



# GUIDE D'ANALYSE

# AMOUR APOCALYPSE



<b>Genre</b>	Comédie dramatique
<b>Réalisation</b>	Anne Émond
<b>Production</b>	Sylvain Corbeil
<b>Scénarisation</b>	Anne Émond
<b>Photographie</b>	Olivier Gossot
<b>Montage</b>	Anita Roth
<b>Musique</b>	Christophe Lamarche-Ledoux
<b>Distribution</b>	Immina Films
<b>Durée</b>	100 minutes
<b>Interprètes</b>	Patrick Hivon, Piper Perabo, Gilles Renaud, Elizabeth Mageren, Eric K. Boulianne, Connor Jessup et Gord Rand.

## Synopsis

Adam, propriétaire d'un chenil à Thetford Mines, n'a pas le bonheur facile. En fait, il souffre d'un mal de vivre amplifié par sa certitude que le monde court à sa perte. Son entourage tente de l'aider à relativiser son écoanxiété. Sa psy, plus pragmatique, suggère une solution chimique. Mais sa seule véritable source d'apaisement lui parvient par la voix de Tina, préposée au service à la clientèle de la compagnie ontarienne qui lui a vendu sa lampe de luminothérapie. La connexion entre cette femme mariée et ce célibataire chronique est immédiate. Si bien qu'un soir, la ligne ayant été coupée par ce qui s'apparente à une catastrophe naturelle, Adam prend la route, direction Sudbury.

## Reconnaisances

- \***Gagnant DGC Green Award**, (Gilde canadienne des réalisateurs) 2025
- \***Prix IRIS Meilleure interprétation masculine**, Patrick Hivon 2025
- \***Prix IRIS Meilleure effets visuels**, Olivier Masson 2025
- \***Grand prix du jury**, Festival du Film de Cabourg 2025

## L'avis de Médiaparc — Martin Bilodeau

Le mal de vivre est le fil conducteur de l'œuvre entière d'Anne Émond. Bien qu'AMOUR APOCALYPSE ne fasse pas bande à part, il se distingue des précédents par son humeur tragi-comique, ainsi que par l'ajout d'un facteur extérieur aggravant : la crise climatique. Dans un premier temps, la cinéaste de NUIT #1 et NELLY tisse son récit avec savoir-faire et la sensibilité exceptionnelle qu'on lui connaît, crispant un ressort qu'elle va ensuite détendre subitement en libérant son héros de ses emprises. Pour audacieux qu'il soit, le virage ne convainc pas pleinement, Émond ayant fort à faire (et on sent l'effort) pour gérer l'action et encadrer un discours qu'on sent parfois sur le point de se décomposer sous le poids de ses idées. Ce qui soude le film? Plusieurs choses. Mentionnons-en deux. 1. le leitmotiv de la méditation par visualisation, qui prend la forme d'apartés hivernaux d'une beauté éloquente. 2. la composition admirable de Patrick Hivon, un acteur qui se bonifie avec l'âge, et dans le regard profond duquel Émond semble avoir, le temps d'un film, trouvé un petit coin de paradis.



**Anne Émond** vit et travaille à Montréal. Depuis 2005, elle a écrit et réalisé sept courts métrages, ainsi que cinq longs métrages, dont : *Nuit #1* (\*Mention spéciale du jury au FIF de Toronto, \*Meilleur long métrage canadien au FIF de Vancouver, \*Mention spéciale du jury au FIF de Taipei, au FIF de Palm Springs, au FIF de Busan) ; *Les êtres chers* (FF Locarno, Canada's Top Ten du TIFF, FIF de Shanghai, Hamburg Filmfest) ; *Nelly* (\*Prix du jury du meilleur film mondial au Sonoma IFF, Toronto IFF, Palm Springs IFF, Filmfest Hamburg), et *Jeune Juliette* (\*Prix Écrans Canadiens pour le meilleur scénario original, \*Audience Choice Award au Calgary IFF, Thessaloniki IFF, Filmfest Hamburg, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Festival International du film francophone de Namur, etc.).

Son sixième film, *Amour Apocalypse*, qu'elle a réalisé et écrit, a été présenté en grande première mondiale à la 57<sup>e</sup> édition de la Quinzaine des cinéastes du festival de Cannes (2025). Le film a gagné le Grand prix du jury au Festival du film de Cabourg et a été sélectionné comme film de clôture du Festival international du film de Toronto (TIFF).

### Intention de la cinéaste

« J'ai débuté l'écriture de ce film d'abord pour me sauver la vie. Je traversais un sérieux moment de détresse qui me semble propre à notre époque, voire devenu la norme : dépression, angoisse, éco-anxiété, sentiment de vide, peur du futur. Étrangement - ou peut-être est-ce logique - c'est *Amour Apocalypse*, une comédie loufoque, absurde, romantique et chaotique qui est né [sic] de cette souffrante tranche de vie. Comme Adam, le personnage principal, je possède une lampe solaire thérapeutique. Comme dans le film, la lampe était accompagnée d'un numéro menant à une ligne de soutien. Je n'ai jamais appelé finalement, j'ai préféré m'inventer ces conversations à moi-même. J'avais un tel besoin de douceur et de connexion que je me suis imaginé cette voix calme, cette rencontre salvatrice. Puis, au bout d'un moment, enfin, la fiction est arrivée. J'ai pu sortir de moi-même, le temps d'inventer cette galerie de personnages colorés. Ça a été un soulagement. »

### Filmographie

#### Longs métrages

2025 *Amour Apocalypse*  
2024 *Lucy Grizzli Sophie*  
2019 *Jeune Juliette*  
2016 *Nelly*  
2015 *Les êtres chers*  
2011 *Nuit #1*

#### Courts métrages

2011 *Plus rien ne vouloir*  
2010 *Sophie Lavoie*  
2009 *Naissances*  
2009 *L'ordre des choses*  
2009 *Le temps pour la rêverie*  
2007 *Frédérique au centre*  
2006 *Juillet*  
2005 *Qualité de l'air*  
2000 *Portes tourmentes*

## ARTICLES DE PRESSE

### « Amour apocalypse » : romance catastrophe d'Anne Émond à Cannes.

Olivier Du Ruisseau, *Le Devoir* – Publié le 19 mai 2025

La réalisatrice est pour la première fois sur la Croisette, avec cette fable romantique absurde au sous-texte politique.

Anne Émond nous appelle, fébrile, entre deux projections de son film à la Quinzaine des cinéastes, en marge du Festival de Cannes : « Je suis très nerveuse dans la vie, j'étais donc particulièrement stressée, mais les premières réactions ont été positives. *Amour apocalypse* est peut-être mon film le moins sérieux, et ça me rassure de voir que la presse et le public ont compris mon délire, qu'ils ont beaucoup ri. »

La nervosité naturelle de la réalisatrice de *Nelly* (2016) et de *Jeune Juliette* (2019) imprègne en quelque sorte ce dernier film. Fougueux, frénétique, il aborde la crise climatique sous les traits d'une comédie romantique. Patrick Hivon y incarne Adam, déprimé, écoanxieux, directeur d'un chenil dans une petite ville minière du Québec. Quand sa précieuse lampe de luminothérapie se brise, il appelle le service à la clientèle... et tombe amoureux de Tina (Piper Perabo), la comiss à l'autre bout du fil.

« J'ai commencé à prendre de premières notes dans le but d'écrire le scénario il y a 20 ans, raconte Anne Émond. J'ai toujours été anxieuse par rapport à l'environnement. Ça fait des années qu'on en parle, mais la situation ne fait qu'empirer. J'ai voulu essayer d'interpeller les gens, humblement, et d'une manière à laquelle ils ne s'attendraient pas : à travers une histoire d'amour et de l'humour absurde. Pour moi, ça a été une manière de sublimer et d'apaiser mes angoisses. »

#### Marchandisation du bonheur

On ne saurait trop souligner à quel point le film, en effet, emprunte des détours absurdes. L'obsession soudaine d'Adam pour Tina paraît d'abord invraisemblable, mais la cinéaste pousse plus loin en nous entraînant dans un récit d'aventures, sur les traces de la commis en Ontario, avant de basculer, en fin de parcours, dans un film catastrophe.

Tous ces changements de ton sont pleinement assumés. « J'anticipais qu'on me reproche d'avoir fait un film inégal, désorientant, parce qu'il explore plusieurs genres à la fois, mais jusqu'ici cette fébrilité semble bien reçue, confie Anne Émond. Je pense qu'elle peut faire écho à notre état d'esprit aujourd'hui, alors qu'on peut se sentir dépassé par l'actualité politique. »

Des thématiques sociales affleurent ainsi tout au long, avec des degrés de subtilité variables. On y perçoit des questionnements sur la masculinité, tandis qu'Adam est incapable de se confier à ses amis, encore moins à son père (Gilles Renaud), qui refuse de reconnaître sa dépression. D'autres passages franchement drôles interrogent la marchandisation du bonheur et les formes de soin valorisées dans notre économie capitaliste : antidépresseurs, méditation, exercice physique — tout y passe, pourvu qu'on se soigne soi-même.

#### « Comme une fable »

« C'est le système capitaliste [qui nous a plongés dans] la crise climatique, soutient la réalisatrice. En fait, j'avais tellement de choses à dire que j'ai même dû [réduire] les dialogues dans certaines scènes, dont une où Adam consulte une psychologue. » Cela ne se ressent pourtant pas au montage final. Bien que plus courte que souhaité par Anne Émond, cette séquence offre finalement l'un des moments les plus fins, les plus cocasses.

Le film est par ailleurs chargé de symboles, mais la cinéaste évite que cela ne l'alourdisse trop, insufflant à sa narration une candeur surprenante, à l'image de son protagoniste. « Patrick Hivon était l'acteur parfait pour le rôle, dit-elle. Il a l'air abattu au début, comme un petit chien, mais il apprend à s'affirmer. »

Parmi ces images évocatrices, on note celles de la mine et des industries avoisinantes, ou encore les chiens, justement, sur lesquels veille le personnage. « J'ai conçu le film comme une espèce de fable, souligne Anne Émond. Les gens ap-

pellent tous Adam par son prénom, l'entraînent dans des situations comiques qui n'ont pas de sens, il y a quelque chose de magique dans l'air. »

### Dans le sillage de Sean Baker

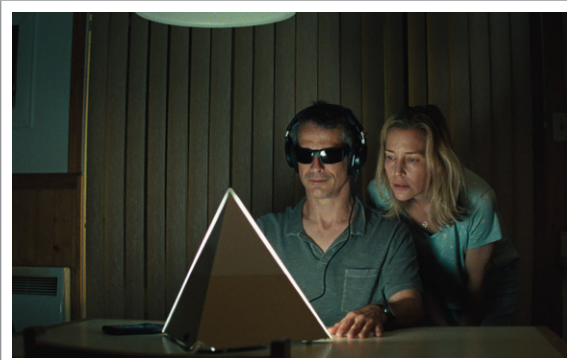
Quelque chose de magique, et en même temps de sale, de pollué, d'étouffant. La direction photo, conçue par Olivier Gossot (*Fauve*, 2018), visait notamment à évoquer, à travers le grain de la pellicule, la grisaille ambiante. Si les premières scènes rappellent les derniers films de Monia Chokri, avec ses teintes orangées et ses accents rétro, la suite devient plus sombre, à l'approche d'une tempête.

« J'ai certainement des points en commun avec Monia, note la réalisatrice. J'admire son travail. Nous avons le même producteur, Metafilms, et

nous avons toutes les deux travaillé la comédie romantique, mais de manière complètement différente. Sur le plan visuel, je me suis surtout inspirée de *Red Rocket* (2021), l'un de mes films préférés de Sean Baker. [...] Certains y ont vu quelque chose de nostalgique, mais j'ai aussi voulu que ça reste actuel, à la fois dans le récit et dans la mise en scène. »

On ne peut alors que saluer ce parti pris d'Anne Émond, qui signe ici l'une des trop rares fictions québécoises grand public à assumer un propos écologiste. À la Quinzaine, elle forme un tandem fort avec Félix Dufour-Laperrière, lui aussi porteur d'un cinéma engagé — en parallèle d'un Festival de Cannes jugé, cette année encore, frileux et aseptisé sur le plan politique.

### *Amour apocalypse* : Pendant que les champs brûlent Manon Dumais, *La Presse* – Publié le 9 août 2025



Dans *Amour apocalypse*, où Patrick Hivon brille au côté de la lumineuse Piper Perabo, Anne Émond traite de solitude, de dépression et d'écoanxiété avec un humour jusque-là insoupçonné.

Propriétaire d'un chenil à Thetford Mines, Adam (Patrick Hivon), célibataire écoanxieux de 45 ans, se fait mener par le bout du nez par son employée Romy (Elizabeth Mageren), une gen z qui souffle le chaud et le froid. À la maison, où traîne souvent son meilleur ami Frank (Éric K. Boulianne), Adam se fait rabrouer par son père Eugène (Gilles Renaud), qui n'accepte pas la dépression de son fils.

Afin de surmonter sa mélancolie, Adam se procure une lampe solaire. Après l'avoir brisée, il appelle le soutien technique de la compagnie. Il tombe alors sur Tina (Piper Perabo), qui a du soleil dans la voix. Craignant qu'elle n'ait été blessée lors d'un tremblement de terre, Adam se rend à Sudbury pour sauver celle dont le prénom

évoque le slogan politique There Is No Alternative (« Il n'y a pas d'autre choix »). Malgré la grisaille ambiante, leur première rencontre semble tirée d'un conte de fées. Tandis que les catastrophes climatiques se multiplient et menacent de les séparer, Adam et Tina souhaitent affronter la tempête ensemble.

Après avoir dévoilé son sens de l'humour dans *Jeune Juliette*, tendre comédie sur les affres de l'adolescence, et un plaisir palpable à jouer avec les codes du thriller dans *Lucy Grizzli Sophie*, adaptation jubilatoire de *La meute* de Catherine-Anne Toupin, Anne Émond révèle une fois de plus une facette insoupçonnée. Tellement insoupçonnée que plusieurs seront désarçonnés.

Tandis qu'elle dépeint avec une redoutable lucidité un monde qui court à sa perte dans *Amour apocalypse*, la cinéaste y bouscule avec bonheur et audace les codes de la comédie sentimentale. Si cette proposition singulière semble d'abord détonner dans la filmographie de celle à qui l'on doit *Nelly*, biopic atypique sur Nelly Arcan, *Amour apocalypse* porte bel et bien la griffe d'Anne Émond.

En plus d'y retrouver les sujets chers à la réalisatrice, comme la dépression, la solitude, l'incommunicabilité, on reconnaît chez le bienveillant Adam le désespoir du fragile père des *Êtres chers* et cette envie de fusionner avec l'autre du jeune couple d'un soir de *Nuit #1*.

**Par la voix d'Adam, à l'affût de tout ce qui ne tourne pas rond sur cette planète, Anne Émond exprime ses propres angoisses face à l'avenir avec une bonne dose d'autodérision.**

Porté par un irrésistible humour noir, des situations délicieusement embarrassantes, des personnages secondaires truculents interprétés avec naturel, sans oublier une trame sonore vi-

taminée, *Amour apocalypse* s'avère beaucoup plus sombre qu'il n'y paraît. Malgré son côté décalé évoquant *Avant qu'on explose*, de Rémi St-Michel, ce sixième long métrage d'Anne Émond rappelle davantage par son charme crépusculaire *Last Night*, où Don McKellar proposait que la fin du monde se boucle joliment par un baiser.

Jouant avec aisance avec les éléments, tantôt un soleil brûlant les paysages arides, tantôt une pluie torrentielle menaçant de tout détruire, la cinéaste offre à Adam et Tina quelques moments d'évasion en les projetant dans un paradis hivernal le temps d'une méditation. Mention d'honneur à la voix pénétrante du mixeur et preneur de son Stephen de Oliveira dans le rôle du thérapeute.

Au milieu du chaos ambiant qu'orchestre Anne Émond, qui tire totalement profit des paysages miniers avec la complicité d'Olivier Gossot à la photo, Patrick Hivon, au sommet de son art, et Piper Perabo, pétillante, forment un duo aussi irrésistible qu'improbable.

## ENTRETIEN

**Anne Émond : Un truc hypersensible.**

Mathieu Li-Goyette, *Panorama cinéma* – Publié le 12 août 2025



Quelques jours après la première d'*Amour Apocalypse* à la Quinzaine des cinéastes, je retrouve Anne Émond sur la terrasse ombragée d'un petit café caché dans une ruelle de Cannes, à quelques pas de la Croisette. La cinéaste en est à sa dernière entrevue après des journées médiatiques effrénées et dit d'emblée attendre la suite avec impatience : enfin libérée de ses obligations, elle allait pouvoir se fondre dans le Festival, regarder des films, souffler un peu après sa première sélection cannoise.

**Mathieu Li-Goyette** : Un film comme *Amour Apocalypse*, qui est plein de péripéties, qui commence dans un chenil et qui finit dans la Bible, ça s'écrit à partir de la fin ou à partir du début ?

**Anne Émond** : J'ai commencé par le début parce que je me suis moi-même lancée dans cette aventure pour l'écrire. Vers 2019, j'ai frappé un mur et ça n'allait pas. J'ai une histoire familiale avec beaucoup d'enjeux de santé mentale — j'ai fait un film là-dessus [*Les êtres chers*, 2015]; mon père s'est suicidé, mon grand-père s'est suicidé —, donc si quelqu'un devait croire en la dépression, c'était bien moi... Mais moi, j'étais une de ces personnes qui avait quand même le goût de dire à d'autres : « Allez, secoue-toi un peu, va courir, dors mieux, bla bla bla. » Bref, je pensais souvent comme ça, qu'on pouvait toujours trouver des manières de se sauver soi-même. Jusqu'en 2019, donc, où j'ai frappé un mur. J'allais avoir 40 ans et je me suis senti dériver dans un mélange de dépression, d'anxiété et d'écoanxiété. J'essayais tout et je ne m'en sortais pas.

Un jour, j'ai croisé mon ami Alexandre Laferrière, le scénariste [*Félix et Meira, La grande noirceur, Indéfendable*], et mon voisin. J'étais incapable de parler, je pleurais; je pleurais en lui disant que ça faisait six mois que je me sentais mal. J'étais hors de contrôle. [Rires] Alors, il m'a donné une lampe de luminothérapie et c'est devant cette lampe que j'ai commencé à réfléchir. Comme dans le film, il y avait un numéro de téléphone sur la boîte, alors je me suis laissé emporter et je me suis inventé cette femme avec cette voix douce. J'avais besoin de ces conversations imaginaires pour me reconforter moi-même et, assez rapidement, je me suis dit que j'allais essayer d'écrire une comédie, en me créant une aventure pour moi-même au fur et à mesure que je commençais à me sentir mieux. Éventuellement, j'ai pris mes distances de l'histoire pour essayer d'écrire un film qui se tenait à peu près, mais qui, en même temps, n'essayait pas de rester au niveau de la structure ou d'une scénarisation plus classique.

**MLG** : L'écriture a parfois quelque chose d'aléatoire, en particulier durant la première heure où l'on déboule. Passé cette heure, on sent que le film trouve sa track et finit par la suivre pour fi-

nir par finir, mais la première heure est franchement éclatée, mystérieuse. Pendant longtemps, je me suis demandé si cette voix de femme au téléphone [Piper Perabo] n'était pas un leurre — peut-être parce que ça me faisait beaucoup penser à *Her* de Spike Jonze [2013] — et que le personnage à l'autre bout du fil n'existait pas vraiment. Ton film est très patient avant d'élucider ça. Je me demandais comment tu avais fait de ce mystère quelque chose d'aussi dominant.

**AE** : En fait, ça fait partie d'une des premières décisions réellement scénaristiques que j'ai prise, une fois que je suis passée d'une écriture qui me consolait à une écriture où je voulais aboutir à un film. Je me suis dit que je voulais écrire un film qui serait dépassé par les événements autant que le personnage le serait. Quand j'avais 20 ans, 25 ans, je trouvais la vie compliquée — c'est la vingtaine! qui va m'aimer? qu'est-ce que je vais faire de ma vie? — en me disant que ça allait bien finir par s'apaiser un jour. Et bam! Je suis arrivée à 40 ans et... ça ne s'est pas du tout apaisé! [Rires] Au contraire! Moi, j'ai vieilli, mais le monde a changé et, au moment où je me disais que j'allais peut-être m'apaiser, j'ai l'impression de moins comprendre le monde que jamais, de comprendre comment vivre sur Terre encore moins qu'avant.

Tu vois, là, je me suis remise sur Instagram le temps du Festival et hier, il a fallu que Sylvain [Corbeil, le producteur] me fasse mes stories parce que je ne savais pas comment repartager. Ce n'est pas que j'ai quelque chose contre ça, car finalement, je comprends pourquoi tout le monde est sur Instagram (c'est sûr qu'il y a plein d'affaires le fun); c'est plutôt que ça fait partie de mon sentiment d'être dépassée par les événements, par les réseaux sociaux, l'intelligence artificielle, la crise climatique. C'est cliché de dire ça, je le sais, car tout le monde dit être dépassé par les événements. J'ai voulu faire un film comme ça, qui se demande pourquoi tout ça arrivait, pourquoi ces deux-là finiraient ensemble, parce que ce n'est pas non plus une histoire d'amour si évidente que ça. Dans les faits, on ne sait pas si les personnages vont rester ensemble après le film, ce n'est pas *You've Got Mail* [Nora Ephron, 1998] non plus.

J'ai voulu faire un film imprévisible. Pas pour épater la galerie, puisque, si ça se trouve, ça va nuire au film et les critiques n'aimeront pas ça, mais j'ai voulu refléter ma propre incompréhension du monde sans non plus aller dans la direction d'un *Everything Everywhere All at Once* [Daniel Scheinert, Daniel Kwan, 2022]. Dans mon cas, je voulais que ça soit un peu plus lousse. À chaque coin de rue, j'ai l'impression de voir un truc qui me fait me demander dans quelle espèce de monde étrange on vit.

**MLG** : Justement, il y a toute une mise en scène des objets dans ton film. Certes, il y a la lampe de luminothérapie qui est le gros truc central, mais il y a le collier en forme d'œil dans la scène de consultation, la boule de verre soufflé, il y a tous ces inserts, ces moments d'étrangeté qui feraient en sorte que quelqu'un qui serait trop attentif au film pourrait se dire que c'est un indice, que ça veut dire quelque chose, mais que finalement, ça ne veut rien dire.

**AE** : Si je m'étais écoutée, il y en aurait eu encore plus ! Adam [Patrick Hivon] a un rapport aux objets vraiment particulier. Il essaie de ne pas acheter d'objets et il n'aime pas être entouré d'objets dans son appartement de murs blancs. Chez lui, c'est le strict minimum et le directeur artistique [Sylvain Lemaitre] me disait que ça allait être laid. Or, justement, Adam n'a pas acheté de peinture pour son appartement. Il n'a pas acheté de tapis. Je voulais qu'on remarque à travers lui ces objets dont tu parles, qu'on remarque leur matérialité, qu'on se dise que, peut-être, lui les voyait d'une certaine manière, qu'on se demande justement s'ils allaient être des indices dans l'histoire, alors que ça n'est pas du tout le cas. Dans les faits, ça ne dit pas grand-chose, à part que cette psychiatre est peut-être un peu ésotérique. Ce sont des éléments qui peuvent raconter des petites jokes, participer à la construction des personnages, mieux nous inscrire dans la perspective d'Adam. C'est des choses qui m'arrivent à moi aussi, d'ailleurs. Je pense que c'est un truc d'hypermensibilité — un autre mot à la mode ! — et peut-être que je suis en train de m'autodiagnostiquer hypersensible.

**MLG** : C'est une bonne qualité de cinéaste.

**AE** : Je l'espère aussi ! J'essaie d'en faire quelque chose parce que ce n'est pas toujours si cool que ça à vivre. [Rires]

**MLG** : Ton film rit de beaucoup de choses que beaucoup de personnes, toi y compris, prennent très au sérieux. C'est sérieux, le réchauffement climatique ; c'est sérieux, la dépression, le couple. En même temps, tu le fais en tirant sur tout ce qui bouge. Cette surabondance de sujets, mais aussi de personnages — que tu soulignes d'une certaine manière en mettant parfois de grands acteurs dans des rôles minuscules, Connor Jessup, Martin Dubreuil —, est-ce que c'est une manière pour toi de ne pas trop appuyer sur le même bouton en appuyant plutôt sur tous les boutons en même temps ?

**AE** : Il y a effectivement une accumulation de sujets et de personnages pour deux raisons. La première, c'est parce que je voulais aborder des types de personnes différentes et reconnaissables en même temps. Prends Romy [Élizabeth Mageren], la Gen Z, par exemple. J'adore les Gen Z, pour être honnête — surtout les filles. C'est une génération formidable. Prends aussi le conspirationniste, qui est un peu un de mes oncles ; on pourrait penser qu'il est cliché, mais il est pourtant vraiment comme ça... Au fond, je voulais qu'Adam parte à l'aventure et qu'il se ramasse dans des situations un peu saugrenues avec des personnages qui déstabilisent complètement sa routine. En même temps, je voulais qu'on reste dans la fable, qu'on ne soit jamais dans des situations réellement graves, mais plutôt loufoques et qui nous permettent d'aborder des sujets divers. Peut-être que de prendre des interprètes connus même pour des petits rôles participe aussi à un aspect plus familial. Martin Dubreuil est un ami, Connor Jessup aussi, et je me sentais bien avec ces gens-là. Ça rejoint une forme de fantaisie qui entoure Adam dans son village, où tout le monde connaît son nom au point qu'on dépasse la réalité pour entrer dans la fable.

Je voulais tirer sur tout ce qui bouge, mais avec beaucoup de tendresse et d'amour, sans surdra-

matiser le film. Avec Romy, par exemple [qui est l'employée d'Adam et qui a une relation sexuelle avec lui], je ne suis pas allée jusqu'à lui faire faire une plainte pour harcèlement sexuel non plus. Et il y a des policiers dans le film, mais ça ne finit pas en prison non plus.

**MLG** : D'autant que ça te donne une des meilleures jokes du film.

**AE** : Oui! Justement, je ne voulais pas creuser complètement les sujets que les personnages peuvent porter en eux parce que ce n'est pas ça, l'idée du film.

**MLG** : Justement, j'avais peur du potentiel dramatique du film, que, à un certain moment, tu nous fasses redescendre sur Terre, que tout le monde y passe.

**AE** : Au contraire, je voulais qu'on décolle, qu'on s'éloigne de tout ce qui pourrait aboutir à une forme de grosse résolution. Toutes ces questions, tous ces problèmes que posent les personnages du film : moi, je n'ai pas de réponse à ça et les personnages non plus. Dans ces moments-là, je me dis qu'il vaut mieux en rire! Je voulais faire un film divertissant, mais pas complètement con non plus. C'est sûr qu'il y a quand même quelques *jokes* un peu connes, mais elles me font rire. Dans tous les cas, je pense qu'il y a un côté politique au film, anticapitaliste, anticonsumériste, et j'espère qu'on en retient quelque chose.

**MLG** : On le sent bien avec cette finale dans une sorte de paradis terrestre. Ça devient une sorte de point d'exclamation et une belle manière de ramasser toute la tension du film dans un dernier climax.

**AE** : Avec Olivier Gossot, le directeur de la photographie, on essayait de trouver une manière d'évoquer la liberté, l'improvisation, que ça ait l'air sale, même si, finalement, c'est très réfléchi comme dernier plan. Je voulais surprendre, m'assurer de ne répondre à aucune attente.

**MLG** : C'est vraiment une belle fin.

**AE** : Elle est *cool*, hein? Je l'aime pour vrai! Quand j'ai eu l'idée, je me suis tout de suite dit que c'était une parfaite fin d'anti-comédie roman-

tique, avec une sorte de retour à l'animalité, qui est peut-être le *vrai* message du film. La biodiversité, ce n'est pas seulement les abeilles, c'est nous aussi. Et, si jamais c'est la fin du monde, on va être comme des coquerelles, on va copuler et on va se reproduire pour essayer de survivre. [Rires] C'est ça qui va se passer. Même si on perd le langage, le cinéma, l'art, la littérature, tout ce qu'on a créé et qui est magnifique, on va quand même continuer à se reproduire. Le discours du film, au fond, c'est ça : on fait partie du vivant. Après, on a ajouté plein de codes liés à la romance, à notre culture, et c'est beau, j'aime ça, les êtres humains (soyons clair-e-s!), mais on s'est tellement placés en haut de la pyramide que je voulais un peu venir nous remettre dans une position vulnérable, animale justement. Jusqu'à présent, la fin est bien reçue, alors je suis contente, mais en 2022 quand j'écrivais, ou en 2024 quand je tournais, je me demandais si les gens allaient penser que mon film était un truc de suprématiste blanc qui se termine sur un phantasme d'homme blanc et de femme blanche dans un champ. J'ai quand même eu peur!

**MLG** : En plus, il s'appelle Adam.

**AE** : Oui! Enfin, ça semble être compris, finalement. Je n'ai pas l'impression que les gens le prennent de travers.

**MLG** : Dans ton film, il y a pas mal de personnages qui sont en détresse et pas seulement les principaux. Ce sont surtout des hommes qui ont de la difficulté à se parler, à s'entraider, et on le voit à travers des amitiés masculines que tu filmes avec beaucoup d'acuité. Il y a des moments dans ton film où on traîne avec de vrais bros, comme le personnage d'Éric K. Boulianne. À quel point cette incommunicabilité masculine était-elle délibérée par rapport à ton sujet? Comment s'est-elle imposée?

**AE** : D'une part, le personnage d'Adam me ressemble énormément. J'ai décidé d'en faire un homme pour plein de raisons — pour prendre mes distances, pour me permettre d'inventer plus facilement. D'autre part, Adam est un hypersensible d'un type assez rare chez les hommes. Il ne veut pas faire de mal à une mouche, il est ex-

trêmement gentil, il n'a pas besoin de prouver sa testostérone à qui que ce soit. Dans la scène de sexualité avec Tina [Piper Perabo], par exemple, c'est lui qui décide de s'arrêter... Et, soyons clairs, ce n'est vraiment pas souvent comme ça que les hommes se comportent dans la vraie vie! Je ne sais pas si ce personnage existe réellement, mais, depuis 100 ans, les hommes cinéastes ont quand même souvent inventé des personnages féminins extrêmement beaux — et parfois, certainement gênants et ridicules —, mais je me disais que je pouvais me permettre d'inventer un personnage masculin et d'y mettre tout ce que je voulais de beau. Je le voulais sensible, drôle, gentil... même si ce n'est pas toujours comme ça qu'ils sont dans la vraie vie, les gars.

Mais justement, c'est une roue qui tourne un peu, le cinéma, un miroir de la société et la société finit par s'en faire le miroir. Les films que j'ai vus quand j'étais adolescente, des comédies comme *American Pie* [Paul Weitz, 1999], m'ont tellement influencée en grandissant, en me fournissant des modèles, en me disant comment parler ou ne pas parler... J'avais donc envie d'inventer un gars et de l'entourer d'autres personnages masculins qui sont inspirés par des gens autour de moi et pas nécessairement par des hommes — par exemple, le personnage de Gilles Renaud est inspiré de ma mère! Cela dit — et ce n'est pas scientifique, ce que je vais dire... —, c'est que j'ai l'impression qu'il y a beaucoup d'hommes de cette génération, dans la quarantaine, qui ont *flippé* dans les quatre ou cinq dernières années, parce qu'ils sont fautifs de choses graves, ou encore parce qu'ils se sentent grugés de l'intérieur sans non plus savoir ni où ni comment aller chercher de l'aide; aussi, parce que l'aide psychologique est si difficile à trouver; ça va te prendre six mois d'attente et il te faudra quand même 120 *piastres* la séance. C'est une sorte de réalisation qu'il n'y a pas de filet social pour cette détresse, qu'il y a une forme de crise de la masculinité qui est complexe, avec plein de nuances.

La certitude, c'est qu'on vit dans un monde qui nous rend fous et folles. S'il y a autant de maladies mentales, autant de détresse, c'est sûr, sûr,

sûr que c'est à cause de nos sociétés. C'est social, c'est systémique, et, en même temps, on exige de nous que nous guérissions par nous-mêmes. Rends-toi fou à *performer* au maximum et va jusqu'à *performer* fort dans ton autoguérison en allant chercher ta propre lampe et ta propre appli de méditation. J'essaie d'en rire, je suis une pessimiste joyeuse.

**MLG** : Est-ce que c'est sans issue?

**AE** : J'ai l'impression que ça va changer, qu'on est en train de toucher le fond. Le fond d'une époque, d'une manière de vivre. J'en sais rien, en fait, mais j'ai quand même l'impression que toutes ces questions vont énormément évoluer dans les 20 à 30 prochaines années.

**MLG** : J'espère.

**AE** : J'essaie de me dire que ça va peut-être être le *fun*. C'est pour ça que, dans mon film, j'essaie de montrer un gars gentil parce que je pense que c'est vraiment la qualité du futur, même si ce n'est pas à la mode d'être gentil. [Rires] Mais je pense que, bientôt, on n'aura plus le choix! Il va falloir qu'on se fasse un jardin sinon on va mourir de faim et, parfois, une partie de moi est inspirée par ça, en me disant qu'on est allé-e-s au bout du système, que certain-e-s vont s'en sortir et d'autres, non.

**MLG** : C'est sûr qu'on s'en approche.

**AE** : L'autre jour, j'étais dans un chalet chez des ami-e-s et il y avait une grosse tempête. J'étais à côté de la fenêtre et je voyais un gros arbre *ben* proche, et je me suis dit que je pourrais mourir là, que je serais une morte climatique!

**MLG** : C'est l'hypersensibilité encore.

**AE** : Ça m'a un peu fait céder à la panique! [Rires] Ce qui est sûr, c'est qu'il faut commencer à retisser des liens sociaux et, pour ça, il faut être gentil-le. C'est pour ça aussi que je vais me redéconnecter d'Instagram une fois que Cannes sera terminé.

**MLG** : *Nuit # 1* [2011], *Les êtres chers*, *Nelly* [2016], *Jeune Juliette* [2019]... J'ai l'impression que tous tes protagonistes réfléchissent un peu trop pour leur propre bien. Puis, réfléchir, au

cinéma, ce n'est pas nécessairement synonyme de poser des gestes, faire des actions, avoir une trame narrative claire. Or, on sait comment les films sont financés au Québec, avec quels genres de critères plutôt classiques en matière de développement de personnages et de clarté psychologique. À quel point crains-tu parfois de trop écrire dans la tête de tes personnages?

**AE** : Scénaristiquement autant que cinématographiquement, je suis parfois ma propre pire ennemie. Je me mets presque des bâtons dans les roues. Pourquoi je fais toujours des films où l'«ennemi principal», c'est mon propre protagoniste? C'est complètement «anti-conflit» — en tout cas à l'écran — et probablement que ça explique pourquoi ça m'a pris  *fucking*  six films pour me rendre à Cannes. J'ai 43 ans, je suis un débris. [Rires]

En même temps, je ne suis pas capable de faire autrement parce que c'est toujours ça qui m'intéresse. C'est probablement lié à mon histoire personnelle, au trauma du suicide de mon père que j'ai vécu à 18 ans. Je suis capable d'en parler maintenant sans être trop émotive, puis de pointer les répercussions que ça a eues sur moi

à travers les années, comment ça m'a amenée à me poser des questions, comment ça a nourri mes protagonistes. C'est certain que c'est ça qui m'intéresse au cinéma : des personnages qui essaient de trouver la meilleure façon de vivre. C'est aussi complètement anti-cinématographique. Des fois, ça fait des bons films ; d'autres, des mauvais. J'en ai raté, des films, ou en tout cas il y en a que j'aime moins.

**MLG** : Mais des fois, ça fonctionne.

**AE** : Et d'autres fois, ça fonctionne, même si je suis encore à travailler à faire un super bon film parfait. Parfois, je me dis que j'aimerais écrire des romans. Je lis plus de romans que je vois de films. Je suis toujours en train de lire un livre. Peut-être que c'est ça qui m'attend, d'autant que c'est plus sobre, en termes de ressources. Tu déranges moins... J'ai de vraies réflexions par rapport à ça, même si j'ai cette chance d'avoir mes films financés.

**MLG** : Alors ça va.

**AE** : Oui, ça va.

**FICHE D'ANALYSE**

Peut-on associer ce film à un genre précis? Si oui, lequel?

---



---



---

Bref résumé de l'histoire (cadre de l'action, personnages, nature du conflit).

---



---



---



---



---



---



---



---



---



---

**DESCRIPTION ET ANALYSE DES PERSONNAGES**

Qu'incarne chacun des principaux personnages (valeurs, idées, quête, etc.; qu'est-ce qui oppose le protagoniste et l'antagoniste)?

Protagoniste :

---



---



---

Antagoniste :

---



---



---

Autres :

---



---



---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DU CONTENU

Quels sont les thèmes et sous-thèmes de ce film?

Thèmes principaux :

---

---

---

Sous-thèmes :

---

---

---

Analyse idéologique (sous quel angle les thèmes sont-ils abordés? quelles sont les principales idées véhiculées par le film?) :

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DE LA FORME

Que doit-on retenir de l'esthétique de ce film (est-il innovateur, convenu, quels sont ses éléments les plus remarquables)?

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

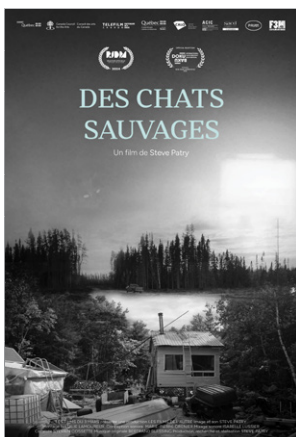








# DES CHATS SAUVAGES



<b>Date de sortie</b>	2024
<b>Réalisation</b>	Steve Patry
<b>Production</b>	Steve Patry
<b>Scénarisation</b>	Steve Patry
<b>Photographie</b>	Steve Patry
<b>Montage</b>	Natalie Lamoureux
<b>Musique</b>	Bertrand Blessing
<b>Distribution</b>	Les Films du 3 Mars
<b>Durée</b>	77 minutes

## Synopsis

À l'écart du monde, dans une cabane bricolée, s'organise la vie de Martin. Entouré d'une forêt d'épinettes et de carcasses de ferrailles, cet indomptable solitaire se rafistole une nouvelle existence en compagnie de sa meute de chats. La disparition de Junior, l'un de ses félins, bouleverse son quotidien et fait surgir en lui les réminiscences du passé. Composé de fragments de vie et de confessions fragiles, *Des chats sauvages* nous plonge aux confins d'un territoire et d'une nature humaine d'une beauté âpre. Guidé par un cinéma d'incursion quasi totale, le film explore les thèmes du deuil et de l'affranchissement, tout en questionnant notre rapport à la marginalité.

## L'avis de Médiaparc — Louis-Paul Rioux

Porte-voix des détenus (DE PRISONS EN PRISONS, WASESKUN) et des itinérants (TANT QUE J'AI DU RESPIR' DANS LE CORPS), Steve Patry consacre son plus récent documentaire à un marginal en quête de liberté totale. Au fil d'un montage à la chronologie floue, et dans de belles images en noir et blanc, le cinéaste esquisse le portrait énigmatique (parfois même cryptique) d'un ermite amoureux de la nature, attachant et débrouillard, mécanicien hors pair. Se dévoilant partiellement dans un « home movie » en couleur - où on apprend que la jalousie et la dépression ont provoqué son retrait du monde -, Martin Vaillancourt demeure obstinément discret sur son parcours, au risque de frustrer le spectateur touché par son mode de vie hors norme.



**Steve Patry** est un réalisateur documentaire dont les œuvres ont une profonde visée sociale. Son premier film, *De prisons en prisons* (2014), documente le parcours de différent·e·s ex-détenu·e·s qui tentent de réintégrer la société. Il reçoit une mention spéciale du jury aux RIDM et une nomination pour le Prix Jutra du meilleur long métrage documentaire. *Waseskun* (2016), qui raconte de façon bouleversante le quotidien d'un établissement de détention alternatif pour hommes autochtones, se retrouve en lice aux prix Écrans canadiens pour le meilleur long métrage documentaire. *Tant que j'ai du respir dans le corps* (2020), qui met en lumière des intervenant·e·s montréalais·es de première ligne travaillant d'arrache-pied pour offrir des soins adaptés aux citoyen·ne·s les plus vulnérables de notre société, est nommé au Gala Québec Cinéma dans la catégorie meilleur long métrage documentaire. *Des chats sauvages* (2024) est son quatrième long métrage.

#### Filmographie

##### Longs métrages documentaire

2024 *Des chats sauvages*

2020 *Tant que j'ai du respir dans le corps*

2016 *Waseskun*

2014 *De prisons en prisons*

#### Intention du cinéaste

*Au départ, il y a eu cette image qui relevait pratiquement de la fiction : loin de tout, en pleine forêt, un individu se construit une nouvelle existence en compagnie de sa meute de chats. Depuis toujours, là où il y a une civilisation, il y a des gens qui ont envie de s'en détacher. Fascinante à plusieurs égards, cette idée de quitter la société en vue d'une vie plus inspirante au milieu de la nature comporte néanmoins une part d'ombre et de mystère. Est-ce que les humains sont faits pour vivre seuls? Est-ce que cet isolement peut s'avérer néfaste ou permet-il au contraire de saisir le monde tel qu'il est réellement? Ces contrées sauvages et reculées sont sans contredit des terreaux fertiles pour entamer une métamorphose d'ordre existentiel, voire spirituel. Mais au prix de quels sacrifices et de quels renoncements? Voici les questionnements qui m'animaient lorsque j'ai entamé le tournage du film. Ayant pris la fuite au fin fond de cet imposant territoire forestier, Martin a trouvé son salut dans le refuge qu'il s'est construit; une bulle à l'abri des conflits, des tensions et des guerres intimes. Un endroit où il peut se protéger et se reconstruire. Poussé par une démarche d'incursion quasi-totale, j'ai littéralement vécu avec mon protagoniste lors de mes 18 séjours de tournage. J'ai été l'observateur-participant de son existence; une existence qui fut à la fois fabuleuse, tragique et marquée par la marginalité. Guidé par un regard attentif et dépourvu de complaisance, j'ai plongé seul, en homme-orchestre, dans le quotidien énigmatique de Martin. Parmi tous les obstacles auxquels Martin aurait pu être confronté, ça a été la disparition de Junior, son mâle alpha, qui l'aura le plus déstabilisé, voire traumatisé, durant l'année et demie que j'ai passée avec lui. Seul, face à sa propre caméra, Martin m'a raconté l'histoire de sa vie à travers celle de ses chats. Le choix de recourir à ce dispositif non interventionniste a été pour moi une façon de laisser Martin s'emparer du narratif et de se raconter dans le respect de ses propres limites. À travers ses confessions fragiles, Martin nous dévoile ses territoires intérieurs dont les histoires alambiquées sont emplies d'une exaltation fascinante.*

## ARTICLES DE PRESSE

### « Des chats sauvages » : l'ermite aux minous.

François Lévesque, *Le Devoir* – Publié le 19 septembre 2025

Avec pour tout éclairage une lampe frontale, un homme grimpe, en pleine nuit, sur le toit d'une cabane sise au milieu d'une forêt dense. À répétition, il appelle son chat, en vain. L'homme en question se prénomme Martin, et il s'est retiré du monde en compagnie de ses félins — il en a plusieurs. Dans son documentaire *Des chats sauvages*, Steve Patry brosse le portrait sensible, empathique, d'un être qui aspire à être « libre pour vrai, comme les chats ».

En optant pour le noir et blanc, Steve Patry confère un surcroît d'âpre poésie au film. Cela, autant dans la maisonnette bricolée de Martin, où s'entassent pêle-mêle éléments de subsistance et monceau d'objets, que lors de pérégrinations sylvestres, au hasard d'une chasse, d'une trappe, ou d'une énième tentative pour retrouver le matou fugueur.

Et c'est ainsi, sous l'œil attentif du documentariste, que cet ermite aux minous se révèle au fil de ses routines quotidiennes. Par l'entremise de confidences face à la caméra, celles-là en couleur, Martin s'ouvre davantage. Ponctuels, ces passages

viennent éclairer un état des lieux dont Steve Patry sait capter autant la singularité et la tristesse que la beauté.

Le film s'inscrit pour le compte dans la parfaite continuité des documentaires précédents du talentueux cinéaste : *De prisons en prisons* (2014), qui s'attarde aux parcours d'ex-détenus et détenues en période de réintégration sociale ; *Waseskun* (2016), campé dans un centre de détention alternatif pour hommes autochtones ; *Tant que j'ai du respir dans le corps* (2020), consacré à des intervenants et intervenantes de première ligne.

Quoi qu'il en soit, ce quatrième documentaire de Steve Patry marque une forme d'aboutissement des thèmes et de la manière du cinéaste. C'est en outre son film le plus intimiste.

De fait, contrairement aux précédents documentaires montrant des groupes, ce film-ci se concentre sur un seul individu. Bref, avec *Des chats sauvages*, Steve Patry confirme qu'il est une voix essentielle dans le paysage documentaire québécois.

### Libre comme un félin.

Audrey-Anne Blais, *La Presse* – Publié le 19 septembre 2025



Dans une cabane dans la forêt, Martin vit en marge du reste du monde en compagnie de sa meute de chats. Portrait d'un amoureux de la nature fragile et isolé.

« Junioooooor. Junioooooooooooooor. » Dans les cris de Martin, qui cherche un de ses nombreux chats disparu dans la forêt, on sent tout l'amour qu'il porte aux félins qui lui tiennent compagnie jour

après jour. Si le protagoniste du documentaire *Des chats sauvages* « ne veut avoir besoin de personne », ses animaux domestiques, eux, lui sont à n'en pas douter indispensables.

Dans son plus récent film, Steve Patry dresse le portrait d'un ermite en quête de liberté totale. Un patenteux attachant qui n'a d'yeux que pour les boules de poils avec qui il partage sa cabane. Un homme que des obstacles ont poussé à vivre en retrait de la société, mais qui n'a pas égaré sa tendresse en chemin pour autant. Un maître en-vieux de ses chats, qui rêve d'atteindre leur niveau d'affranchissement.

« Ils sont libres autant que j'aimerais être libre comme eux », confie-t-il à la caméra discrète posée sur lui, dans un des touchants segments d'entrevue qui ponctuent le film.

*Des chats sauvages* alterne entre des univers : celui, austère et presque mythologique, des plans en noir et blanc tournés en pleine nature, et celui, plus intime, des images d'archives de Martin, captées sur son téléphone. On le voit entre autres parler à l'objectif comme on parle à un ami absent, filmer ses chats – Fille, Le p'tit gars, Baby boy, et d'autres. « T'es beau comme un voleur, ostie, montre l'exemple », lance-t-il à un d'entre eux pour l'encourager à aller manger.

Entre un moment bouleversant de vérité où Martin offre une chanson à son meilleur – et fort probablement seul – ami pour son anniversaire et un autre, hilarant, où il se lance dans une tirade sur la musique de Noël déprimante, il y a le quotidien. Les parties de chasse, les corvées de bois et les balades en motoneige.

Mais ce qu'on retient surtout, c'est la fragilité inhérente à ceux qui poursuivent cette liberté totale. Ne cherchez pas à comprendre ce qui a mené Martin à ce mode de vie. Ce dont traite ce film, c'est cette quête qui anime son présent.

Et c'est là toute la force du documentaire : il ne juge pas, il observe. Patry nous plonge dans un quotidien toujours rude, souvent cocasse, parfois bouleversant, et laisse au spectateur la place pour y projeter ses propres rêves d'émancipation.

On se surprend à rire des répliques de Martin, à s'attendrir devant ses chats, à être ébranlé par ses moments de solitude, puis à réfléchir à ce que signifie vraiment « être libre ». *Des chats sauvages* devient ainsi moins un portrait qu'un miroir tendu à nos propres désirs de fuite et d'indépendance. Et c'est tant mieux.

## DES CHATS SAUVAGES de Steve Patry.

Robert Daudelin, *24 Images* – Publié le 18 septembre 2025



Depuis plusieurs années déjà, Martin, un trentenaire peu loquace, vit au fond des bois dans une cabane on ne peut plus modeste. À l'exception d'un voisin éloigné qu'il visite épisodiquement, ses seuls compagnons de vie sont ses quelques chats – pas une meute, comme le prétend le synopsis officiel du film. Or Junior, l'un de ces chats, ne rentre pas de sa promenade nocturne quotidienne ; pour Martin, c'est tragique. Voici donc, assez simplement résumé, le sujet du nou-

veau film de Steve Patry. Et pourtant rien n'en est ainsi dit...

Nous serions vite tentés de qualifier Martin d'ermite. Mais objet d'un filmage de proximité qui lui impose de partager un bon moment de sa vie avec un cinéaste et sa caméra indiscreète, Martin est-il toujours un ermite ? Et d'une première question. D'autres vont suivre, tout aussi présentes dans notre esprit qui tente de pénétrer ce film insaisissable : Pourquoi Martin a-t-il choisi de se couper ainsi du monde (deuil, peine d'amour, mort de son ami Aurèle, échec professionnel, démêlés avec la justice) ? Où donc est cette forêt perdue (quelque part au nord de Senneville) qui est traversée par un train fantôme qui s'arrête selon les besoins des passagers ? Qui sont donc ces amis chez qui Martin va célébrer Noël avec sa mère venue passer le temps des fêtes avec lui ?

Toutes ces questions, semées sur notre chemin par Steve Patry et délibérément laissées sans réponse, font évidemment partie du portrait qu'il nous propose et à travers lequel il alimente une réflexion sur la solitude, l'amitié (Big Dan, « mon grand frère »), le rapport aux animaux et, encore davantage, le droit (le besoin) au silence.

Filmé majoritairement en noir et blanc – les quelques plans en couleur permettent à Martin de faire le point sur son expérience et célébrer ses chats (« mes frères ») – le film ne se contente pas d'enregistrer ; il tente même d'accéder aux réflexions les plus intimes de Martin qu'il nous révèle en sous-titres. Par ailleurs, les parenthèses plus formelles (prises de vues nocturnes, panoramiques filés, plans surexposés, fins de bobines et images presque abstraites) qui ponctuent le film sont autant de moments de distanciation qui nous invitent à évaluer périodiquement ce que nous apprenons (intuitivement) sur le personnage. Pratiquant un cinéma direct ouvert et fidèle à l'éthique qu'il s'est imposée dans ses films précédents, jamais Patry ne juge les choix de Martin : il est, au contraire, toute attention à son personnage, en totale communion avec lui, au-delà du silence dans lequel Martin construit désormais sa vie.

Cette complicité personnage/cinéaste doit beaucoup au fait que Patry est l'unique artisan de son film au moment du tournage, au son comme à l'image : il choisit d'éclairer les scènes nocturnes avec la seule lampe frontale que Martin utilise pour se déplacer la nuit, à la recherche de son chat perdu. Ce choix d'éclairage, s'il limite l'espace visible à la personne de Martin, a aussi l'avantage de créer une sorte de mystère autour de ses déplacements, mystère qui est aussi celui de la forêt, toujours intensément présente, rassurante (« les arbres parlent », nous rappelle Martin), mais qui se referme aussi comme un piège sur notre héros.

Comme pour son film précédent, *Tant que j'ai du respir dans le corps* (2020), Patry a fait appel à la monteuse chevronnée Natalie Lamoureux pour organiser un matériau sûrement assez hétéroclite. Le résultat est remarquable : malgré son

peu de mots, Martin nous devient intime, attachant jusque dans son mutisme, et nous avons rapidement le sentiment de bien connaître les lieux de sa retraite.

Depuis ses débuts, la démarche de Steve Patry est claire et assumée : faire une place aux laissés-pour-compte. Qu'ils soient ex-détenus (*De prisons en prisons*, 2014), pensionnaires d'un centre de guérison (*Waseskun*, 2016) ou itinérants (*Tant que j'ai du respir dans le corps*), pour le cinéaste, ils ont droit à notre attention et leur image doit nous être transmise avec émotion, autant que compréhension. Pour ce faire, Patry impose à ses outils de s'adapter aux lieux et aux circonstances avec une volonté, réaffirmée de film en film, de dire le courage de ceux et celles qui luttent pour se « construire une vie à leur manière », comme il le dit si bien.

Nouveau chapitre d'un grand projet qui se construit avec une belle rigueur, *Des chats sauvages*, aussi précieux qu'insaisissable, est un *road movie* qui fait du sur place et nous permet de faire connaissance avec un personnage inoubliable qu'on quitte, serein, en t-shirt Vuitton, admiratif devant la nouvelle portée d'une de ses chattes. Nous n'oublierons pas Martin de sitôt !

## ENTRETIEN

**Steve Patry : Se laisser guider par le réel.**

**Olivier Thibodeau, *Panorama cinéma* – Publié le 24 septembre 2025**



Je rencontre Steve Patry au Cinéma Moderne, sous l'affiche des *Chats sauvages* (2024), le film qui m'a fait découvrir son travail, un tremplin vers une œuvre sensible, lucide et humaniste dont nous allons discuter durant plus d'une heure sous le signe d'une franchise et une spontanéité rafraîchissantes toutes à l'image de son cinéma.

**Olivier Thibodeau :** Pour commencer, j'aimerais qu'on parle un peu de tes débuts. Tu as étudié en cinéma, puis tu as participé à la création de Funambules Médias [qui organise maintenant Cinéma sous les étoiles, chaque été]...

**Steve Patry :** Moi, je n'étais pas voué à faire des études en cinéma. C'est un peu par hasard que je me suis orienté vers ça, au CÉGEP, où j'ai étudié en Arts et lettres, profil cinéma. C'est là que le métier m'a interpellé. J'ai vu des films qui m'ont marqué : *Underground* (1995), *Trainspotting* (1996). Ensuite, je suis allé à l'Université de Montréal; il y avait une majeure en production. C'est là que j'ai rencontré Benjamin Hogue, Simon Beaulieu, Alexandre Chartrand; c'est là que j'ai commencé.

Et puis, le gros déclencheur, c'est le Sommet des Amériques en 2001. On était à la fin de l'université et je commençais à m'intéresser aux luttes sociales, à l'activisme. On a apporté des caméras de l'UdeM, puis on est allé filmer ça. Il n'y a rien eu, mais c'est vraiment là que mon approche documentaire a émergé. Quand tu étudies en cinéma, tout le monde tripe sur la fiction. Moi, je m'étais plus dirigé vers la direction photo, en me disant que si je connaissais la direction photo, je pourrais être réalisateur.

Après ça, il y a eu Funambules Médias. C'est ça qui m'a propulsé. On a co-fondé ça à quatre; on avait un blogue avec l'ONF qui s'appelait Parole citoyenne. Chaque mois, on devait produire un

certain nombre de capsules. On ne documentait que les luttes sociales, les manifestations, etc. À l'époque, on ne pouvait pas avoir de preneur de son. On y allait tout seul, caméra au poing. Ça, c'est au début 2000. J'ai côtoyé toutes sortes de gens à travers ça, autant dans le milieu un peu plus activiste que les punks, les jeunes de la rue, les gens qui sortaient de prison. C'est ça qui nous a amenés [avec Santiago Bertolino] à développer *De prisons en prisons* (2014).

**OT :** Est-ce que les sujets du film sont des gens que tu as rencontrés à l'époque de Funambules Médias?

**SP :** En fait, c'est le résultat de tout ce que j'ai emmagasiné de réalité sociale. De prisons en prisons, pour moi, c'est comme un amalgame de tous les personnages qu'on a rencontrés au cours de cette période-là, de 20 à peut-être 27-28 ans. On avait déjà parlé à un gars qui sortait de prison, alors ça nous a motivés à faire ça; il venait tout juste de sortir, et il ne savait pas trop quoi faire. Il pouvait basculer d'un bord ou de l'autre, on voyait qu'il était vraiment fragile. Il y a plein de films en prison, alors on voulait faire la suite : le moment où les gens en sortent. C'est là que ça se joue, c'est là, le plus important. De prisons en prisons, ça a été mon premier projet qui a été fait de manière professionnelle, avec des subventions, une équipe, des collaborateurs, etc. Ça a été formateur, ça a vraiment été une école complète, totale.

On était encore attachés à Parole citoyenne. C'était un incubateur de projet, alors l'ONF nous ont donné un peu d'argent pour la recherche. On a ratissé large, on allait dans tous les groupes de soutien aux ex-détenues, puis on a rencontré Mohamed Lotfi, qui avait une émission de radio à Bordeaux qui s'appelait Souverains anonymes. Lui, c'est le premier qui nous a fait entrer en détention, dans le cadre de son émission. En fait, nous, on cherchait trois profils : on voulait un récidiviste, on voulait une femme, parce que les femmes détenues, c'est un peu tabou, puis, on voulait aussi un criminel plus «lourd», disons. Puis il y avait la réalité autochtone aussi, alors on a contacté le centre de guérison de Waseskun. Yves, le troisième personnage du film, il vient de là.

**OT :** On constate effectivement qu'il y a un lien organique entre tes films, entre les deux premiers en tout cas. Parce que c'est en allant à Waseskun pour *De prisons en prisons* que tu as décidé de faire un film sur le centre de guérison.

**SP :** Je pars souvent d'un genre de constat sociologique. Pour *Waseskun* (2016), c'était la sur-représentation des autochtones en milieu carcéral. Il y avait le lieu aussi, ce lieu improbable, un genre de prison ouverte où tu ne sais pas trop si ce sont des détenus. Pour moi, ça a été une manière d'entrer en contact avec les peuples autochtones. Je n'avais jamais vraiment connecté avec les Premières Nations. Donc c'était une quête un peu personnelle de les côtoyer, d'en apprendre plus sur leurs vies. Et puis eux, ils étaient en démarche de reconnexion avec leur culture. J'apprenais ça, aussi, et je le vivais avec eux en les filmant. Ils essayaient de surmonter leurs conditions, d'aller au-delà de la voie qui a été tracée pour eux. Ils veulent reconstruire une nouvelle vie et se reconstruire eux-mêmes. Je savais que j'aurais accès à ce genre de travail, et j'aime bien filmer les gens en transition de vie.

Je filme en fait des situations d'intervention, et j'utilise souvent ça. Je trouve que c'est un bon dispositif pour que je n'aie pas à m'impliquer, à interférer dans le réel. Je n'ai pas à poser de ques-

tions parce qu'il y a déjà une discussion. Puis, on dirait que c'est leur narrativité à eux. Je suis plus un observateur, même si je suis plus «actif», disons. Je suis un transmetteur. J'ai réussi à avoir accès à un monde caché du commun des mortels, puis je voulais l'amener à un autre niveau, vers le «grand public». J'aime ça, ces situations où les gens se livrent, que ce soit à un thérapeute ou à un intervenant, qu'il y a cette dynamique qui me permette d'avoir du contenu sans que j'aie à interférer.

**OT :** Parlons un peu du travail que tu fais en amont parce que tu filmes beaucoup de gens vulnérables, des gens qui sont un peu imprévisibles, qui sont en situation de dépendance ou de dépression. Qu'est-ce que ça implique comme travail préalable? J'imagine qu'il y a une période d'apprivoisement entre vous avant le tournage. Combien de temps ça peut prendre?

**SP :** Pour cette question je vais me référer plutôt à *Tant que j'ai du respir dans le corps* (2020) où la recherche a été importante. J'étais conscient qu'il fallait que j'aie le lien de confiance avec les intervenants en premier. Il fallait que je trouve l'équipe qui pour moi cadrerait dans ma démarche. Il y avait plusieurs équipes qui faisaient des choses en santé mentale, d'autres en intervention clinique, d'autres en «outreach» où ils vont rejoindre les gens qui ne viennent pas eux-mêmes vers les services.

Il y avait plusieurs facettes que je trouvais intéressantes, mais je me suis limité à la clinique et au outreach. Je trouvais que c'était là qu'il y avait le plus de matière pour moi. Au début, j'ai fait beaucoup de recherches. J'ai contacté l'équipe EMRII [Équipe mobile de référence et d'intervention en itinérance] de l'époque. Je me suis installé avec eux pendant environ trois mois.

**OT :** Et tu rencontrais des gens de la rue simultanément.

**SP :** Exactement. Au début, je restais plus avec eux comme observateur. C'est vraiment comme un entonnoir : tu commences très large puis, à un moment donné, ils t'emmènent avec toi dans

leur quart de travail. Tu vois comment ça se passe. Tu vois un peu les dynamiques entre ces gens, les rôles. Ça a été une première étape qui a quand même duré un certain temps. Le problème, c'est que les gens en « situation d'itinérance », ça roulaient beaucoup. Je savais très bien que, quand je serais en tournage, ça ne serait plus les mêmes personnes. Mais puisque j'avais déjà un lien de confiance assez fort avec les trois intervenants, Laurence, Rudy, le Français, puis Eliocha en clinique, je savais que je m'en sortirais... Eux, ils voulaient participer au film. Ils étaient *willing*. Pour moi, c'étaient de bons personnages. Je savais qu'ils allaient rencontrer d'autres personnes. Ils étaient là pour faire leur travail, donc j'allais rencontrer des gens avec eux.

**OT** : Tu travailles de concert avec les gens qui sont autour.

**SP** : Exact. Puis dans *Tant que j'ai du respir dans le corps*, je ne voulais pas faire un film juste avec des gens de la rue. Ce n'était pas ça que je cherchais. C'était une période un peu morose pour moi. Je voyais des gens âgés dans la rue et je trouvais ça tellement fâchant. Je me demandais où était passé notre humanisme, notre humanité. Je cherchais des exemples d'entraide. C'est pour ça que je me suis toujours positionné du côté des intervenants.

Gilles [le sujet itinérant central du film], ça a été long, mais à un moment donné, ça a débloqué. Moi, je pars longtemps en tournage; j'aime ça. Le temps, c'est comme le luxe qu'on a en documentaire. Moi, je m'en sers beaucoup. Gilles, ça faisait 2-3 fois que je le voyais. Au début, oublie ça. Il me disait : « Ta caméra, je vais te la casser. » Puis, à un moment donné, il m'a lâché le call à sa manière, du genre : « Qu'est-ce que t'attends? » Puis tu te mets à tourner et tu rentres dans son monde, puis c'est parti.

**OT** : Le poids du trauma revient beaucoup dans tes films; le trauma individuel, le trauma familial. Tu en discutais dans un article de Mediapart en 2015, dans une entrevue autour de Waseskun où tu évoquais l'héritage du colonialisme canadien. Tu disais que tu étais surpris de voir à quel point

le passé peut avoir des répercussions sur le présent, surtout pour les personnes autochtones. Est-ce que c'est quelque chose qui te surprend aussi chez tes autres sujets, cette résurgence constante du passé comme chez Gilles, par exemple?

**SP** : Gilles, je pensais exactement à Gilles. Je sais que c'est une possibilité de toucher au trauma quand je filme, mais c'est toujours le hasard qui décide. Gilles, par exemple, je savais qu'il avait quelque chose, mais pas de cet ordre. Et quand il déballe son sac, un peu comme ça, moi-même je ne m'y attendais pas. Il y a cette scène où il est dans une voiture avec l'intervenant puis il dit : « Moi, je me suis fait fourrer comme une poupée gonflable ». C'est là que l'on comprend qu'il s'est fait violer jeune. C'est sûr que c'est ça son trauma. C'est pour ça qu'il ne fait plus confiance aux humains, qu'il veut vivre juste avec des animaux, un peu comme Martin [de *Des chats sauvages*]. Tu comprends pourquoi il est comme ça, pourquoi il a de la haine, puisqu'il s'en « crisse » de la race humaine comme il dit.

C'est sûr qu'à Waseskun, je savais que le trauma serait présent. Je m'y attendais. Pour ce qui est de *Tant que j'ai du respir dans le corps*, je m'en rappelle parce que j'ai filmé Gilles de face. Si j'avais su qu'il allait parler de son trauma, je n'aurais jamais filmé comme je l'ai fait, parce que naturellement j'ai une certaine pudeur. Je n'aurais pas osé le faire. C'est sorti un peu comme ça, dans la discussion avec l'intervenant. Même lui, je pense qu'il a été surpris. C'est parce qu'il parlait d'amour au début. Il parle l'amour, puis ça a décliné, ça a monté. Personne ne s'y attendait.

**OT** : C'est nécessairement dur de se confier.

**SP** : Autant c'est dur, autant que, pour le film, ça a été une clé forte, parce qu'après cela, tu as de la sympathie pour lui. Tu en as déjà un petit peu, mais il est tellement exubérant, puis il a tellement de haine, de violence.... Mais après ça, tu te dis : « Si j'avais été à sa place, probablement que je serais devenu comme lui aussi. Je serais comme ça aussi si j'avais subi ce traumatisme. » Je ne force jamais rien, mais puisque je

suis dans des contextes comme ça, c'est sûr qu'il y a quelque chose qui va sortir, que je vais toucher à quelque chose. Et puis je filme souvent des hommes. Je suis un gars qui filme avec des hommes, je le réalise, des fois. Puis les hommes, j'essaie de filmer un peu leur sensibilité, de démonter le stéréotype masculin.

**OT** : On le voit bien dans ton dernier film.

**SP** : Exactement. Je n'ai pas pensé à ça, mais oui, je veux élever les choses au-delà des stéréotypes, au-delà des clichés qu'on a en tête quand on pense à un gars qui vit dans le bois. On pense qu'il ne parlera pas, qu'il va être comme malcommode, bourru, alors que tu retrouves un hypersensible qui se raconte, qui est fraternel, qui a de l'amour pour ses chats, qui a une tendresse. C'est sûr que c'est agréable, ça déconstruit complètement tout, même si, à la base, je n'allais pas chercher ça spécifiquement.

**OT** : Tu parlais tout à l'heure d'un rôle de transmetteur. Qu'est-ce que cela implique dans ton travail? Est-ce que tu essaies de t'effacer volontairement devant tes sujets?

**SP** : J'ai toujours voulu faire la caméra parce que je privilégie les petites équipes. Je ne me considère pas comme un vrai DOP, mais dans mes films, je me suis toujours dit que je suis la meilleure personne pour faire la caméra, parce que j'ai le lien avec les gens et aussi, ça me permet de créer une distance avec, soit le drame qui se joue, soit la personne. Elle me voit travailler, je suis dans mes affaires. Ce n'est pas qu'elle m'oublie, mais il y a un côté utilitaire quand je suis à la caméra. Les gens ne vont pas me parler tout le temps. Au début, surtout, ça aide à créer un rapport. Je leur dis : « Tu peux me parler si tu veux », mais volontairement, j'essaie de leur dire : « Fais comme si je n'étais pas là. » On sait tous qu'on est là, évidemment. C'est pour ça que dans les rencontres, le dispositif de rencontre, c'est assez magique parce que tu crées quelque chose, ils voient le dispositif, puis tu leur dis : « On va filmer ça. Puis après ça, s'il y a des choses que tu ne veux pas mettre dans le film, tu peux me le dire, je vais le noter. » Je le dis toujours au début d'un tournage, alors j'imagine qu'ils sont conscients,

mais à un moment donné, quand il y a quelque chose qui se passe d'assez grave ou de sérieux, j'ai l'impression qu'on se fait un peu oublier dans ce dispositif de rencontre.

Dans *De prisons en prisons*, j'étais un peu débutant, et ma caméra m'a vraiment aidé à me bloquer, à me cacher. Je me rappelle la scène où Julie-Chantale appelle, puis qu'elle s'est fait enlever ses filles et qu'elle pleure. À cette époque-là, j'étais proche d'elle, mais le fait d'avoir une caméra me protégeait, parce que derrière moi, les gens pleuraient. La caméra créait une distance face à la réalité devant moi. Sinon, j'aurais arrêté de filmer, j'aurais été l'aider. Je pense que ça permet que les gens ne me regardent pas, ne me parlent pas.

Dans **Des chats sauvages**, ça arrive deux ou trois fois que Martin s'adresse à moi, alors ça devient un choix. Est-ce qu'on va couper ou pas?

**OT** : Mais il y a des moments où ça marche vraiment bien, surtout quand il te parle alors qu'il est sur le point de tirer.

**SP** : Bon, tu vois.

**OT** : Il ne veut pas tirer. Il se retourne vers toi comme pour dire : « N'est-ce pas? »

**SP** : Exact.

**OT** : Pour dire : « Écoute, je ne peux pas. »

**SP** : C'est comme s'il voulait valider avec moi.

**OT** : Oui, c'est ça!

**SP** : « Ne me demande pas de tirer. »

**OT** : Oui, un truc comme ça, puis ça marche bien parce qu'en même temps, on se sent interpellés de l'autre côté de la caméra. C'est comme s'il nous disait : « Je ne peux pas le tirer, l'original, je sais que je ne mangerai pas de l'hiver, mais je ne peux pas le faire. » Puis, on comprend. En fait, c'est l'une des clés de sa sensibilité, cette scène.

**SP** : Exactement. Puis la scène où il se rase les cheveux, celle-là, elle m'énervait un peu au début parce qu'il fait une blague, puis on sait qu'il s'adresse à moi. Ça, longtemps, je trouvais que ça trahissait l'idée d'un cinéma d'observation pure. Or, je ne suis pas vraiment un puriste, alors

j'ai décidé de la garder. La scène, je la trouvais bonne parce qu'on découvre un peu, surtout physiquement, que Martin peut être différent. Moi, quand je le vois rasé comme ça, je me dis qu'il peut devenir une autre personne. Je trouvais que ça donnait des clés plus fortes qu'au niveau esthétique de casser un peu l'observation.

Dans *Tant que j'ai du respir dans le corps*, Gilles vient parler à la caméra à un moment donné. L'équipe s'en va, puis il vient parler à la caméra [il insulte le « crossernement »]. C'est tellement bon que t'acceptes de briser le quatrième mur. C'est tellement bon, et ça amène une autre dimension. Il veut se faire filmer, puis moi, ça prouve que je suis là, il sait que je suis là, puis il se sert de moi aussi. Parce qu'il y a ça aussi : les gens, ils se servent toujours de nous quand même. On pense qu'on est des voleurs d'images. Mais eux aussi, les participants, ils nous manipulent.

**OT :** Dans tes films, les plans de nuit et les plans d'hiver sont très porteurs. Il y a une espèce de mélancolie, un sentiment d'absence, de vide là-dedans. Est-ce que tu dirais qu'il y a des considérations symboliques et esthétiques dans ces plans, au-delà de leur réalisme ?

**SP :** En tout cas, dans *Tant que j'ai du respir dans le corps*, je sais que le froid, c'est comme l'hiver. Ce froid, ça a été un moteur du film. C'est ça qui a été notre guideline. On voulait se concentrer sur l'hiver parce que j'ai tourné un peu au printemps avec Gilles puis, pour moi, c'était comme une renaissance un peu. J'ai une belle scène avec Gilles au printemps, mais finalement on s'est dit : « Non, non, on laisse ça l'hiver ». À la fin, tu as un gars qui marche dans la neige et tout...

**OT :** Le film finit sur une espèce d'incertitude par rapport à l'avenir.

**SP :** Exactement, parce qu'on ne va pas régler le problème dans ce film. La fin de l'itinérance, ce ne sera pas pour aujourd'hui. C'était plus dur parce que mon constat était plus négatif. Au départ, je voulais faire un film plus sur l'entraide, puis finalement...

**OT :** C'est comme si la réalité t'avait rattrapé un peu ?

**SP :** Tout à fait. C'est comme pour dire : la réalité, elle va continuer, même si le film finit.

**OT :** Tu ne peux pas te permettre dans les circonstances d'avoir un happy end parce qu'effectivement, le problème n'est pas réglé.

**SP :** Pour revenir sur l'esthétique, dans *Tant que j'ai du respir dans le corps*, je ne suis pas allé au bout de mes intentions formelles. Avec *Des chats sauvages*, j'ai pu explorer davantage. Dans *Tant que j'ai du respir dans le corps*, il y avait l'importance de la parole. J'aime bien ça, la parole libérée. Les gens, il arrive un moment où tu les rencontres, puis c'est comme si tu étais sur le X. Eux, ils sont prêts à tout lâcher, ils sont lucides, et ils vont te livrer des révélations comme Gilles dans l'auto. Les gars dans la rue, ils sont un peu fébriles, mais c'était tellement fort que je ne voulais pas commencer à jouer avec un esthétisme, à faire des travellings, etc. Je voulais faire ça au départ, je voulais jouer avec la nuit un peu, mais j'ai laissé tomber.

**OT :** Quand tu parles des intentions formelles que tu avais pour ton film précédent et que tu as su explorer dans ton dernier film, tu parles de quoi exactement ?

**SP :** Des caméras de chasse, par exemple. L'esthétisme de nuit aussi, comme avec le tison. Ça faisait longtemps que je voulais faire une scène comme ça, avec la cigarette dans le noir.

**OT :** Tu joues beaucoup avec le noir et blanc, nécessairement, qui te donne un contraste vraiment marqué entre la nuit et le jour. Il y a aussi toutes les espèces de « féeries fauniques », les montages d'animaux que tu fais avec les caméras de chasse.

**SP :** J'ai fait un film expérimental qui s'appelle *Imbroglia* (2005). À Concordia surtout, ça m'a influencé. J'ai beaucoup tripé sur des films lyriques un peu expérimentaux, Stan Brakhage et compagnie, j'aimais beaucoup ça. C'est quelque chose qui m'a toujours suivi dans le documentaire social. Avec *Des chats sauvages*, j'ai un peu retrouvé ça. J'aime surtout le plan des flocons de neige en caméra de surveillance avec de la musique. C'était presque comme de la gravure, du

grattage sur pellicule. Avec la monteuse Natalie Lamoureux — qui est très bonne pour ça — on refuse tous les plans trop esthétiques. Pour les caméras de chasse, on a pris les chutes, le vent, la faune aussi. Mais souvent, ce sont des chutes de plans; ça montre un peu le déséquilibre. Comment interpréter ça? C'est l'intériorité ou un autre aspect de son monde, à travers un œil qui n'est pas le mien. Ça ouvre une autre dimension, puis c'est comme des pauses aussi, une transition musicale. C'est plus introspectif.

**OT** : Dans une entrevue à Radio-Canada, tu as décrit ta démarche comme une forme d'engagement social. Tu décris aussi le cinéma comme un vecteur de changement social. Comment est-ce que tu envisages le changement social à travers le cinéma?

**SP** : C'est sûr que cette vision a évolué... Ce n'est pas que j'y crois de moins en moins, mais des fois, j'ai l'impression que le pouvoir du cinéma, il est moins fort que ce que je pense. Et puis les gens viennent me dire : « Même s'il n'y a que deux personnes qui ont vu ton film et qui ont été "transformées", c'est déjà majeur. » C'est sûr que je ne pense pas qu'on va faire la révolution avec le documentaire.

**OT** : Mais peut être que ça va être l'étincelle.

**SP** : Je pense que c'est surtout un vecteur de petits changements. J'ai l'impression, humblement, que, du fait de ma personnalité et de mon « engagement » envers ces gens, on sait qu'ils

existent. Le documentaire, c'est une forme où on peut aller en profondeur, où on peut prendre notre temps. J'ai l'impression que j'ai accès à plus de profondeur que ce qu'on voit dans les médias, que ce que voit le commun des mortels. En montrant la pluridimensionnalité de ces gens, je pense que ça participe à redresser la perception de la population, à montrer d'autres facettes de leur réalité, à montrer qu'ils luttent pour leur vie, puis qu'ils font de bons coups aussi. Ils échouent des fois, mais juste ça, ça permet de balancer un peu les stéréotypes.

**OT** : C'est aller plus loin que la superficialité du regard médiatique.

**SP** : Oui, c'est participer à montrer la complexité des choses.

## FICHE D'ANALYSE



Peut-on associer ce film à un genre précis? Si oui, lequel?

---

---

---

Bref résumé de l'histoire (cadre de l'action, personnages, nature du conflit).

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DES PERSONNAGES

Qu'incarne chacun des principaux personnages (valeurs, idées, quête, etc.; qu'est-ce qui oppose le protagoniste et l'antagoniste)?

Protagoniste :

---

---

---

Antagoniste :

---

---

---

Autres :

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DU CONTENU

Quels sont les thèmes et sous-thèmes de ce film?

Thèmes principaux :

---

---

---

Sous-thèmes :

---

---

---

Analyse idéologique (sous quel angle les thèmes sont-ils abordés? quelles sont les principales idées véhiculées par le film?) :

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DE LA FORME

Que doit-on retenir de l'esthétique de ce film (est-il innovateur, convenu, quels sont ses éléments les plus remarquables)?

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---







# PHÉNIX



<b>Genre</b>	Drame
<b>Réalisation</b>	Jonathan Beaulieu-Cyr
<b>Production</b>	Fanny Forest
<b>Scénarisation</b>	Jonathan Beaulieu-Cyr
<b>Photographie</b>	Ariane Falardeau St-Amour
<b>Montage</b>	Paul Chotel et Omar Elhamy
<b>Musique</b>	Ouri
<b>Distribution</b>	H264 Distribution
<b>Durée</b>	96 minutes
<b>Interprètes</b>	Aksel Leblanc, Maxime Genois, Evelyne Brochu, Alexandre Landry, Rosemarie Sabor et Francis La Haye.

## Synopsis

Au milieu des années 2000, Joël Girard, un soldat charismatique et attachant, est sur le point d'être déployé en Afghanistan. Sa femme Michelle et son fils Jacob doivent apprendre à vivre avec cette nouvelle réalité : cette fois, la mission est risquée. Avec l'objectif avoué de se rapprocher de Jacob, Joël devient l'entraîneur de son équipe de soccer, les Phénix. Malgré ses efforts, un fossé se creuse entre lui et son fils. *Phénix* est une œuvre autobiographique qui nous plonge tête première dans la réalité des familles de militaires. À travers un drame intimiste et lumineux, le réalisateur nous invite à revisiter une période trouble de l'histoire canadienne.

## Reconnaisances

- \***Prix Gilles-Carle Meilleur premier ou deuxième long métrage de fiction**, Rendez-vous Québec cinéma 2025
- \***Prix Meilleure réalisation**, Whistler Film Festival 2024
- \***Prix Meilleure direction photo**, Whistler Film Festival 2024
- \***Mention spéciale du Jury – Meilleur long métrage de fiction**, Festival de cinéma de la ville de Québec 2024

## L'avis de Médiaparc — Martin Bilodeau

Ce premier long métrage en solo pour Jonathan Beaulieu-Cyr (après *Mad Dog Labine* réalisé en duo) revient sur un épisode douloureux de son adolescence. L'approche privilégiée (entre l'anecdotique et l'universel) est fortement impressionniste. Nous sommes au royaume du souvenir, sous l'angle des sensations, ce que le cinéaste induit par des prises de vue désaxées, des profondeurs de champ floutées, un mix sonore déroutant, etc. Pour sophistiqué qu'il soit, l'arsenal mis en place est un peu trop voyant, peut-être, pour la délicatesse du propos, même s'il enrichit certaines scènes intimistes (la scène d'amour des parents sur un lit de petite monnaie frappe l'imaginaire par sa beauté simple). La distribution sans fausse note est impeccablement dirigée.



**Jonathan Beaulieu-Cyr** a grandi dans les quartiers militaires de la ville de Québec. Il détient une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia et enseigne maintenant à l'Université Laval. Producteur, scénariste et réalisateur, ses films ont remporté plusieurs prix et nominations. Son dernier film, intitulé *Phénix*, raconte son vécu en tant que fils de soldat canadien.

#### Filmographie

##### Longs métrages

2024 *Phénix*  
2018 *Mad Dog Labine* (coréalisation)

##### Courts métrages

2019 *Pluie sur tête volée*  
2019 *Cœur d'or*  
2016 *Ferraille*

#### Intention du cinéaste

*Phénix* raconte les quelques semaines qui ont précédé le premier déploiement de mon père en Afghanistan. Au milieu des années 2000, le Canada entrait en guerre. Une première depuis les années 1950. Les familles de militaires étaient déchirées par la peur, l'incertitude et le doute quant aux motifs d'une telle participation guerrière. Mon film est une lettre d'amour à mes parents. La possibilité, aussi, de faire la paix avec une période difficile de ma vie. J'ai voulu faire une œuvre à la fois critique et empreinte de douceur. Un film à propos de la guerre, oui, mais sans détonations.

## ARTICLES DE PRESSE

### « Phénix » : papa s'en va-t-en guerre

François Lévesque, *Le Devoir* – Publié le 22 août 2025

Lors de vacances estivales charnières, Jacob, un jeune adolescent, appréhende le départ de son père, Joël. Soldat, ce dernier doit en effet être déployé en Afghanistan à la fin de l'été. Si Jacob a une relation très harmonieuse avec sa mère, Michelle, il en va autrement avec Joël. En devenant l'entraîneur de l'équipe de soccer de son fils, Joël espère justement favoriser un rapprochement. Car le temps presse, Jacob grandit, et il est des moments qui ne reviennent jamais. Dans *Phénix*, Jonathan Beaulieu-Cyr porte à l'écran, avec une sensibilité à fleur de peau, ses souvenirs de fils de soldat.

Lauréat aux Rendez-vous Québec Cinéma du prix Gilles-Carle, remis au meilleur premier ou second long métrage de fiction, prix de la meilleure réa-

lisation et de la meilleure direction photo (Ariane Falardeau St-Amour) au Festival du film de Whistler, et fort d'une mention spéciale du jury du prix de la relève long métrage au Festival de cinéma de la ville de Québec, *Phénix* a mis du temps à prendre l'affiche.

L'attente en aura valu la peine.

C'est là un film assez unique, autant par la précision de son regard, soit celui du gamin que fut Jonathan Beaulieu-Cyr, que par la singularité de son contexte, soit le quartier militaire de Valcartier.

Tout du long, le film baigne dans une lumière chaude et diffuse, qui donne l'impression d'assister à de lointains souvenirs remémorés, certains vivaces, d'autres en partie effacés...

À la pudeur, voire à la poésie, du traitement visuel, le scénariste-réalisateur oppose des situations potentiellement explosives sur le plan émotionnel. Même durant les instants heureux, une tension sourde est perceptible.

### Une hypersensibilité

La caméra volontiers de proximité, de type «mouche sur le mur», à laquelle rien n'échappe, est habile à saisir les trésors de nuances et d'informations que font passer les interprètes sans mot dire.

En mère à l'écoute et épouse patiente qui n'en sait pas moins imposer ses limites, Evelyne Brochu est,

comme de coutume, fabuleuse : ce naturel, cette justesse, cette fluidité dans les modulations d'intensité... En père et conjoint qui tente de souder ses liens avec les siens, maladroitement, mais sincèrement, Maxime Genois impressionne également.

Le film doit cependant beaucoup à la composition hypersensible du jeune Aksel LeBlanc.

Cette hypersensibilité caractérise d'ailleurs tout le film : elle est perceptible tout au long des réminiscences de cet été-là, que Jonathan Beaulieu-Cyr a si bien su « mettre en cinéma ».

## *Phénix*, de Jonathan Beaulieu-Cyr — Le calme avant la tempête Manon Dumais, *La Presse* – Publié le 22 août 2025



Avant de partir pour l'Afghanistan, un militaire devient l'entraîneur d'une équipe de soccer afin de se rapprocher de son fils adolescent.

Ayant exploré l'adolescence dans *Mad Dog Labine*, percutante docufiction réalisée et scénarisée avec Renaud Lessard, Jonathan Beaulieu-Cyr puise cette fois dans ses souvenirs de fils de militaire. Lancé au Festival de cinéma de la ville de Québec, où il a eu droit à une Mention spéciale du Jury pour le Prix du Meilleur premier long métrage de fiction, *Phénix* a le vent dans les voiles. Outre le prix Gilles-Carle aux RVQC, il a remporté ceux de la meilleure réalisation et de la meilleure direction photo (Ariane Falardeau St-Amour) à Whistler.

Chez les Girard, l'atmosphère est tendue. Sous peu, Joël (Maxime Genois) sera envoyé en Afghanistan avec ses frères d'armes (Alexandre Landry, Maxime Desbiens-Tremblay, Charles Fournier, Francis La Haye et Étienne Lou). Habitée aux absences de Joël, Michelle (Evelyne Brochu) tente de soulager les angoisses de leur fils aîné Jacob (Aksel LeBlanc).

Dans l'espoir de se rapprocher de Jacob, Joël décide de remplacer l'entraîneur des Phénix, équipe de soccer n'ayant jamais remporté de victoires. Pendant que les hommes s'amusent comme s'il n'y avait pas de lendemain, que les femmes se font très discrètes, Jacob, influencé par ce qu'il entend aux nouvelles, se montre de plus en sceptique quant à la présence des forces militaires canadiennes sur le sol afghan.

Aux antipodes du rugueux et fauché *Mad Dog Labine*, cette peinture de milieu sur fond de crise familiale et internationale campée au milieu des années 2000 se veut résolument poétique et impressionniste. Avec ses cadrages insolites, ses images floues, la trame sonore hypnotique mais envahissante d'Ouri, *Phénix* se révèle un film maniéré, opaque et lassant.

Aux fêtes bien arrosées où l'on se tire la pipe, s'engueule puis se réconcilie, succèdent les parties de

soccer du garçon et les matchs de hockey comme dans un vortex de souvenirs approximatifs d'un temps révolu livrés en vrac. S'il offre une fenêtre privilégiée sur l'intimité des familles de militaires, Jonathan Beaulieu-Cyr, pudique et respectueux, en dévoile si peu sur cet univers où l'on ne remet pas en question les ordres que les non-initiés risquent de ne pas être interpellés ni touchés par le récit thérapeutique qu'il raconte.

D'une rare intensité, Aksel Leblanc porte solidement le film sur ses jeunes épaules au côté d'Evelyne Brochu, qui navigue avec justesse dans ce monde masculin de peu de mots. Condamné à défendre un rôle aux contours mal définis, entourés de personnages secondaires interchangeables et sans intérêt, Maxime Genois peine à s'imposer, si ce n'est dans la scène où une chanson à répondre devient l'expression maladroite de son désarroi.

## ENTRETIEN

**Jonathan Beaulieu-Cyr, réalisateur de *Phénix*.**

**Nicolas Gendron, *Ciné-Bulles*, Volume 43, numéro 2, printemps 2025**

« L'esprit d'équipe, c'est une belle valeur sportive, mais la politique et les vies humaines, ce n'est pas du sport. » Nicolas Gendron

En 2018 apparaît dans le paysage cinématographique québécois un objet joyeusement détonnant, coréalisé par le tandem Jonathan Beaulieu-Cyr et Renaud Lessard. Campé en Outaouais, entremêlant documentaire et fiction, *Mad Dog Labine* affiche une démarche décomplexée à la Robert Morin. Six ans plus tard, Beaulieu-Cyr se commet en solo avec *Phénix*, radiographie de sa peur fondatrice — qu'il a vécue au milieu des années 2000 — de voir son père soldat être déployé en Afghanistan. Mais avant son départ, Joël insiste pour coacher les Phénix, l'équipe de soccer de son fils Jacob. De quoi raccommoder leur relation fragile, sous un regard maternel bienveillant. D'une grande sobriété narrative, cette œuvre pointilliste ouvre un horizon humaniste. Avec sérénité, le cinéaste revient sur cette mise à nu volontaire.

**Ciné-Bulles :** *Vous avez étudié au Cégep Garneau et ensuite à l'École de cinéma Mel-Hoppenheim de l'Université Concordia. En filigrane, votre film PHÉNIX parle d'éducation. Pensez-vous que le cinéma peut former la jeunesse?*

**Jonathan Beaulieu-Cyr :** Mais oui! J'ai eu la chance d'avoir Marianne Gravel, une prof extraordinaire qui s'intéresse à l'enseignement à travers le cinéma. Je suis convaincu que nous

avons beaucoup à apprendre du cinéma et que c'est très utile dans nos sociétés. C'est un défi d'imaginer des films que l'on juge pertinents, puis de les réaliser un peu pour soi. David Lynch vivait les mêmes enjeux à Hollywood. Ici aussi, c'est présent, la pression du financement, des festivals, des institutions. C'est important d'être indépendant de pensée, à défaut de l'être en matière de financement. Il faut voir le cinéma comme une œuvre utile, qui veut enseigner, transmettre, construire de l'altérité. Créer un film est une forte expérience sociale et humaine. Le plateau de tournage, c'est comme un spectacle où tout le monde s'investit. Récemment, j'ai commencé à enseigner la pratique du cinéma à l'Université Laval. Et c'est bien excitant.

***Au générique, vous remerciez un soldat qui vous a arrêté au volant de votre voiture, pour se vider le cœur, en 2008. Cette rencontre a-t-elle été un élément déclencheur ou est-ce plutôt une réminiscence?***

J'ai remercié tous les gens qui ont eu une incidence directe sur le processus de création. Puis j'ai pensé à ce soldat. J'avais retranscrit notre conversation sur le revers d'une facture. Quand j'ai commencé à écrire *Phénix*, je l'ai encadrée avec une photo de mon père. Donc, en 2008, je conduisais la *minivan* de mes parents, il était tard, j'avais 17 ans, c'était l'une des premières fois que je conduisais seul. Une voiture commence à me

suivre de très près et ça m'inquiète. Je me range sur le côté. On baisse nos fenêtres. L'homme est un militaire qui avait remarqué la plaque de vétérans de mon véhicule. Il me demande : « Es-tu dans l'armée? – Non, mais mon père, oui. – Ah, ok. Il est là-bas? (en Afghanistan) – Non, mais il va peut-être repartir dans quelques mois. – Prends soin de lui. Moi, je suis revenu et je suis bien magané. Fais attention à toi. » Et il part. Ça m'a profondément troublé. Pendant longtemps, je l'ai vu comme un ange. En vieillissant, j'ai pris conscience qu'il avait juste beaucoup sensibilisé à ce que mon père vivait. Ça m'a permis de comprendre que d'autres militaires vivaient la même chose. Ça m'a rendu encore plus critique envers les politiques que l'on adopte et les choix que l'on fait en tant que société.

***Le scénario comporte plusieurs volets, telle une courtepoinette. Il y a les efforts du père pour se rapprocher de son fils, la vie familiale à l'aube du déploiement, puis un aperçu de la dynamique militaire. Entre l'aspect documentaire et vos souvenirs, à quel moment le cinéaste a-t-il pris le relais du scénariste?***

Ils avançaient main dans la main. Quand j'écris, je pense toujours à l'expérience vivante que sera le plateau. C'est peut-être pour ça que j'ai toujours affectionné le théâtre. J'aime quand les choses se passent vraiment. Je tourne souvent les scènes au complet. Cela donne beaucoup d'espace aux comédiens, même si cela peut être éreintant pour eux. En écrivant, je visualisais quand on serait à l'aréna de Valcartier ou devant les maisons de militaires. Impossible d'écrire une scène si je ne la visualise pas dans la réalité. Le défi principal, c'était de reconnaître que le film, c'est un journal intime qu'on ouvre puis qu'on ferme. On est dans la famille d'un militaire canadien à l'aube du déploiement en Afghanistan; ce n'est pas un long fleuve tranquille, mais une impression de la réalité. C'est un exercice d'altérité de se mettre à leur place. L'enjeu est énorme, mais une chose est sûre dès le départ : le père s'en va à la guerre.

***Le film débute et se termine sur une mise en contexte à la première personne mais n'est pas***

***construit à travers la narration du garçon. En quoi était-ce important pour vous de délimiter les frontières de ces territoires fictionnels?***

C'était important pour moi de créer un point d'entrée et de sortie en incluant un « je ». J'ai même pensé utiliser une voix hors champ. Je voulais assumer pleinement le fait que mon récit est autobiographique. Tout ce qui est dans l'histoire est vrai, sans être exact. Il y a des scènes romancées, mais pour le reste, tout est vrai, jusqu'à la direction artistique; jusqu'aux images. On s'est beaucoup inspiré de documents d'archive. L'équipe est très proche de mes parents, qui étaient présents lors du tournage. Ensemble, on a fait *Mad Dog Labine*, une websérie, des courts métrages. Je produis les films de mes monteurs; j'écris avec eux. On a plusieurs chapeaux; on est une vraie communauté. J'ai beaucoup résisté aux enseignements de mon père, mais pas à l'esprit d'équipe ni au sentiment que le cinéma est un acte collectif. Donc, la plupart de mes collaborateurs connaissaient mes parents : Fanny, la productrice; Ariane, la directrice photo; Catherine, la directrice artistique; Maxime, le comédien qui joue le rôle de mon père. Il l'a d'ailleurs beaucoup observé.

***En composant la distribution du noyau familial, aviez-vous le désir de trouver une ressemblance physique ou énergétique chez les interprètes? Même si votre alter ego ne s'appelle pas Jonathan...***

Les noms me sont venus spontanément. Mes parents s'appellent Dany et Lucie, avec la sonorité « i » en commun; Joël et Michelle me sont apparus. Le jeune s'appelle Jacob, qui renvoie au « J » de Jonathan... C'était une façon pudique de changer de nom. Cela me permettait aussi d'imaginer mes parents avoir des rapports amoureux, de les voir comme des personnages, ou d'écrire sur d'autres éléments dont je n'ai pas été témoin à l'époque. Je voulais d'abord raconter mon vécu, mais pas du point de vue de la famille. J'ai longtemps essayé de trouver une forme au récit, jusqu'à ce que je rencontre Maxime (Genois). Puis Evelyne (Brochu) s'est imposée. J'ai vu en eux mes parents à l'âge qu'ils avaient à mes

13 ans. Pour Aksel (Leblanc), ce fut une révélation. Il a vraiment un cerveau et une sensibilité extraordinaires. Avec Maxime et Evelyne, il avait une belle dynamique. Il y a plusieurs scènes où l'équipe pleurait; l'émotion était partagée. Nous étions très soudés.

***Vous vous amusez avec les codes du film sportif. Les Phénix, ici, sont les « losers ». Mais on pourrait sans doute accoler cette étiquette de perdants sympathiques ou pacifiques aux soldats canadiens. Toute métaphore alliant sport et guerre est-elle un terrain fertile?***

Il est vrai que notre équipe a fini par gagner le championnat, mais je n'avais pas envie de le montrer dans le film. À travers le sport, mon père communiquait avec moi et essayait de m'enseigner des choses. Pour moi, la métaphore comptait surtout dans la vision d'une équipe, du sentiment d'appartenance. Évidemment, c'est beau la fraternité et c'est très bien de marquer des buts. Mais c'est aussi une dynamique en tant que nation, et cela peut être très dangereux. Tous les nationalismes le sont. Le drapeau canadien, quand le voit-on? Aux Olympiques! J'avais envie de le montrer sur les uniformes militaires. Ce que mon père voyait dans la force du groupe, j'ai appris à en reconnaître la valeur. Mais je n'ai jamais accepté son départ. Je n'ai jamais pardonné ni à mon père, ni au gouvernement de Stephen Harper, ni à quiconque reste indifférent devant l'envoi de dizaines de milliers de soldats canadiens en Afghanistan pour des motifs qui, à ce jour, restent nébuleux. Comme nation, ça continue de nous coûter cher en *PTSD* (NDLR: trouble de stress post-traumatique). C'est immense, comme tache dans l'histoire, financièrement et humainement. Cette intervention belliqueuse a causé énormément de souffrance, notamment aux militaires et à leurs familles, sans oublier le peuple afghan. J'avais envie de parler de ma perspective. L'esprit d'équipe, c'est une belle valeur sportive, mais la politique et les vies humaines, ce n'est pas du sport.

***Phénix évoque la délicatesse de la relation père-fils, trop peu illustrée à l'écran. Ici, elle se dessine par petites touches sensibles. Comment écrit-on la tendresse?***

À travers le récit, je souhaitais permettre à la tendresse — qui a toujours existé entre mon père et moi — de s'exprimer davantage, ou mieux. L'un des effets de la fiction a été celui de laisser passer des émotions qui, à l'époque, restaient un peu trop enfermées. Le film a aussi permis aux personnages de dire des choses que nous aurions voulu nous dire à l'époque, mais que nous avons surtout exprimées à travers les silences. Parce que cela aurait pu être un film père-fils comme il y en a beaucoup, du genre : « J'aimerais te montrer mon affection, mais je ne le ferai pas. » Je pense que la délicatesse du film lui donne sa force. J'ai hâte que les familles et les enfants de militaires puissent le voir. J'avais envie d'offrir ce cadeau à mon frère, aux enfants qui ont vécu ce genre de situations et, plus largement, aux gens qui ont une relation paternelle peut-être moins affirmée dans sa tendresse.

***Dans Mad Dog Labine, vous filmiez le Pontiac; avec Phénix, le nord de Québec. Montrer les régions à l'écran, est-ce important?***

J'ai aussi tourné deux courts au Témiscamingue, une websérie à l'île d'Orléans et mon prochain long métrage sera dans Charlevoix. Je crois beaucoup à l'esprit des lieux, à ce qui se dégage du territoire, des gens qui l'habitent. Avec *Phénix*, c'était comme retourner à la maison. Je n'aurais pas pu faire ça avant *Mad Dog Labine*, car le récit est beaucoup plus perturbant. Il est plus difficile de savoir quoi filmer lorsqu'on est chez soi. Quand on arrive chez les gens, il y a quelque chose qui frappe, que ce soit la façon avec laquelle ils agencent la décoration, les éclairages, les plantes... Dans ce cas-ci, on part à la rencontre d'une région qui n'existe plus. Nous sommes en 2007 à Valcartier; avec ses décors et la force émotive qui s'en dégageait alors. L'apparence physique des militaires a changé; aujourd'hui, ils peuvent avoir la barbe et les cheveux longs, des piercings, des tatouos au visage. À l'époque, tous les militaires se ressemblaient, c'était très homo-



Le film se distingue également par une esthétique soignée : plans fixes évocateurs, jeux de lumière subtils et gros plans qui captent la mélancolie des personnages. Ces choix renforcent une narration tout en délicatesse, où chaque scène du quotidien résonne avec authenticité, qu'il s'agisse des moments d'intimité familiale ou d'un dénouement poignant, évitant habilement la mièvrerie. Si certaines répliques paraissent un peu trop écrites, cela n'enlève rien à l'émotion brute de l'œuvre, traversée en arrière-plan par une réflexion critique pertinente sur l'engagement ambigu du Canada dans le conflit afghan. Toutefois, au-delà de sa critique sociale implicite, *Phénix* s'impose comme un récit profondément humain et universel, célébrant les liens familiaux et les questionnements de l'enfance face aux réalités complexes du monde adulte. (Sortie prévue : printemps 2025)

## FICHE D'ANALYSE



Peut-on associer ce film à un genre précis? Si oui, lequel?

---

---

---

Bref résumé de l'histoire (cadre de l'action, personnages, nature du conflit).

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DES PERSONNAGES

Qu'incarne chacun des principaux personnages (valeurs, idées, quête, etc.; qu'est-ce qui oppose le protagoniste et l'antagoniste)?

Protagoniste :

---

---

---

Antagoniste :

---

---

---

Autres :

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DU CONTENU

Quels sont les thèmes et sous-thèmes de ce film?

Thèmes principaux :

---

---

---

Sous-thèmes :

---

---

---

Analyse idéologique (sous quel angle les thèmes sont-ils abordés? quelles sont les principales idées véhiculées par le film?) :

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DE LA FORME

Que doit-on retenir de l'esthétique de ce film (est-il innovateur, convenu, quels sont ses éléments les plus remarquables)?

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---









# UNE LANGUE UNIVERSELLE

	<b>Genre</b>	Comédie
	<b>Réalisation</b>	Matthew Rankin
	<b>Production</b>	Sylvain Corbeil
	<b>Scénarisation</b>	Matthew Rankin, Pirouz Nemati et Ila Firouzabadi
	<b>Photographie</b>	Isabelle Stachtchenko
	<b>Montage</b>	Xi Pheng
	<b>Musique</b>	Amir Amiri, Christophe Lamarche-Ledoux
	<b>Distribution</b>	Maison 4 tiers et LevelFILM
	<b>Durée</b>	89 minutes
	<b>Interprètes</b>	Matthew Rankin, Pirouz Nemati, Mani Soleymanlou, Rojina Esmaili, Saba Vahedyousefi, Sobhan Javadi et Danielle Fichaud

## Synopsis

Fonctionnaire montréalais au caractère réservé, Matthew revient dans son Winnipeg natal pour visiter sa mère malade. Sitôt arrivé dans la capitale manitobaine enneigée, une chose le frappe : tout le monde parle farsi. Y compris l'inconnu qui lui répond au bout du fil lorsqu'il tente d'appeler sa mère, et qui lui donne rendez-vous dans un restaurant pour expliquer sa présence chez la vieille dame. Pour tuer le temps, Matthew visite la maison de son enfance, suit à distance le parcours d'un guide touristique facétieux puis vient en aide à deux écolières qui veulent mettre la main sur un billet de 100 riels, coincé sous la surface glacée d'un stationnement désert.

## Reconnaitances (plusieurs prix ou mentions dont) :

- \***Prix Chantal-Akerman (prix du public)**, Quinzaine des cinéastes du Festival de Cannes 2024
- \***Prix meilleur film canadien découverte**, Festival international du film de Toronto 2024
- \***Bright Horizons Award**, Festival international du film de Melbourne 2024
- \***Prix Meilleur film canadien**, Festival international du film de Vancouver 2024
- \***Rogers Best Canadian Film Award**, Toronto Film Critics Association 2024
- \***Prix Meilleur réalisateur**, Prix Écrans canadiens 2025
- \***Prix IRIS Long métrage s'étant le plus illustré à l'extérieur du Québec**, Gala Québec cinéma 2025
- \***Prix IRIS Meilleur film**, Gala Québec Cinéma 2025

## Filmographie (liste non exhaustive)

### Longs métrages

2024 *Une langue universelle*

2019 *Le vingtième siècle*

### Courts métrages

2017 *Tesla : lumière mondiale*

2015 *Ceci est un message officiel*

2015 *Les Exploits radicaux de Walter Boudreau*

2014 *Mynarski chute mortelle*

### Courts métrages

2011 *Tabula Rasa*

2010 *Negativipeg*

2008 *Hydro-Lévesque*

2008 *Cattle Call* (co-réalisation)

2006 *Où est Maurice ?*

2006 *Death by Popcorn: The Tragedy of the Winnipeg Jets* (co-réalisation)



**Matthew Rankin** est né à Winnipeg et il a étudié en histoire à McGill et à l'Université Laval. Il a réalisé une quarantaine de films (documentaire, fiction, animation) qui ont été présentés à Sundance, SXSW, Annecy, TIFF, la Berlinale et à Cannes à la Semaine de la critique et la Quinzaine de cinéastes.

Son premier long-métrage, *Le vingtième siècle* a gagné le prix FIPRESCI à la Berlinale en 2020 ainsi que le prix du Meilleur premier long-métrage canadien au TIFF en 2019. *Une langue universelle*, gagnant du premier Prix du public à la 55<sup>e</sup> Quinzaine des réalisateurs, est son deuxième long-métrage.

#### Intention du cinéaste

« J'encourage les gens à y voir un diagramme de Venn cinématographique entre Winnipeg, Téhéran et Montréal. C'est comme un confluent de rivières. Ou une pizza hawaïenne. C'est un film qui ressemble à un ornithorynque fou : une part de cinéma québécois, gris et solitaire, une part de film casse-tête surréaliste de Winnipeg, une part de réalisme poétique iranien à la *Kanoon*, les trois se reflétant et se réfractant à travers le prisme de l'un et de l'autre. *Une langue universelle* ne traite pas de l'un de ces lieux, mais du métissage des trois.

Bien sûr, le cinéma iranien émerge de 1000 ans de poésie tandis que le cinéma canadien émerge de 40 ans de publicités pour des meubles à prix réduit. Et pourtant, c'est la dualité de notre monde, n'est-ce pas ? Le film travaille sur les notions de communauté et de solitude, de proximité et de distance, de divin et de banal, d'universel et de paroissial. Nous essayons d'ouvrir de nouvelles voies pour voir et imaginer notre monde compliqué, triste, beau et lumineux. »

#### L'avis de Médiaparc — Louis-Paul Rioux

Dans son premier long métrage, l'excentrique *The Twentieth Century*, Matthew Rankin s'inspirait de la manière de Guy Maddin (lui aussi Manitobain). Pour son second, il lorgne du côté de Stéphane Lafleur et Luis Bunuel, avec un bonheur accru. Hommage affectueux au cinéma iranien - à travers la quête drolatique des deux fillettes -, *Une langue universelle* a par ailleurs été tourné presque entièrement en farsi, alors que plusieurs éléments font référence à la culture persane. Résultat : un film existentiel décalé, cultivant le saugrenu et l'absurde, néanmoins traversé de moments d'une prenante mélancolie. Très stylisée, la mise en scène de Rankin épouse admirablement son propos. Les personnages sont filmés de loin, sur fond de décor urbain minimaliste, d'une laideur assumée, le tout cadré au cordeau, souvent en plan fixe. À noter également l'emploi ingénieux du hors-champ, qui procure de jolis coups de théâtre à l'heure de boucler élégamment la boucle. L'interprétation pince-sans-rire savoureuse vient compléter la réussite de cet audacieux projet. (Texte rédigé en mai 2024, dans le cadre du Festival de Cannes).

## ARTICLES DE PRESSE

« Une langue universelle » : si différent, si familier consentant.

François Lévesque, *Le Devoir* – Publié le 18 mai 2024



Photo : Marie-France Coallier *Le Devoir*  
La coproductrice exécutive Ila Firouzabadi et le réalisateur Matthew Rankin pour leur film « Une langue universelle » présenté à Cannes.

On retrouve le réalisateur Matthew Rankin et la scénariste et coproductrice exécutive Ila Firouzabadi dans un café du Plateau, quelques jours avant leur départ pour Cannes où leur film *Une langue universelle* concourra à la Quinzaine des cinéastes. Tout autour, la déco kitsch ne saurait être plus éloignée de la facture de l'œuvre en question : une véritable orgie de beiges, de bruns et de gris joyeusement second degré. Après le délirant *Le vingtième siècle*, Prix de la critique internationale à Berlin, le Montréalais d'adoption revient avec un film merveilleusement unique campé dans son Winnipeg natal (ou enfin presque).

« D'abord et avant tout, il y avait cette histoire que m'a racontée ma grand-mère : pendant la Dépression, elle avait trouvé un billet de banque emprisonné dans la glace sur le trottoir, et l'extraire de là avait été toute une aventure. J'aime cette histoire. Et je ne sais pas pourquoi, mais ça m'a toujours fait penser à ces films iraniens produits par le studio Kanoun, qui sont comme des fables éducatives. Je pense tout spécialement au film *Le ballon blanc*, de Jafar Panahi. Donc au début, c'était un peu ça : raconter cette histoire de ma grand-mère au moyen du langage cinématographique, en recourant au méta-réalisme iranien », explique Matthew Rankin.

Force est d'admirer les sources d'inspiration inuitées du cinéaste. Pour mémoire, *Le vingtième siècle*, une biographie fantasmée de Mackenzie

King, était un peu comme une *Minute du Patrimoine* queer sur l'acide.

Se déroulant en persan (farsi) et en français, dans un Winnipeg qui pourrait être Téhéran, *Une langue universelle* conte les destins croisés — et tissés plus serrés qu'il n'y paraît — d'un fonctionnaire taciturne qui rentre au bercail dans l'espoir de revoir sa mère, d'un guide touristique plus motivé que doué, d'une pleureuse professionnelle, d'un enseignant colérique, ainsi que de deux petites filles lancées dans une quête visant à... extraire de sa prison de glace un billet de banque égaré.

« Matthew avait déjà un scénario qu'il nous a présenté à moi et Pirouz [Nemati, scénariste], précise Ila Firouzabadi, une artiste pluridisciplinaire d'origine iranienne établie à Montréal depuis 2012.

« Pirouz et moi avons traduit tous les passages requis en farsi. Sauf que ça impliquait parfois d'apporter des modifications afin de préserver l'intention de Matthew, parce qu'une traduction mot à mot en farsi n'aurait pas eu de sens. Il fallait alors trouver des équivalences... On a aussi effectué des changements afin de faciliter le travail des enfants, au niveau de leurs répliques : les deux petites actrices principales étaient extraordinaires et parlaient parfaitement français, mais certains mots en farsi étaient plus difficiles à prononcer pour elles. »

À cet égard, Ila Firouzabadi fut également la coach de jeu des enfants : pluridisciplinaire, c'est le cas de le dire.

### Matthew Rankin, acteur

Remarquez, Matthew Rankin porte lui aussi plusieurs chapeaux, dont coproducteur exécutif et... acteur. En effet, le cinéaste incarne ce fonctionnaire beige de pied en cap, de retour dans ce Winnipeg à la fois si différent et si familier.

« J'ai moi-même travaillé pour le gouvernement fédéral pendant un an, confie-t-il. Après mon premier long métrage *Le vingtième siècle*, j'étais extrêmement endetté, alors pendant cette période, j'ai réalisé des films de propagande pour le gouvernement — la séquence [transposée au palier provincial] qui fait écho à ça dans *Une langue universelle*, ressemble beaucoup à l'expérience que j'ai vécue. »

De poursuivre Matthew Rankin : « Il y a eu plusieurs flashes à l'origine du scénario, et la rencontre avec Ila et Pirouz a été déterminante. C'est un scénario très collaboratif, ouvert, qui s'est écrit jusqu'au mixage final du film, en post-production. C'est drôle, parce que j'ai peu de souvenirs de l'écriture comme telle... Je me souviens surtout de mes dessins. »

À ce propos, le film est très stylisé, ce qui ne surprendra pas les cinéphiles familiers avec le cinéma de Matthew Rankin, courts et long métrage inclus. Chaque plan est savamment composé, tandis que des immeubles et des lieux, avec leur architecture singulière, deviennent des motifs récurrents.

« La plupart des compositions étaient dessinées longtemps d'avance, opine Matthew Rankin. Tout était bien établi avec mes formidables collaboratrices, Louisa Schabas à la direction artistique, et Isabelle Stachtchenko à la direction photo. On a fait énormément de repérage, afin de traduire à l'image ce ton pince-sans-rire que je voulais maintenir dans le film. Je recherchais des édifices de style très « brutaliste », d'allure gouvernementale : l'état providence canadien des années 1960-1970... Je voulais que l'univers du film soit très construit. »

### Insolite et décalé

D'ailleurs, si l'on en croit Ila Firouzabadi, les immeubles et autres bretelles d'autoroutes retenus pour *Une langue universelle*, servent parfaitement leur fonction d'évoquer simultanément deux villes qui n'en font qu'une.

« Ces édifices de Winnipeg ressemblent beaucoup à des édifices de Téhéran, note-t-elle. Les deux villes se ressemblent étonnamment. Téhéran, ce n'est pas très joli — il s'y passe plein de belles choses, mais en termes d'apparences, c'est très neutre côté couleurs, et très brutal, côté architecture. Il y a de ça à Winnipeg. »

Quelques interprètes de renom, dont Mani Soleymanlou et Danielle Fichaud, viennent faire honneur à l'humour insolite, profondément décalé, de Matthew Rankin. La majorité des acteurs sont toutefois peu ou pas connus, ce qui contribue à parfaire l'étrange réalité dans laquelle baigne le film.

« Il y a des personnages qui se sont construits pendant le casting, révèle Matthew Rankin. Par exemple, les deux enfants, c'étaient initialement un frère et une sœur. Mais en auditions, on a tellement été épaté par les filles, que c'est devenu deux sœurs. Et puis, il y a des rôles qu'on a écrits spécifiquement pour nos amis. La plupart des rôles sont tenus par des amis, en fait, et chacune et chacun nous ont inspirés. »

À l'approche de la première cannoise, le réalisateur affiche sérénité et reconnaissance. « C'est si beau, parce qu'on sera une délégation de quarante personnes : toute la communauté qui s'est formée pour ce film ; toutes ces amitiés... On va vivre une joie rare », conclut Matthew Rankin.

C'est mérité, puisque c'est là, très exactement, le sentiment que procure son film.

*Produit par Sylvain Corbeil de Metafilms, Une langue universelle prendra l'affiche au cours des prochains mois. François Lévesque est à Cannes à l'invitation du festival et grâce au soutien de Telefilm Canada.*

**Une langue universelle. Un bijou de fantaisie.**  
 Marc Cassivi, *La Presse* – Publié le 31 janvier 2025



Deux élèves du primaire, Negin (Rojina Esmaili) et Nazgol (Saba Vahedyousefi), trouvent un billet de banque coincé dans la glace. Il s'agit d'un riel, la monnaie d'un Manitoba réinventé du début des années 2000, surgi de l'imaginaire débridé du cinéaste québécois Matthew Rankin. Ils chercheront de l'aide auprès de Massoud (Pirouz Nemati), un guide touristique de Winnipeg, ville où les sites d'intérêt sont rares et où tout le monde parle... le persan.

De son côté, Matthew Rankin (un alter ego incarné par le cinéaste) abandonne son travail de fonctionnaire au gouvernement du Québec et entreprend un voyage mystérieux pour rendre visite à sa mère dans la capitale manitobaine, où la langue seconde n'est pas l'anglais, mais le français légué par Louis Riel.

Sélectionné dans la liste des 15 finalistes à l'Oscar du meilleur film international et distribué dans une trentaine de pays, *Une langue universelle* a remporté une quinzaine de prix dans plus de 90 festivals, dont le Prix du public de la Quinzaine des cinéastes de Cannes et celui de la meilleure découverte canadienne du Festival de Toronto.

Une scène particulièrement comique se déroule dans un sinistre bureau du gouvernement du Québec où un grand portrait de François Lévesque orne le mur et où un employé pleure sans arrêt dans un cubicule. Danielle Fichaud incarne un haut fonctionnaire qui s'inquiète de ce que Matthew dira ailleurs au Canada de son expérience de travail. Si vous n'avez pas aimé ça, je vous encourage à rester neutre, conseille à Matthew son patron. « C'était de loin l'expérience la plus neutre de ma vie », lui répond-il.

### Énigmatique et excentrique

Absolument charmant et poétique, le deuxième long métrage de Matthew Rankin après *Le vingtième siècle*, une satire biographique sur l'ex-premier ministre canadien Mackenzie King, est une

comédie tout aussi absurde qui puise son inspiration dans la vie du cinéaste originaire de Winnipeg (il fut fonctionnaire au gouvernement du Québec) et son amour du cinéma iranien.

Les élèves, dont l'enseignant Iraj Bilodeau est incarné par Mani Soleymanlou en délicieux cynique exaspéré, étudient à l'Institut winnipégois pour les enfants, un clin d'œil aux studios Kanoon, où bien des cinéastes iraniens, dont Jafar Panahi et Abbas Kiarostami, ont fait leurs débuts. Dans *Le ballon blanc* de Panahi, d'après un scénario de Kiarostami, un enfant tente aussi de récupérer un billet de banque resté coincé.

Une anecdote semblable, racontée par la grand-mère de Matthew Rankin – elle disait avoir trouvé un billet de 2 \$ sous la glace, à Winnipeg, pendant la Grande Dépression –, fut l'étincelle de ce scénario coécrit pendant la pandémie, après un séjour prolongé dans sa ville natale, avec ses amis Ila Firouzabadi et Pirouz Nemati, deux Québécois d'origine iranienne.

*Une langue universelle* porte la signature visuelle unique et l'humour singulier de Matthew Rankin, qui a filmé essentiellement en plans fixes ses personnages devant des murs de briques beiges ou gris de Winnipeg. Un homme tient une boutique exclusivement de boîtes de mouchoirs en papier, des élèves jouent au curling en persan dans la cour de récréation, les marchands de rue ont l'air de négocier à Téhéran.

Œuvre énigmatique et excentrique, qui passe de l'ironique à l'onirique et du comique au dramatique, *Une langue universelle* est bien sûr un hommage au cinéma iranien, en particulier celui qui met en scène des enfants – on le reconnaît ne serait-ce que dans le grain de l'image –, mais aussi au cinéma de Jacques Tati.

Matthew Rankin a du reste puisé dans la mélancolie et la solitude du cinéma québécois ainsi que dans le surréalisme et l'humour délirant du cinéma winnipegois (la chanson du générique de fin est *These Eyes* des Guess Who) pour créer ce petit bijou de fantaisie, d'une grande originalité.

### **UNE LANGUE UNIVERSELLE – Matthew Rankin** Mélopée B. Montminy, 24 Images – Publié le 30 janvier 2025



En 2007, l'entreprise de téléphonie Motorola Canada commanditait un Talent Lab où une vingtaine de cinéastes étaient appelés à créer un court métrage de type autoportrait à partir de leur téléphone mobile. C'était la belle époque du Motorola Razr et un jeune Matthew Rankin était de la cohorte. Dans sa brève vidéo, il se présente en usurpateur de l'identité du cinéaste Matthew Rankin. Les dialogues en persan et la mention, en introduction, du « Winnipeg Ministry for the Intellectual Guidance of Children and Young People » (en référence à l'initiative iranienne de l'Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, dont Abbas Kiarostami était le membre le plus célèbre), dissipent rapidement tout doute sur les intentions de Rankin : il s'agit sans équivoque d'un hommage au cinéaste de *Close-up* (1990). Dans ce film d'à peine trois minutes, on aperçoit déjà l'embryon d'*Une langue universelle*, tant plusieurs éléments seront repris 16 ans plus tard. C'est donc dire que l'idée d'un Tim Hortons orthographié en persan mûrissait depuis longtemps, et que ce culte voué au cinéma iranien a

été réfléchi longuement avant d'être transposé dans ce second long métrage. On ne peut que présumer des questionnements du réalisateur à travers les années autour de débats sur l'appropriation culturelle. Cela dit, la longue gestation du projet a été indéniablement fertile, car, s'il semble évident que Rankin avait hâte de nous sortir ses blagues du tiroir, *Une langue universelle* s'affirme surtout comme un film d'une grande sensibilité.

Alors que *The Twentieth Century* avait fait découvrir au grand public un cinéaste intéressé par les récits nationaux délirants, un Winnipegois suivant les traces de Guy Maddin sachant faire siens tant les codes du cinéma muet que de l'expressionnisme allemand, Rankin confirme sa polyvalence avec ce deuxième long métrage qui se déploie dans un univers assez distinct. Tandis qu'il délaisse un tantinet l'esthétique propagandiste, son regard tout aussi cinéophile nous propose une charmante fable, bien canadienne, où se côtoient santour et neige sale. Le film s'ouvre dans une classe d'un Winnipeg onirique où prévaut le persan, alors que le professeur Iraj Bilodeau (Mani Soleymanlou) gronde ses élèves. Pour quiconque l'a vu, impossible de ne pas avoir en tête *Où est la maison de mon ami ?* (Abbas Kiarostami, 1987), qui commençait de la même manière. Cependant, alors que le film de Kiarostami suivait les pérégrinations d'un enfant, c'est plutôt le voyage pancanadien d'un Matthew Rankin fictif (interprété par le cinéaste lui-même) qui est le fil conducteur d'*Une langue universelle*. Bien sûr, les enfants occupent une part substantielle

de l'action, tandis qu'on suit deux jeunes écolières (Rojina Esmaeili et Saba Vahedyousefi) à la recherche d'outils pour récupérer un billet de 500 riels coincé sous la glace, en écho au *Ballon blanc* (Jafar Panahi, 1995) que Kiarostami avait également écrit. Toutefois, si les films iraniens cités plus tôt adoptent invariablement le point de vue d'enfants déchirés par le poids de péripéties qu'ils subissent et de conflits moraux imposés par un monde d'adultes leur étant hostile, ici, la peine et le désarroi sont portés par le personnage de Matthew, fonctionnaire d'origine winnipegoise qui revient chez lui après un exil au Québec.

Les enfants se font plus présents dans la première partie du film, où la farce est reine – et la dinde aussi. L'ambiance est d'abord marquée par un humour pince-sans-rire typiquement nordique, qui se moque de la grisaille avec affection. Pensons notamment au cinéma d'Aki Kaurismäki. Quelques blagues sont plus frontales, on cabotine sur la fierté nationale québécoise et sa bureaucratie, on s'amuse avec l'omniprésence des autoroutes et le ton niais des infopublicités. Néanmoins, chez Rankin, le rire n'est jamais loin des larmes. Ainsi, un gros lot de bingo fournit un an de Kleenex à une femme qui ne cesse de pleurer, tandis qu'une lacrymologue au cimetière Brookside collectionne des larmes dans des bocaux. Nous avons affaire à un maître du tragi-comique qui a su, à travers de nombreux courts métrages, parfaire un ton sentimental parfois dissonant, étrange et clownesque. Or cet effet décalé est ici au service d'une tendresse extrême, à l'image de deux personnages qui se connaissent à peine, mais déclarent qu'ils seraient prêts à mourir pour l'autre, avant de se faire une accolade interminable dans le stationnement d'un Tim Hortons. Dans *Une langue universelle*, le brutalisme et la morosité des territoires frigorifiques s'amalgament tant à la drôlerie incongrue qu'à une poésie pastorale qui résiste à l'infortune, telle une fleur émergeant du béton. Il y a eu le Paris gris de Tati, il y a désormais le Winnipeg beige de Rankin. Qui plus est, cette façon de filmer les espaces liminaires, comme un cimetière au bord d'une autoroute,

offre des moments méditatifs et oxygénants d'un grand apaisement, sans quoi une enfilade de farces aurait pu devenir lourdingue.

Coécrit par Pirouz Nemati et Ila Firouzabadi, qui jouent également dans le film, *Une langue universelle* est ouvertement dédié à l'amitié. Plus généralement, on pourrait dire que le film est une allégorie sur ce qui nous unit les uns les autres. Car la structure même du récit finit par former une boucle qui évoque cette idée d'interconnexion humaine et l'impact de nos actions sur autrui, faisant la part belle à la gentillesse, une attitude se manifestant tel un bastion de bonhomie dans un monde froid. De retour à Winnipeg, alors qu'il tente de revoir sa mère, Matthew fait ainsi la rencontre de deux hommes qui irradiant de douceur, Pirouz (Dara Najmabadi) et Massoud (Pirouz Nemati). Il retrouve aussi des lieux de son enfance, maintenant habités par des familles intergénérationnelles qui occupent l'espace dans une harmonie appuyée. Mais l'accueil chaleureux auquel Matthew a droit accentue sa mélancolie. En deuil de son père, il cherchera à rebâtir les ponts avec sa mère, que la famille de Massoud aura pour ainsi dire adoptée. Sans être manichéen, le film oppose alors la souffrance anémique du protagoniste à la solidarité manifeste qui émane de la communauté canado-iranienne fantasmée. Sans jamais aborder frontalement les enjeux de l'immigration, ce film est tout de même un antidote à tous les discours déshumanisants qui entourent ce thème. Fable candide et inspirante, *Une langue universelle* est en fin de compte une œuvre étonnamment personnelle qui utilise l'absurdité et la tendresse pour ouvrir l'esprit comme le cœur. Vivement un Conte pour tous signé Matthew Rankin !

*Une langue universelle*, de Matthew Rankin. « Le charme persan et punk-rock de Winnipeg », Manon Dumais, *La Presse* – Publié le 31 janvier 2025



Le cinéaste Matthew Rankin en compagnie d'Ila Firouzabadi et de Pirouz Nemati, coscénaristes et acteurs d'*Une langue universelle*

**Écrit avec Ila Firouzabadi et Pirouz Nemati, *Une langue universelle*, deuxième long métrage de Matthew Rankin, raconte les tribulations insolites d'un Montréalais qui retourne à Winnipeg afin de se rendre au chevet de sa mère. La Presse a rencontré le cinéaste et sa muse.**

Quelques semaines avant d'aller présenter *Une langue universelle* à la Quinzaine des cinéastes l'an dernier, le réalisateur Matthew Rankin (*The Twentieth Century*) avait confié au collègue Marc Cassivi qu'il décrivait le film « comme un diagramme de Venn des codes cinématographiques de Winnipeg, du Québec et de l'Iran » où l'on retrouvait « la solitude mélancolique du Québec, la folie délirante de Winnipeg et la poésie du cinéma iranien ».

« C'est une expression de notre amitié et de nos vies ensemble, précise le cinéaste. Dans notre vie, ce diagramme de Venn est très cohérent et normal. C'est aussi quelque chose qui nous anime que de mettre des choses ensemble qui ont normalement une distance entre elles afin de créer quelque chose de nouveau, comme le *Téléphone homard* de Salvador Dalí. L'idée derrière ça, c'est de voir le monde de notre façon. »

« Matthew est de Winnipeg, Pirouz et moi, d'Iran, et Sylvain Corbeil [producteur chez Metafilms], de Montréal, mais nous avons quand même beaucoup de choses en commun », indique la scénariste Ila Firouzabadi, qui tient le rôle de la

chauffeuse d'autobus dans *Une langue universelle*.

**« Il y a dans le film quelque chose d'utopique et d'idéaliste sur le vivre-ensemble, mais c'est comme ça qu'on pense. »**

— Ila Firouzabadi, scénariste et comédienne

Se déroulant durant l'hiver, cette comédie surréaliste, tournée en persan et en français, met en scène deux adolescentes d'origine iranienne de Winnipeg, Negin (Rojina Esmaeli) et Nasgol (Saba Vahedyousefi), qui tentent de récupérer un billet de 100 riels coincé sous la glace. Avec cet argent, elles souhaitent acheter des lunettes à un camarade de classe qui a perdu les siennes après avoir été attaqué par une dinde noire.

### De mélancolie et de créativité

La prémisse d'*Une langue universelle* repose sur une anecdote familiale. Durant la Grande Dépression, la grand-mère de Matthew Rankin avait trouvé un billet de deux dollars sous la glace : « Cette histoire m'a fait penser aux films de l'Institut Kanoon, qui est un peu comme l'ONF en Iran. Dans les années 1970 et 1980, ils ont produit beaucoup de films pour enfants, très poétiques et très humanistes, avec des enfants qui doivent naviguer dans l'univers des adultes. J'aimais cet écho qui existait entre l'histoire de ma grand-mère et ces films de l'autre bout du monde. »

En parallèle, *Une langue universelle* suit le parcours du fonctionnaire montréalais Matthew

Rankin (incarné par le cinéaste lui-même), qui quitte son emploi afin de se rendre à Winnipeg au chevet de sa mère malade. Après une dernière discussion avec son collègue Monsieur Castonguay (Danielle Fichaud), Matthew croisera sur sa route Ojid Bilodeau (Mani Soleymanlou), professeur d'immersion en français, et Massoud (Pirouz Nemati, coscénariste du film), guide touristique.

Évoquant tour à tour le cinéma de Stéphane Lafleur, de Guy Maddin, de Jafar Panahi et d'Abbas Kiarostami, le deuxième film de Matthew Rankin puise également son inspiration chez Mathieu Denis, Simon Lavoie et Maxime Giroux.

**« Ce retour un peu mélancolique vers chez soi que j'incarne, c'est quelque chose que l'on voit dans plusieurs films québécois et que j'aime beaucoup. »** — Matthew Rankin

« Il y a aussi beaucoup de Jacques Tati dans le film, de cinéastes winnipégois moins connus comme John Payzs, mentor de Guy Maddin, et John Paskievich, qui a tourné des films pour l'ONF, dont le chef-d'œuvre *Ted Baryluk's Grocery*, qui est une grande influence pour les décors et les costumes du film. C'est un peu l'enfant d'une orgie », résume-t-il en riant.

### D'une douceur radicale

À propos des décors d'*Une langue universelle*, c'est-à-dire ces édifices beiges, bruns et gris de Winnipeg que Matthew Rankin et la directrice photo Isabelle Statchenko (*Cette maison*, de Miryam Charles) ont voulu filmer avec « autant d'amour et de poésie que Terrence Malick le fait avec un coucher de soleil », Ila Firouzabadi dévoile qu'ils ressemblent beaucoup à ceux de Téhéran.

« Quand Matthew est venu à Téhéran il y a 20 ans, il avait constaté la même chose. D'ailleurs, à cause de certaines circonstances, il y a beaucoup de choses qui se passent dans l'underground à Téhéran, beaucoup de créativité qui se rapproche de celle de Winnipeg, d'où ce métissage que l'on retrouve dans le film. »

« Il y a un élément indépendant très punk rock, très contre-culture, à Winnipeg, confirme Mat-

thew Rankin. Tout ça commence avec Louis Riel et se poursuit avec la grève générale de 1919 jusqu'à Guy Maddin et au groupe punk Propagandhi. »

**« Il y a aussi un tout autre élément qui est très, très conformiste, très corporatiste et qui veut s'intégrer dans le mainstream. Je trouve très créative cette tension à Winnipeg, qui est une ville très ironique. »**

— Matthew Rankin

Cette créativité dont parle Matthew Rankin était certainement au rendez-vous durant le tournage d'*Une langue universelle*, où l'on a voulu réserver une place pour la spontanéité, les surprises et les moments de grâce.

« Après la journée de tournage, l'homme qui joue le marchand de dindes a dit qu'il voulait chanter pour nous, se souvient Ila Firouzabadi. Matthew a alors baissé l'éclairage parce qu'on se disait que ce serait mieux qu'il chante pour ses dindes la nuit. Du coup, il a commencé à chanter; c'était un peu surréaliste comme ambiance. À la fin de la chanson, il a lui-même dit « Cut ! » [Coupez !]. On ne savait pas trop si on allait utiliser cette chanson, puis Matthew et Xi Feng, notre monteur, ont choisi de la garder. Maintenant on ne peut pas imaginer cette séquence sans cet homme qui chante. C'était étrange, mais dans le bon sens du terme. »

« Ce film, c'est littéralement une collection de petits moments de douceur. Pour nous, la synthèse ultime, c'est l'accolade au milieu du film. On est habitué aux expressions extrêmes de violence, mais pas à une expression extrême de gentillesse. On ne voit pas *Une langue universelle* comme un film politique ou un manifeste, ce n'est pas du tout un film didactique, mais on constate qu'un geste de douceur, c'est quand même un geste radical, voire subversif, dans cette époque que nous vivons », conclut Matthew Rankin.

## FICHE D'ANALYSE



Peut-on associer ce film à un genre précis? Si oui, lequel?

---

---

---

Bref résumé de l'histoire (cadre de l'action, personnages, nature du conflit).

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DES PERSONNAGES

Qu'incarne chacun des principaux personnages (valeurs, idées, quête, etc.; qu'est-ce qui oppose le protagoniste et l'antagoniste)?

Protagoniste :

---

---

---

Antagoniste :

---

---

---

Autres :

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DU CONTENU

Quels sont les thèmes et sous-thèmes de ce film?

Thèmes principaux :

---

---

---

Sous-thèmes :

---

---

---

Analyse idéologique (sous quel angle les thèmes sont-ils abordés? quelles sont les principales idées véhiculées par le film?) :

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DE LA FORME

Que doit-on retenir de l'esthétique de ce film (est-il innovateur, convenu, quels sont ses éléments les plus remarquables)?

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---







# VIL & MISÉRABLE



<b>Genre</b>	Comédie fantaisiste
<b>Réalisation</b>	Jean-François Leblanc
<b>Production</b>	Fanny Drew et Sarah Mannering
<b>Scénarisation</b>	Samuel Cantin et Jean-François Leblanc
<b>Photographie</b>	François Messier-Rheault
<b>Montage</b>	Jules Saulnier
<b>Musique</b>	Mathieu David Gagnon
<b>Distribution</b>	Entract Films
<b>Durée</b>	114 minutes
<b>Interprètes</b>	Fabien Cloutier, Pier-Luc Funk, Chantal Fontaine, Alexis Martin, Éric Robidoux, Anne-Élisabeth Bossé, Florence Blain Mbaye, Kristina Sandev et Rodley Pitt

## Synopsis

Diablot échoué sur la Terre il y a plus de 350 ans, Lucien Vil gère une librairie d'occasions, située dans les locaux d'une marchande de voitures usagées, l'ambitieuse Sylvie Linguine. Le jour de l'Halloween, le démon taciturne et solitaire se fait imposer par cette dernière l'embauche d'un assistant, le jeune et enthousiaste Daniel, avec lequel il devra aller récupérer au port un stock de livres rares, volé par la mafia russe. Le coup à haut risque ayant été exécuté sans trop d'encombres, une coopération chaotique s'amorce entre le candide Daniel et le libraire grincheux. Lors du party de Noël toutefois, cette amitié naissante est mise à mal par l'irruption de Stefano, le psychiatre de Lucien.

## Reconnaisances

- \***Prix Iris Meilleur maquillage**, Gala Québec Cinéma 2025
- \***Prix Iris Meilleurs costumes**, Gala Québec Cinéma 2025
- \***Prix Iris Meilleur premier long métrage**, Gala Québec Cinéma 2025

## Filmographie

### Long métrage

2025 *Vil & Misérable*

### Courts métrages

2025 *Une brèche*

2023 *Virga*

2020 *Landgraves*

2019 *Le Prince de Val-Bé*

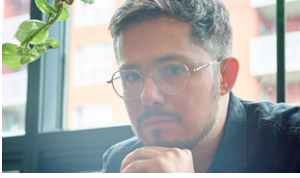
2015 *Le gars d'la shop*

2013 *Ordinaires*

2011 *12 hommes en tabarnak*

## L'avis de Médiaparc — Louis-Paul Rioux

Jean-François Leblanc (*Le gars d'la Shop*, *Landgraves*) propose ici une adaptation libre et résolument queer de la BD de Samuel Cantin, avec la collaboration de ce dernier à titre de coscénariste. L'univers singulier et l'humour biscornu du livre sont bien transposés à l'écran, avec une provision constante de péripéties et de motifs de classiques policiers gentiment détournés. La féminisation du personnage de Linguine et la redéfinition de celui du machiavélique Stefano permettent à Cantin et Leblanc d'accentuer le sous-texte gay de la BD, en forçant parfois le trait cependant. Ode à la tolérance et à l'amitié, ce *Vil & Misérable* au suspense un peu mou tire quelques grosses ficelles, qui font contraste avec les trouvailles narratives et visuelles qui parsèment la réalisation de Leblanc. Affublé d'un désavantageux costume qui rend bien son mal-être intérieur, Fabien Cloutier est excellent en démon ronchon. Chantal Fontaine est pour sa part très drôle dans un double rôle hautement caricatural.



Né à Lac St-Charles en 1984, **Jean-François Leblanc** a écrit et scénarisé plusieurs courts métrages et séries qui ont tous connu leur part de succès. En 2015, il écrit et réalise *Le gars d'la shop*, qui sera présenté en première mondiale au Festival International du film de Toronto. En 2018 et 2021, il signe la réalisation des deux saisons de la web-série *L'arène* (Canneseries, Meilleure série Festival La Rochelle) qui lui vaudra des nominations aux Prix Gémeaux (Meilleure série, Meilleure réalisation). Après *Le prince de Val-Bé* en 2019 (Meilleure réalisation Fantasia), il réalise en 2020 *Landgraves*, scénarisé par Alexandre Auger. Le film connaît un succès fulgurant en festival avec plus de 55 sélections où il a remporté 20 prix, incluant Meilleur Film à Fantasia et Cinémania et Meilleure Réalisation à Trouville et Brooklyn Horror. En 2023, Jean-François présente son huitième court métrage avec *Virga* (scénarisé par Charles Dionne) qui lui vaudra le prix du Meilleur Film à Fantasia et à Horrorfest. *Vil & Misérable* est son premier long métrage

### Intention du cinéaste

*Je me souviens d'avoir beaucoup ri lors de ma première lecture de Vil & Misérable en 2015. J'adore l'humour de Samuel et les détails absurdes dans le livre, comme ce concessionnaire automobile qui est également une librairie usagée. Il y a de grandes différences entre le film et la bande dessinée, qui est beaucoup plus grossière. Le personnage de Lucien Vil à l'origine est beaucoup plus détestable. Nous l'avons humanisé. Il est écrit dans le générique qu'il s'agit d'une adaptation, mais il serait plus juste d'avancer que le film est inspiré de la bande dessinée.*

*La prémisse initiale demeure, quelques personnages, mais il n'y avait presque pas de fil narratif dans le livre. Je veux surprendre le public et même l'émouvoir. Je veux l'accrocher avec des blagounettes afin de le rendre à l'aise et vulnérable puis l'amener ailleurs. Personnellement, j'ai toujours été touché par ce sujet, les hommes qui ont de la difficulté à s'ouvrir, à aller vers l'autre. C'est ça au fond la trame du film : Lucien et Daniel doivent devenir des amis. Pour quelqu'un qui n'a jamais eu d'amis, s'ouvrir à l'autre c'est énorme.*

## ARTICLES DE PRESSE

«Vil & Misérable» : en beau diable.

François Lévesque, *Le Devoir* – Publié le 7 février 2025

Lorsqu'on rencontre Lucien, on le croit déguisé en diable. En effet, du Lycra rouge au capuchon percé de cornes, son accoutrement a tout du costume bon marché. Eh bien non : Lucien est bel et bien un démon, et cette combinaison carmin est sa peau. Libraire de son métier, Lucien côtoie les humains depuis si longtemps, qu'il est devenu complètement misanthrope. Aussi est-il catastrophé d'apprendre que sa patronne lui a embauché un assistant : Daniel. Ouvert, grégaire, Daniel est tout le contraire de Lucien. Dans la comédie fantaisiste *Vil & Misérable*, de Jean-François Leblanc, Fabien Cloutier et Pier-

Luc Funk forment un duo aussi décalé qu'attachant.

Le film est tiré de la bande dessinée de Samuel Cantin, qui cosigne le scénario avec le réalisateur. Il s'agit du premier long métrage de Jean-François Leblanc, remarqué en court métrage (*Le gars d'la shop* ; *Le prince de Val-Bé* ; *Landgraves*). Il est question de « fenêtre de reproduction » des démons, de mafia du livre...

D'ailleurs, dans ce monde imaginaire, les librairies partagent les mêmes locaux que les concessionnaires automobiles, entre autres partis pris champ gauche.

À cet égard, *Vil & Misérable* installe d'entrée de jeu ses décalages tous azimuts : décalage de l'univers proposé, décalage de l'humour privilégié, décalage de la mise en scène, décalage du jeu. En cela, les scénaristes demeurent fidèles à la source : ce qu'ils offrent est autant une adaptation qu'une transposition.

Qui est familier avec le travail de Cantin sera rassuré, qui ne l'est pas sera peut-être déconcerté. Pour cause : le seul réalisme qui prévaut ici est le réalisme magique. Un réalisme magique exacerbé, désinhibé et complètement assumé.

Pour peu qu'on adhère d'emblée au dit univers, le film amuse en plus de séduire l'œil.

### Interprètes au diapason

De fait, la mise en scène de Jean-François Leblanc est raffinée, mais sans attirer indûment l'attention. En entrevue au Devoir, le cinéaste expliquait s'être inspiré de John Carpenter en matière de ca-

drages : une excellente influence. À signaler également au sujet de la facture : la direction photo de François Messier-Rheault (*Wilcox ; Un été comme ça*), elle aussi recherchée sans en avoir l'air.

Évidemment, pour que le film fonctionne, il fallait que la distribution soit au diapason particulier de la proposition. Heureusement, c'est le cas. Outre l'irrésistible duo mal assorti que forment Fabien Cloutier (*Léo ; Les beaux malaises*) et Pier-Luc Funk (*Les révoltés ; Vous n'êtes pas seuls*), les Chantal Fontaine, Anne-Élisabeth Bossé, Alexis Martin, Rodley Pitt et autre Éric Robidoux (acteur fétiche du réalisateur) ont tous l'occasion de briller.

C'est là un film qui joue selon ses propres règles, mais qui respecte celles-ci. Certes, il y a quelques longueurs, et tous les gags ne sont pas d'égale tenue, mais la nature inusitée et originale de *Vil & Misérable* vaut d'être célébrée.

## Vil & Misérable Diablement drôle.

Jean Siag, *La Presse* – Publié le 7 février 2025



Jean-François Leblanc fait mouche avec son premier long métrage, *Vil & Misérable*, adaptation remarquable de la BD de Samuel Cantin. Si la comédie absurde flirte par moments avec la farce grossière, on ne peut rester insensible à l'histoire d'amitié portée admirablement à l'écran par Fabien Cloutier et Pier-Luc Funk.

Le pari était risqué. On n'a qu'à penser à la géniale BD de Fabcaro, *Zai zai zai zai*, dont l'adaptation cinématographique s'est avérée semi-réussie. C'est que les univers absurdes, voire fantastiques, ne se transposent pas toujours avec bonheur dans le cadre réaliste du cinéma.

Au théâtre, le passage de la BD aux planches est plus sûr. On l'a vu avec la très chouette adaptation de *Whitehorse*, du même Samuel Cantin, par le comédien et metteur en scène Simon Lacroix. Mais qui ne risque rien n'a rien, dit-on.

*Vil & Misérable* raconte l'histoire de Lucien Vil (Fabien Cloutier), un démon qui vit sur Terre depuis environ 350 ans, arrivé ici en deltaplane à la suite d'une dispute entre Dieu et Satan. Notre bon Lucien travaille comme libraire dans une boutique de livres d'occasion, qui se trouve elle-même à l'intérieur d'un concessionnaire de voitures d'occasion : Véhicules usagés Linguine.

Voilà un point de départ rempli de promesses ! Le film s'ouvre un soir d'Halloween, alors que tout le monde se déguise. Sauf Lucien, qui est un véri-

table démon... Si l'on voit l'entièreté de son « costume », c'est qu'il est nu.

L'intrigue survient lorsque la propriétaire de Linguine, interprétée par Chantal Fontaine – dont le jeu est malheureusement un peu trop caricatural –, embauche un assistant pour aider Lucien à prendre possession d'une cargaison de livres d'occasion provenant du marché noir d'Europe de l'Est. Un marché géré par « la mafia du livre ».

Mais l'arrivée de Daniel (Pier-Luc Funk) va perturber Lucien, misanthrope notoire qui aime travailler seul. Pourtant, entre les deux, au fil de leurs aventures, une amitié naîtra.

Fabien Cloutier et Pier-Luc Funk jouent sobrement leurs rôles respectifs. Le premier comme si c'était normal d'avoir des cornes sur la tête et une longue queue à l'arrière-train. Dans une scène surréaliste, il se confie d'ailleurs très simplement sur sa relation difficile avec son père, Satan !

Le second, Pier-Luc Funk, partage nos étonnements quant aux situations les plus loufoques du scénario. Ce qui ne l'empêche pas de jouer les émotions qu'il vit avec beaucoup de sincérité.

Le jeu des personnages secondaires qui les entourent est un peu moins subtil, et c'est ce qui par

moments nuit aux efforts de nos protagonistes, grâce à qui nous nous sommes abandonnés à ce scénario improbable.

On pense notamment à la propriétaire de Linguine, aux deux agents de la police du livre (Florence Blain Mbaye et Sébastien Leblanc), qui enquêtent sur la transaction douteuse conclue avec la mafia, ou aux deux vendeurs de voitures, en concurrence avec Lucien Vil (Éric Robidoux et Rodley Pitt).

Le personnage du psychologue de Lucien, interprété par Alexis Martin, est d'un autre ordre. On accepte plus volontiers sa folie – que l'on retrouvait également dans la BD – tout en grinçant des dents en constatant son manque d'éthique, de rigueur et d'empathie. Bref, toutes ces qualités que devrait avoir un psychologue.

Il reste que *Vil & Misérable* est fort bien scénarisé, même s'il faut accepter d'emblée certaines invraisemblances. On se surprend même à rire assez souvent au cours de cette aventure où le livre (usagé) supplante ici à la fois les écrans et les voitures. Dommage, par contre, que cet écart dans le jeu des acteurs fasse de l'ombre sur cette œuvre, qui demeure éminemment divertissante.

## ***VIL & MISÉRABLE* de Jean-François Leblanc.**

**Simon Laperrière, 24 Images – Publié le 10 février 2025**



Tout va mal pour Lucien (Fabien Cloutier), un démon ayant quitté les Enfers il y a déjà plusieurs siècles. Le jour de l'Halloween, sa patronne Sylvie Linguini (Chantal Fontaine) lui fait part d'une décision qui risque de chambouler ses habitudes. Libraire dans un concessionnaire d'automobiles,

ce grand solitaire se fait imposer les services d'un assistant (Pier-Luc Funk). Voitures et livres faisant déjà mauvais ménage, pareille nouvelle n'augure rien de bon. Ce dénommé Daniel a beau être fraîchement diplômé de l'École des libraires, il ne possède pas l'expérience de métier de Lucien. (Pour vendre des bouquins, il ne suffit pas de connaître les codes ISBN sur le bout des doigts!) La table est mise pour un partenariat chaotique, surtout quand le diabolin est rongé par un manque d'affection que son hurluberlu de thérapeute (Alexis Martin) échoue à consoler.

La simple lecture de la prémisse de *Vil & Misérable* suffit pour provoquer un vif étourdissement. Avec son premier long métrage, Jean-François Leblanc opère un détour inédit du côté de la

comédie absurde québécoise. Ce sous-genre comique se fait généralement rare au sein de notre filmographie locale, ayant plutôt une place de niche à la télévision. Par son registre fantaisiste, *Vil & Misérable* s'avère beaucoup plus proche de la série *Les appendices* (2009-2020) que de *Jour de merde* (2023). Inégal et un brin lassant, le résultat arrache tout de même de nombreux fous rires.

Le roman graphique éponyme ayant inspiré le film reprenait déjà sensiblement la structure d'une émission à sketches. En effet, le *Vil & Misérable* de Samuel Cantin (2013) ne suivait pas tout à fait de ligne directrice, montrant plutôt le démon Lucien confronté à différentes situations cocasses. Un type de narration fragmentée efficace en bandes dessinées – il rappelle d'ailleurs le découpage des mésaventures de Calvin and Hobbes – mais qui s'avère peut-être trop éparpillé pour une adaptation cinématographique. En cosignant le scénario de *Vil & Misérable* avec Leblanc, Cantin a donc développé une trame mieux définie autour de son univers. Ce choix implique de nombreux changements, comme l'ajout de nouvelles intrigues.

Une trame policière balance ainsi Lucien et Daniel dans une sombre affaire de trafic de livres d'occasion. Les voilà poursuivis par deux agent-e-s de la GPL (Grande Police des Livres), dont une ange coriace qui, sans surprise, méprise les apôtres de Satan. Ce conflit a le mérite d'explorer la mythologie derrière *Vil & Misérable*, révélant alors les origines de son personnage principal à l'aide d'une magnifique séquence animée. Plus superflue est la rencontre amoureuse entre Lucien et une démons critique de restaurant. Certes, Anne-Élisabeth Bossé excelle dans ce rôle, mais ses interventions empiètent sur un récit déjà chargé.

En cherchant à ajouter de la chair autour de l'os, l'adaptation de *Vil & Misérable* tombe malheureusement dans le piège de la surabondance. Trop de drames se tissent pour une durée de deux heures. Daniel souhaite ouvrir sa propre librairie, Lucien est en guerre avec ses collègues vendeurs de bagnoles, son psy est prêt à tout pour gagner

son amitié, et j'en passe. Arrive un point où, ne sachant plus sur quel pied danser, le film saute du coq à l'âne et perd notre attention. Enrichir une source minimaliste en la saturant d'idées ne donne pas forcément un résultat convaincant. En témoignent les adaptations ratées de *Boule & Bill* (2013), *Gaston Lagaffe* (2018) et *Garfield* (2024), trois échecs qui souffrent de problèmes d'écriture similaires.

Ces méchantes comparaisons méritent quand même d'être nuancées. Si le scénario de Leblanc et Cantin aurait clairement bénéficié de quelques coupures, il réussit toutefois à surmonter son propre concept. *Vil & Misérable* ne se limite pas à accoutrer Fabien Cloutier d'un costume rouge flamboyant. Derrière cette image sensationnelle se trouve une comédie avec des protagonistes attachant-e-s, doté-e-s d'une réelle profondeur. Le film aborde à travers eux des enjeux contemporains, tels que la solitude et le désir de connexion. À titre de créature diabolique, Lucien apparaît lui-même comme une incarnation inusitée mais sincère de l'Autre. Déjà présent dans la bande dessinée, le thème de la différence occupe ainsi une place beaucoup plus importante dans le film. L'animosité entre anges et démons, par exemple, sert de métaphore évidente aux tensions raciales et sociales qui divisent toujours notre société. De plus, Daniel et Lucien bâtissent ensemble une amitié qui rejette les idées reçues. Louable, cette célébration de l'inclusivité entraîne cependant un changement notable au sein des dialogues.

En 2013, *Vil & Misérable* de Samuel Cantin en avait surpris plusieurs par son emploi d'un vocabulaire ordurier. Lucien avait ainsi la fâcheuse habitude d'avoir recours au « mot en f » pour ridiculiser l'orientation sexuelle de son collègue. À la manière de *South Park* (1997-), ces répliques assassines devaient être interprétées au second degré. Elles servaient effectivement à souligner la fermeture d'un esprit mal dans sa peau. Onze ans plus tard, les personnages de Cantin s'expriment à l'écran avec beaucoup plus de prudence. Ils évitent les insultes péjoratives, allant même jusqu'à se corriger lorsqu'un terme à proscrire est émis. Signe des temps qui passent ou au-

tocensure ? La réponse importe peu. Leblanc et Cantin ont surtout fait preuve d'inventivité pour exposer un même malaise, à savoir notre difficulté à communiquer.

Malgré ses ajustements à la sensibilité contemporaine, le film préserve l'humour effronté de Samuel Cantin, un humour juvénile et anxieux qui ne craint pas le ridicule. En accumulant les gags bizarroïdes, cette comédie réjouit en assumant jusqu'au bout son excentricité. Sa générosité lui accorde même un caractère audacieux, *Vil*

et *Misérable* ne faisant jamais preuve de retenue pour ramener son public sur Terre. Assumant sa nature décalée, le long métrage de Jean-François Leblanc est d'abord et avant tout un hommage bien senti à toute une génération d'artisan-e-s de la bande dessinée québécoise qui, depuis près de vingt ans, s'impose comme l'une des voix les plus précieuses de notre production artistique. Espérons maintenant que cette adaptation ne soit que la première de plusieurs autres à venir. Il y a là un filon d'une grande richesse à investir.

## ENTRETIEN

***Vil et misérable* en trois scènes. Entretien avec Jean-François Leblanc et Samuel Cantin. Alexandre Fontaine Rousseau, 24 Images, Numéro 211 — Publié juin 2024.**

Le cinéaste Jean-François Leblanc s'est notamment fait remarquer grâce à ses courts métrages *Landgraves* (2020) et *Le prince de Val-Bé* (2019). Son premier long métrage, qui devrait sortir au courant de l'année 2024, est une adaptation de la bande dessinée de Samuel Cantin *Vil et Misérable*.

Publié en 2013 chez Pow Pow et célébré pour son humour absurde et décapant, le livre de Cantin traite des angoisses existentielles d'un démon frustré sexuellement qui est libraire dans un concessionnaire automobile. C'est que les démons et les anges habitent désormais notre monde, à la suite du « grand cataclysme » ayant détruit le paradis et l'enfer. Ils ont l'air de porter des costumes d'Halloween au rabais, mais ils sont bel et bien vrais ; et Lucien Vil est l'un d'entre eux. Autour de trois scènes du film, nous avons discuté avec le réalisateur et l'auteur des différents défis liés à cet exercice d'adaptation.

### SCÈNE 1 : UNE VISITE CHEZ STEFANO VON STRUDEL

Dans l'adaptation cinématographique de *Vil et Misérable*, la scène où Lucien va chez son psychologue Stefano Von Strudel est assez près de ce qu'on pouvait lire dans l'œuvre originale. Même le cadrage et la mise en scène rappellent

ce que Samuel avait imaginé dans le livre. Pourquoi cette scène-là, d'après vous, se prêtait-elle d'emblée à une transposition « fidèle » de la page à l'écran ?

**Jean-François Leblanc** : Il y a plusieurs raisons à cela. C'est la première scène qu'on a écrite. En fait, le film a longtemps commencé là-dessus.

**Samuel Cantin** : Comme la bande dessinée, d'ailleurs, qui commençait par cette scène-là.

**JFL** : Je crois qu'on a fait dix-sept versions du scénario et je pense que jusqu'à la quatorzième le film débutait ainsi.

*Dix-sept versions du scénario !?*

**JFL** : C'est un livre qui a été assez difficile à adapter. L'œuvre originale, comme le dit souvent Samuel, se présente sous la forme des « chroniques d'un démon ». Alors il a fallu ajouter une dimension plus narrative à cela, notamment en réponse aux retours de la SODEC et de Téléfilm Canada. Mais notre première version cherchait à coller de près au livre et, dans le livre, ça fonctionnait parfaitement comme scène d'introduction. C'est aussi une scène culte, chez les lecteurs de *Vil et Misérable*. Samuel pourra le confirmer, mais les gens viennent souvent lui parler spécifiquement de cette scène-là.

**SC** : Absolument. Pendant longtemps, il a été impensable pour nous de ne pas commencer le film de cette façon. Mais, au fil des écritures, le personnage de Von Strudel prenait un peu trop de place. C'était un personnage pour lequel on voulait écrire, parce qu'il était « payant » sur le plan comique. Mais, à un moment donné, on s'est retrouvé coincés sur le plan de la structure et on a pensé qu'on avait peut-être une ou deux scènes de trop avec lui. C'était rendu de l'ordre du cabotinage et on perdait de vue l'essentiel. Il y a une « révélation » qui arrive à mi-chemin environ dans le livre : la première partie se déroule à l'Halloween et tout le monde est déguisé, alors on ne se rend pas compte que Lucien, lui, n'est pas déguisé. C'est le lendemain, quand il revient au travail dans le même accoutrement, qu'on comprend qu'il s'agit véritablement d'un démon. C'était une idée à laquelle on était très attachés. Mais quelque chose clochait dans la logique interne du récit, quand on mettait cette scène-là au début. Ça impliquait qu'il aille voir son psychologue avant d'aller au travail...

**JFL** : À six heures du matin !

**SC** : Dans la bande dessinée, on dirait qu'on s'en foutait, mais, dans le film, ça n'avait plus de bon sens. La scène n'a pas tellement changé, mais le simple fait de la situer un peu plus tard dans le récit nous a amenés à retravailler les dialogues. Sur le plan narratif, ça impliquait qu'il avait déjà rencontré son nouvel assistant, Daniel. À l'origine, la scène ne renvoyait à aucun élément spécifique de l'histoire. Elle servait essentiellement à présenter Von Strudel. Alors que, désormais, elle nous permettait d'entrer dans le vif du sujet et d'aborder certains aspects du récit.

*Samuel, tu as mentionné un aspect intéressant, par rapport au personnage de Lucien Vil et au pari de mise en scène qu'il représente. Je pense que, dans la bande dessinée, ça passe assez facilement, cette idée qu'il s'agit d'un démon dont l'apparence réelle est celle d'un costume d'Halloween cheap. À l'écran, disons que c'est différent. Jean-François, comment as-tu géré ça ? Est-ce que tu t'es demandé si c'était quelque chose qu'il faudrait changer ?*

**JFL** : Je me suis dit qu'il y avait quelque chose de plus à aller chercher en transposant cette blague du costume à l'écran. On contrôle tout, dans un dessin. J'en reparlais l'autre jour, justement : dans le livre, il y a une blague avec un « napperon iPad » qui fonctionne en dessin, mais qui n'aurait jamais pu fonctionner « en vrai ». Pour l'expliquer rapidement, le personnage a un napperon dans les mains, mais son patron pense qu'il s'agit d'un iPad. Au dessin, on ne voit pas immédiatement la différence : la distinction est moins claire entre un iPad et le dessin d'un iPad.

*Mais, à la caméra, disons que le subterfuge est vite exposé.*

**JFL** : Dans le cas du costume, je crois que la blague fonctionne encore mieux à l'écran. Dans la bande dessinée, on comprend qu'il a l'air un peu ridicule avec son suit moultant. Mais tout à coup, dans le réel, face à quelqu'un qui porte réellement un suit moultant, ça fonctionne encore plus. On se dit : ce gars-là est censé être l'incarnation même du mal, mais finalement il ressemble à un enfant qui veut manger des bonbons ! Alors, avant même de rencontrer Samuel, il était clair pour moi qu'il fallait que le personnage possède cette apparence. À toutes les réunions, avec tous les départements artistiques, il fallait insister là-dessus. Ce n'est pas *Hellboy* !

*Ton exemple le plus « réaliste », c'est Hellboy ?*

**JFL** : Lors de nos échanges avec la SODEC, quelqu'un a vraiment dit que ça ne fonctionnerait pas parce que notre démon n'aurait pas l'air assez cool. Que ce serait plus l'fun qu'il ressemble à *Hellboy* ! Nous avons dû expliquer que la proposition, c'était ça. Que les démons ont l'air déguisés dans notre univers... et qu'ils passent plus facilement inaperçus le 31 octobre. Dans le livre, Lucien est envoyé en mission pour récupérer des livres usagés de contrebande. C'était une blague qui était mentionnée au passage, mais on ne voyait jamais cette scène-là !

*Un autre aspect que vous avez mentionné, c'est la narration. Dans l'œuvre originale, il ne se passe somme toute pas grand-chose. Est-ce qu'il a été compliqué d'ajouter cette ossature narrative à une*

*œuvre qui n'en possédait pas à la base ? Aviez-vous peur de perdre l'esprit de la bande dessinée en allant dans cette direction plus structurée ?*

**SC :** Dès le début, on était conscients du fait qu'il faudrait apporter des changements de ce côté-là. On ne voulait pas que ce soit un film d'art et d'essai composé de « quelques vignettes sans lien »... On voulait que ce soit une comédie à vocation populaire. Ce n'est pas tant qu'il manquait des scènes à proprement parler, mais on voulait qu'il y ait une évolution dans la relation entre Lucien et son nouvel assistant Daniel. On aimait aussi l'idée qu'il y ait une intrigue policière. Dans le livre, Lucien est envoyé en mission pour récupérer des livres usagés de contrebande. C'était une blague qui était mentionnée au passage, mais on ne voyait jamais cette scène-là ! Tout de suite, on s'est dit que ce serait amusant de la mettre en scène et de construire une parodie de récit policier autour de ça. L'idée nous est venue très vite : ils iraient au port, dealer avec une sorte de mafia du livre, les livres seraient traités comme si c'était une cargaison de drogue ou des armes de contrebande...

## SCÈNE 2 : LES LIVRES DE CONTREBANDE

*Parlons d'ailleurs de cette scène, qui ne figurait pas dans le livre, où Lucien et Daniel vont récupérer une cargaison de livres de contrebande. Elle a été inventée de toutes pièces pour le film. Or, elle est très cinématographique dans ses inspirations. On l'a vu mille fois à l'écran, ce deal de drogue. Alors peut-être que c'était plus facile de le mettre en scène dans un film que dans une bande dessinée ?*

**SC :** Il y avait une omission dans la bande dessinée. L'idée était mentionnée sans être montrée. Dès qu'on a parlé d'aller dans cette direction, on a commencé à concevoir la scène comme une sorte de pastiche ou une parodie. On connaissait déjà tous les codes cinématographiques qu'on pourrait exploiter.

*En tant qu'auteur, en tant que scénariste, j'imagine que c'est intéressant comme exercice de pouvoir se replonger dans une œuvre qui était soi-disant terminée et de pouvoir aller creuser des sillons qui étaient*

*restés inexplorés ?*

**SC :** Oui, c'est vraiment amusant ! Je crois d'ailleurs que c'est ma scène préférée du film, justement parce qu'elle est spécifiquement inspirée de codes cinématographiques. Quand je fais de la bande dessinée, mes référents viennent de la bande dessinée. Mon plus récent livre *Shériff Junior* en est un bon exemple. Instinctivement, je vais plutôt vers l'auteur de Lucky Luke, Morris, que vers Sergio Leone. Alors, tout à coup, je pouvais plus naturellement aller vers des références relevant du cinéma. On n'est pas allés chercher trop loin. On voulait que ce soit cliché. On voulait que ça se passe dans un port et là, ils vont « tester la marchandise », sauf qu'au lieu d'être de la drogue c'est des livres.

**JFL :** On s'est dit que ce serait drôle qu'ils soient dans la mardo à cause de ça, qu'il y ait une sorte de « police des livres » qui soit à leurs trousses. Dans le film, on a ajouté cette idée-là : qu'il existe une sorte de FBI littéraire qui s'appelle la Grande police des livres, ou GPL... C'est devenu une idée centrale dans le récit, parce qu'on avait beaucoup de plaisir à écrire ces scènes-là. On avait hâte de les tourner. Moi, en tant que réalisateur, j'avais hâte de les faire, parce que j'allais pouvoir m'amuser à être Michael Mann pendant deux jours.

*J'allais te demander quelles étaient tes références cinématographiques, au moment de tourner ces scènes-là.*

**SC :** Rohmer ! (Rires.)

**JFL :** Exact. Rohmer, Godard...

*Mais, encore plus, Michael Mann.*

**JFL :** Avec de meilleurs personnages féminins. Parce que Michael Mann, pour les personnages féminins...

*C'est quelque chose que j'allais mentionner. Dans le livre, il y a très peu de personnages féminins. Là, dans la scène du port, la bande de gangsters est composée exclusivement de femmes.*

**JFL :** C'est la mafia des livres. Ce sont toutes des femmes, avec des accents de l'Europe de l'Est.

**SC** : On trouvait ça drôle qu'elles soient habillées comme des bibliothécaires. Mais avec des tracksuits Adidas.

**JFL** : Avec des chignons à crayons et des lunettes à cordes.

*J'imagine qu'il y a d'autres scènes, comme celle-là, qui ont été inventées spécifiquement pour le film.*

**JFL** : Dans le livre, la première chose que Lucien mentionne, c'est qu'il déteste Noël. Tout de suite, on s'est dit : ça se passe dans un bureau. Clairement, ils ont un party de Noël durant lequel il sera de mauvaise humeur. C'est devenu une scène charnière, pratiquement la plus longue de tout le film.

**SC** : Sans vouloir aller trop loin dans le *worldbuilding*, on a aussi voulu élargir l'univers dans lequel se déroulait le livre. Alors Marion, la policière qui est chargée de l'enquête, est un ange. On a déterminé qu'au moment du grand cataclysme, il n'y avait pas seulement des démons qui s'étaient sauvés de l'enfer. Il y avait aussi des anges qui avaient quitté le paradis et ils sont devenus les ennemis éternels des démons. Puis on s'est amusés avec cette mythologie. On a ajouté d'autres personnages de démons. Il n'y en avait pas dans la bande dessinée. C'est comme ça qu'on a ajouté le personnage de Karine, qui est un peu l'intérêt romantique de Lucien.

### SCÈNE 3 : LE RÊVE DE LUCIEN

*Karine figure justement dans la troisième scène dont on voulait parler, c'est-à-dire celle du rêve érotique de Lucien. Il s'agit d'une scène qui se retrouvait dans le livre, mais qu'il a fallu retravailler considérablement pour qu'elle puisse fonctionner à l'écran. Pour des raisons qui sont d'ailleurs assez évidentes. Samuel, peux-tu nous décrire comment ça se passait dans ton livre ?*

**SC** : J'avais terminé le livre lorsque je l'ai écrite. J'avais tout envoyé à Luc Bossé, des éditions Pow Pow... et, tout à coup, j'ai eu un flash. J'ai eu l'impression que le livre n'était pas assez punk, pas assez audacieux. Le personnage de Lucien est extrêmement frustré sexuellement, parce qu'il peut uniquement avoir des relations sexuelles lors du jour de la marmotte. Alors j'ai dessiné

une scène où il fantasme sur une fille qu'il a vue dans l'autobus. Ils baisent et il éjacule sur son visage, mais c'est du feu qui gicle de sa queue et le visage de la fille brûle... puis une marmotte sort de son vagin...

*Bref. Tout ça pour dire qu'à ma grande surprise, Jean-François a été obligé de modifier quelque peu ta vision initiale. Comment avez-vous abordé la question de cette scène, que vous vouliez garder tout en la tempérant un peu ?*

**JFL** : Quand j'ai approché l'équipe de Colonelle Films, je leur ai parlé du projet, on a rencontré Samuel et tout allait bien. Mais, dès les premières réunions, disons que nos productrices nous ont demandé ce qu'on comptait faire de cette scène. On a répondu qu'on voulait la faire, mais qu'on se doutait bien qu'elle ne serait pas... pareille. Dans les premières versions du scénario, c'était quand même assez similaire. On avait enlevé certaines choses, mais la marmotte sortait encore de son vagin... et, graduellement, on en a retiré d'autres. La marmotte est devenue une sorte de vision.

**SC** : C'est un bon exemple de quelque chose qui passe différemment en dessin...

**JFL** : Après le premier refus auprès des institutions, on s'est dit que le rêve était quand même un peu extrême. Alors Samuel a dit qu'il allait essayer autre chose, en commençant par retravailler le début de la scène; et c'est là qu'il est arrivé avec l'idée d'une sorte de souper de nobles où tout le monde se parle comme dans un film d'Éric Rohmer. Il n'était pas sûr que ça fonctionnait, comme idée. Mais moi, tout de suite, j'ai trouvé ça malade !

*En fait, c'est beaucoup plus drôle que la scène telle qu'elle était dans le livre.*

**SC** : Absolument! Dans le livre, il y avait du dirty talk extrêmement bizarre entre les personnages. « On est comme des animaux, on est comme des petites loutres, des petits rats musqués ! » Tout ça est encore plus drôle quand c'est drapé dans une sorte de fausse noblesse.

*Ça vaut la peine de mentionner que la caméra se tient loin de l'action.*

**JFL** : Au moment de tourner la scène, il fallait s'assurer que les comédiens étaient à l'aise. C'est une scène d'intimité, après tout. Mais ils m'ont dit : « Ben voyons, c'est pas une scène d'intimité, on n'est pas nus. » Les démons sont nus, mais concrètement les interprètes portent des costumes de démons. Ils font l'amour dans une position assez inusitée. On a donc enlevé ce qui était trash dans la scène initiale, pour recentrer ça sur ce qui était comique. En plus, dans le livre, la scène se déroule avec une inconnue que Lucien a simplement vue dans l'autobus. Alors que là, ça se déroule avec Karine, qui est un personnage qu'on a déjà vu à quelques reprises dans le film. Finalement, on trouvait cohérent que l'idée que Lucien se fait d'un wet dream, c'est une conversation très littéraire autour d'un bon souper.

*La blague fonctionne très bien. À l'intérieur de son propre fantasme, Lucien est mal à l'aise avec l'idée même de sexualité.*

**SC** : Karine l'intimide vraiment. Il l'a croisée à l'épicerie et elle s'assume vraiment en tant que démon. Les gens la regardent et elle leur fait des espèces de grimaces diaboliques, alors que Lucien essaie en quelque sorte de s'effacer.

**JFL** : À ce point-là dans le film, on sait que Lucien ne peut faire l'amour que lors du jour de la marmotte. Mais on ne sait pas à quand remonte sa dernière relation sexuelle. Dans le rêve, on sous-entend que ça remonte peut-être à 1732. C'est ce qui explique pourquoi ses références sont aussi dépassées. Tant qu'à changer quelque chose, on s'est dit qu'on pouvait le bonifier. Je ne dis pas que c'est meilleur...

**SC** : Non, c'est mieux. (Rires.) L'humour, ça vieillit, ça évolue, surtout l'humour de malaise. La bande dessinée date de 2013. L'idée était de créer un personnage désagréable, qui génère des malaises autour de lui. Pour ça, il faut qu'il y ait quelque chose d'offensant. Mais, en dix ans, la ligne a changé. Il y a des choses que je relis aujourd'hui et que je trouve moins drôles. Pas nécessairement parce que je trouve ça inapproprié, mais parce que je sais que la réaction aurait été différente et que le geste aurait relevé de la provocation. Tout ça s'est fait très naturellement. Ce

n'était pas difficile de laisser tomber certaines blagues, d'abandonner certaines scènes.

**JFL** : Un changement fondamental entre le livre et le film, c'est le rapport qu'entretient Lucien avec sa propre sexualité. Dans le livre, il est extrêmement frustré par rapport à ça. Dans le film, il a accepté cette frustration et la sexualité lui fait peur dans une certaine mesure.

*Tu parles d'humour de malaise et je sais que, même en bande dessinée, une de tes références a toujours été Larry David.*

**SC** : Oui ! Le livre était vraiment construit autour de cette idée de comique de situation. Étrangement, cette structure épisodique n'a pas été conservée. Ce qui m'a le plus étonné, c'est à quel point c'est vite passé, 90 minutes. En bande dessinée, j'ai tendance à étirer à l'infini des scènes de dialogues sans enjeux véritables. Le film est moins près de *Curb Your Enthusiasm* que le livre, parce qu'on n'avait pas de place pour une scène de dix minutes où un personnage se chicane avec un serveur dans un restaurant.

**JFL** : Il y a une scène de discussion qu'on a tournée qui était presque aussi longue que dans la bande dessinée. Deux personnages secondaires parlaient longuement de Lucien. On se disait que ce serait drôle d'avoir au moins une bonne scène de dialogue, comme ça. Mais, au montage, on a tout de suite compris que c'était beaucoup trop long.

**SC** : Le rythme du film s'est imposé avec les comédiens, au moment du tournage. Et cette scène-là, qui était peut-être la plus proche de mon style en tant qu'auteur de bande dessinée, ne fonctionnait tout simplement pas. Ça levait moins que le reste du film. Peut-être aurait-il fallu assumer ce style tout le long du film pour que la scène fonctionne. Mais là, par rapport à tout le reste, ça paraissait très étrange.

*En tant qu'auteur de bande dessinée, à quel point as-tu trouvé différente cette expérience d'écrire un long métrage pour le cinéma ?*

**SC** : Ce n'est pas pareil, quand des gens ont à dire tes mots. Il y a un niveau de langue, dans mes bandes dessinées, que je peux me permettre:

c'est un mélange entre un ton littéraire soutenu et un côté très familier, qui n'est pas exactement réaliste et qui ne fonctionne pas nécessairement à l'oral. Je m'en suis rendu compte en travaillant sur l'adaptation théâtrale de *Whitehorse*, notamment. Je disais aux interprètes de changer tous les mots, de s'approprier le texte pour que ça sonne bien dans leur bouche. Le temps fonctionne différemment, aussi. La première scène de *Whitehorse* dure une quarantaine de pages, dans le livre. On l'avait lue intégralement, lors d'une répétition, et moi-même j'ai trouvé ça insupportable. Même les sacres, ça ne passe pas de la même manière à l'oral. Ça devient vite agressant. J'essaie de ne pas être accroché à la moindre virgule, au moindre mot. C'est toujours mieux si les gens peuvent incarner ce qu'ils disent.

*Et toi, Jean-François, à quel point le style d'écriture très verbomoteur de Samuel a-t-il été difficile à gérer, en tant que cinéaste ?*

**JFL :** C'est ce qui m'a attiré vers le livre, à la base. J'ai toujours su que ce serait l'attrait principal du film. Il y a de belles choses dans le film. On a fait un effort pour le mettre en scène, pour rendre ça intéressant visuellement. Mais je sais aussi que ce que les gens vont retenir, en sortant de la salle, ce sont des répliques.

## FICHE D'ANALYSE



Peut-on associer ce film à un genre précis? Si oui, lequel?

---

---

---

Bref résumé de l'histoire (cadre de l'action, personnages, nature du conflit).

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DES PERSONNAGES

Qu'incarne chacun des principaux personnages (valeurs, idées, quête, etc.; qu'est-ce qui oppose le protagoniste et l'antagoniste)?

Protagoniste :

---

---

---

Antagoniste :

---

---

---

Autres :

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DU CONTENU

Quels sont les thèmes et sous-thèmes de ce film?

Thèmes principaux :

---

---

---

Sous-thèmes :

---

---

---

Analyse idéologique (sous quel angle les thèmes sont-ils abordés? quelles sont les principales idées véhiculées par le film?) :

---

---

---

---

---

---

---

---

## DESCRIPTION ET ANALYSE DE LA FORME

Que doit-on retenir de l'esthétique de ce film (est-il innovateur, convenu, quels sont ses éléments les plus remarquables)?

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---







## MON CLASSEMENT PERSONNEL

1<sup>er</sup> :

FORCES  
DU FILM

2<sup>e</sup> :

FORCES  
DU FILM

3<sup>e</sup> :

FORCES  
DU FILM

4<sup>e</sup> :

FORCES  
DU FILM

5<sup>e</sup> :

FORCES  
DU FILM