputation d'excentrique, il est l'homme de confiance des studios (Paramount, Universal, RKO) pour qui il dirige les plus grandes vedettes: Constance Bennett, Charles Boyer, Robert Montgomery, Fredric March, Claudette Colbert, et bien sûr William Powell et Carole Lombard, les protagonistes de *My Man Godfrey*, le film le plus connu du cinéaste, celui grâce auquel il passera à l'histoire – notamment en étant inscrit depuis 1999 au National Film Registry de la Library of Congress. Belle ironie, c'est en cette même année que la Library inscrira également à sa prestigieuse liste le film de Pare Lorentz (également de 1936) *The Plow That Broke the Plains*, un documentaire percutant qui met à jour les causes du bien nommé « Dust Bowl ». Le film de La Cava est bien loin de ces préoccupations! Nous sommes en plein « entertainment », au royaume de ce cinéma



que privilégiait alors Hollywood pour faire oublier aux Américains le chômage, les conflits de travail et la morosité générale dont le pays peinait à se sortir. Et pourtant, même si les capitalistes du film sont bien gentils, toujours animés de bonnes intentions, malgré leurs soucis en bourse, le film démarre dans le dépotoir de la 59e rue de New York où logent une population d'exclus, y compris des victimes du krach de Wall Street. Du nombre, le fils d'une grande famille de Boston qui accepte, un peu par provocation, un peu par cynisme, un job de maître d'hôtel auprès d'une riche famille de Park Avenue. Se met alors en place une comédie débridée, dont le rythme est soutenu de main de maître, avec à l'appui des dialogues éblouissants et drôles à mourir. La mise en scène de La Cava, comme dans tous ses films de l'époque, est d'une élégance et d'une autorité incontestables: nous sommes en plein âge d'or du cinéma de studio où tout est réglé au millimètre près – et ce pour notre plus grand plaisir! – **Robert Daudelin**

## Les contes de la lune vague après la pluie (1953)

de Kenji Mizoguchi

Lion d'argent du Festival de Venise en 1953, *Les contes de la lune vague après la pluie* demeure probablement le film le plus connu de Kenji Mizoguchi pour les non-initiés et l'un des symboles les plus mémorables de l'importance qu'eut le cinéma japonais (en particulier les films de Kurosawa et Mizoguchi) sur la culture cinéphile des années 1950. Si la récente restauration de ce chef-d'œuvre par la *Film Foundation* de Scorsese (distribué par Criterion) permet d'apprécier comme jamais sa puissance d'évocation visuelle peu commune, on peut se demander avec raison ce qui pourrait bien être ajouté aux innombrables – et excellentes – analyses dont ce film a fait l'objet depuis l'époque où la bande des Cahiers du cinéma avait décidé d'élever Mizoguchi au rang de « plus grand cinéaste japonais de l'histoire ». En fait, ce n'est pas tant l'importance du film lui-même qui mérite une réévaluation que la place atypique qu'il occupe au sein de l'œuvre d'un cinéaste qui occupe lui-même une place singulière parmi les grands noms de l'histoire du cinéma japonais.

Avec son cadet Kurosawa, Mizoguchi fut le cinéaste le plus célèbre de son époque sur la scène internationale. Pourtant, il demeure le moins revisité depuis, contrairement à Kurosawa (le plus connu), Ozu (le plus culte) ou Naruse (le plus réévalué). Une situation attribuable à de nombreux facteurs. Son gigantesque succès critique initial dans les années 1950 n'en a jamais fait un cinéaste négligé comme Naruse. La majeure partie de sa filmographie (presque tous les films réalisés jusqu'au milieu des années 1930) a totalement disparu ou a été mal conservée, ce qui a nui au travail des critiques

et historiens, puisque ce sont les mêmes films (de *L'élégie d'Osaka* 1936 à *La rue de la honte* 1956) qui demeurent les pierres angulaires de son héritage. Enfin, comme le souligne un critique contemporain de Mizoguchi dans le passionnant documentaire réalisé sur le cinéaste par Kaneto Shindo en 1975 (inclus comme supplément dans l'édition Criterion), il ne faut pas oublier que Mizoguchi demeure un réalisateur particulièrement inconstant, auteur d'autant, voire plus, de navets que de chefs-d'œuvre. Ce même critique, ainsi que d'autres collaborateurs du cinéaste, s'interroge d'ailleurs sur l'importance des *Contes de la lune vague après la pluie*, qu'il considère trop « parfait et calibré pour l'international » à son goût.

Or, s'il est fort probable que l'imaginaire si profondément japonais déployé dans les *Contes* ait joué un rôle non négligeable dans sa réception critique, ce constat n'enlève rien à la qualité de cette œuvre qui s'avère une parfaite introduction à la mise en scène du cinéaste (définitivement centrée depuis *Conte des chrysanthèmes tardifs* sur une utilisation magistrale du plan séquence) et à ses préoccupations sociales (le sort tragique des femmes), tout en demeurant un objet à part au sein de son univers, puisque ce conte médiéval fantastique qui alterne avec une fluidité inouïe les tons et les niveaux de réalité ne correspond ni aux drames historiques, ni aux pamphlets sociaux contemporains qui composent le reste de l'œuvre de Mizoguchi. Une œuvre à part, qui aura une influence profonde sur Masaki Kobayashi (*Kwaidan*) et Kaneto Shindo (*Onibaba*, *Kuroneko*), mais aussi sur Kiyoshi Kurosawa. – **Bruno Dequen**

OPTICA  
CENTRE  
D'ART  
CONTEMPORAIN

Automne  
-  
hiver  
-  
2017

7 septembre au  
21 octobre 2017

**Valérie Mréjen –**  
**Q&R – Q&A**  
**Melik Ohanian**  
**Portrait of duration**  
**L'instant S**

Présenté en collaboration avec  
**MOMENTA | Biennale**  
**de l'image**  
**De quoi l'image**  
**est-elle le nom?**

Commissaire invité  
**Ami Barak**

5445, avenue de Gaspé #106  
Montréal (Québec) H2T 3B2

tél. 514 874 1666  
optica.ca

11 novembre au  
16 décembre 2017

**Caroline Mauxion**  
**Teja Gavankar**  
(Inde)

1<sup>er</sup> septembre 2016 au  
31 décembre 2017

Résidence dans la communauté  
**Edith Brunette**  
**Est dans mon travail**

7<sup>È</sup> ÉDITION

FESTIVAL  
DE CINÉMA DE  
LA VILLE DE  
QUÉBEC

13 AU 23  
SEPTEMBRE  
2017

FCVQ.CA