

Les blés en herbe

Gérard Grugeau

Number 39-40, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22219ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (1988). Les blés en herbe. *24 images*, (39-40), 32-35.

LES BLÉS EN HERBE

par Gérard Grugeau

L'ensemble des sections parallèles était placé cette année sous le signe des premières œuvres, champ d'expérimentation habituellement réservé plus spécifiquement à la Semaine de la critique et à Perspectives du cinéma français. 25 premiers films donc, venus d'horizons divers qui constituaient une sorte de kaléidoscope mondial du désir cinématographique en mouvement. Nous nous bornerons à évoquer ici quelques-unes des œuvres qui ont retenu notre attention par la singularité de leur propos ou de leur traitement.



Monique Spaziani et Jacques Penot dans *Les portes tournantes* de Francis Mankiewicz (voir 24 Images n° 38)

Alors que *Les portes tournantes* (24 images, n° 38) connaissait un bon succès public et partageait le Prix oecuménique avec *Un monde à part* de Chris Menges, *La ligne de chaleur* d'Hubert-Yves Rose surprenait à la Quinzaine par la gravité sourde de son propos et le refus de tout compromis d'une œuvre sensible, constamment à la recherche de son point d'équilibre. Voyage initiatique d'un père et de son fils ramenant de Floride à Montréal la dépouille d'un être cher, *La ligne de chaleur* (voir entrevue et point de vue dans le présent numéro) tente désespérément d'appréhender le sentiment de la mort et d'abolir les fossés de l'incommunicabilité. Attentive aux êtres et aux choses, la caméra de Rose capte en longs plans-séquences un univers de contrastes (le nord et le sud, le froid et la chaleur, la relation amour/haine avec le grand voisin américain) sur la fréquence duquel se modulent les sentiments contradictoires de personnages en quête d'eux-mêmes. Le film écartelé entre la réalité et la fiction témoigne de cette même quête sans parvenir toutefois,

à force de distanciation, à établir toujours de façon convaincante les correspondances souterraines d'un récit sur lequel le spectateur finit par ne plus avoir de prise.

Terence Davies dont le film *Distant Voices, Still Lives* atteste du vent de renouveau qui souffle sur l'industrie cinématographique britannique. *Distant Voices, Still Lives* est un long cri éruptif du fin fond de la gorge et de la mémoire, un acte d'exorcisme bouleversant, tourné dans le Liverpool des années 50 par un cinéaste décidé à en finir une bonne fois pour toutes avec la famille. Conçu en deux chapitres filmés avec les mêmes comédiens à deux ans d'intervalle, ce récit autobiographique, brisé comme les existences qu'il décrit, s'attache aux «vies immobiles» à jamais contrariées d'une famille de prolétaires catholiques dont les «voix du passé» résonnent comme autant de blessures béantes inscrites au creux de l'enfance. Toute la force du film de Terence Davies tient à l'authenticité chaleureuse de cet album de photos qui s'anime au gré de la

Dean Williams dans *Distant Voices, Still Lives*, présenté à la Quinzaine des réalisateurs et un des plus beaux films de Cannes 1988.





Angela Walsh, Debi Jones et Lorraine Ashbourne dans *Distant Voices, Still Lives*. Liverpool années 50.



Bonjour Bombay! de Mira Nair.
Caméra d'Or 88.

subjectivité affective des personnages et des chansons populaires entonnées par tous lors de divers événements conviviaux. Chansons populaires qui, comme le soulignait Truffaut dans *La femme d'à côté*, renvoient à la vérité profonde des êtres et constituent ici un éphémère terrain d'entente, de fragiles bulles de bonheur volées aux sempiternels psychodrames d'un quotidien cruel. Ces voix du passé et ces vies immobiles aux tonalités marrons (utilisation de filtres et décoloration de la copie au tirage) restituent le passé avec générosité, sans acrimonie et sans jamais sacrifier au pittoresque rétro. Comme si Terence Davies avait tenu avant tout à fuir la nostalgie et à mettre en scène des territoires bafoués, dont la mémoire/film s'efforcerait de rassembler les morceaux épars pour arracher un semblant de sens à cette gueuse de vie.

Ce quotidien impitoyable est également au cœur des préoccupations du premier long métrage de fiction de Mira Nair, récipiendaire de la Caméra d'Or 88 avec *Bonjour Bombay!*. *Bonjour Bombay!* témoigne éloquentement du passage de la réalisatrice indienne par

l'école documentaire (*India Cabaret*, entre autres). Tourné en son direct dans les quartiers chauds de Bombay, le film rend hommage, à travers le personnage-catalyseur d'un jeune porteur de thé, à «l'esprit de survie, à l'humour et à la dignité des gamins de la rue privés de leur droit de jouir de l'enfance». C'est au sein d'un atelier organisé par la cinéaste que tous ces enfants se sont initiés à l'expression théâtrale et ont construit leurs rôles en improvisant à partir de leur vécu. Cette expérience unique confère bien sûr à ce premier film étonnamment maîtrisé une émouvante authenticité. Le traitement de l'image extrêmement soigné sacrifie cependant à un esthétisme mystifiant qui vient édulcorer la portée sociale de l'œuvre. Abordant un sujet analogue, le *Pixote* d'Hector Babenco explorait sans aucune complaisance une même âpre réalité urbaine au sein de laquelle se débattaient de jeunes mineurs délinquants. En dépit d'indéniables qualités, *Bonjour Bombay!* a la texture d'un produit trop lisse auquel manquerait une sorte de rugosité du regard puisée dans les eaux saumâtres du désespoir.

Formé aux États-Unis comme Mira Nair, Chasem Ebrahimian est un jeune cinéaste iranien qui compte déjà de nombreux documentaires à son actif (il était directeur de la photographie pour *Le deuxième sexe* d'après Simone de Beauvoir, programmé à Radio-Québec). Comédie satirique aux accents féministes, *The Suitors* (Les soupirants) séduit essentiellement parce qu'il consacre l'heureuse rencontre de deux cultures: l'efficacité du récit à l'américaine rondement mené (avec clin d'oeil du côté du grand Hitchcock et de *Le crime était presque parfait*) et une peinture convaincante de personnages typés, profondément enracinés dans leur culture d'origine, en l'occurrence ici la culture iranienne. Quatre Iraniens désireux de recevoir dignement leur ami et sa jeune épouse fraîchement débarqués à New York immolent un mouton dans la salle de bain. Mais, le sang coule à flots et inonde la



The Suitors, heureuse rencontre de deux cultures.

loge du concierge. Celui-ci prévient alors la brigade d'intervention qui croit avoir affaire à des terroristes. L'assaut est donné. Dans la confusion, l'époux est tué et laisse derrière lui une jeune veuve tchadorisée, bientôt pressée d'avances par les quatre soupirants. Le dénouement, surprenant, se doit d'être tu. *The Suitors* puise bien sûr aux sources des textes sacrés communs aux trois religions monothéistes (chrétienté, judaïsme et Islam), le personnage de Mariyam faisant écho au fils d'Abraham de l'Ancien Testament. De ce métissage des cultures jaillit un ton nouveau, dégagé ici de toute connotation folklorique. À noter aussi, comme chez Mira Nair, l'utilisation de comédiens professionnels et amateurs dont les talents conjugués ajoutent au réalisme du récit.

Le souci d'une certaine forme de réalisme caractérise également *Mapantsula* (Les vauriens) de Oliver Schmitz, le premier film sud-africain tourné exclusivement avec des acteurs noirs. La présentation de *Un monde à part* de Chris Menges, acclamé dans le cadre de ce même festival (voir articles sur la Compétition officielle), aura sans doute nui à *Mapantsula*. Pourtant, ce film pré-venu aux autorités sud-africaines comme un film policier et financé à même les abris fiscaux des bons contribuables blancs méritait le détour. À la croisée de la fiction et du documentaire, *Mapantsula* décrit la dure réalité de l'apartheid telle que la vivent plusieurs personnages intégrés au «township» de Soweto. Traçant avec intelligence et sensibilité le portrait d'un anti-héros, Oliver Schmitz et Thomas Mogotlane (coscénariste et acteur principal du film) appréhendent le quotidien à travers la prise de conscience politique d'un petit voleur à la tire soudainement placé devant un important choix moral. L'une des qualités essentielles de *Mapantsula*—et non la moindre—tient au fait que le récit épouse les contours du film politique sans jamais rencontrer les écueils du didactisme et du manichéisme trop souvent associés à ce genre cinématographique. À commencer par l'indigeste et récupérateur *Cry Freedom* de Richard Attenborough.

Orhan Orguz, cinéaste turc, préfère pour

sa part le récit intimiste aux grandes causes politiques et sociales. «Frappé par la tragédie qui résulte de la contradiction entre la corpulence de certains hommes et leur faiblesse morale», le réalisateur de *Herseye Ragmen* (Malgré tout) suit l'itinéraire psychologique de Hasan, un célibataire d'âge mûr à l'emploi d'une entreprise de pompes funèbres. Disséquant le quotidien austère de son personnage cloîtré dans une solitude de plomb que celui-ci partage avec un petit chat noir (autre «darné» de la terre), Orhan Orguz réussit à rendre palpable à l'écran tout l'accablement de la détresse humaine. Alors qu'il rejette femme et enfant qui tentent de se frayer un chemin dans le silence de sa vie, Hasan va droit au coeur par la dimension tragique de son personnage aux prises avec un combat perdu d'avance. Un combat admirablement servi par une mise en scène sobre et une très belle photographie que l'on doit aussi à Orhan Orguz, célèbre chef-opérateur en son pays.



Mariyam (Pouran Esrafil), la jeune veuve dans *The Suitors*



Vols d'été: Égypte années 60.

Yousry Nasrallah, premier assistant de Youssef Chahine sur *Adieu Bonaparte*, ne cache pas son admiration pour le grand maître du cinéma égyptien pour qui, «entre les idéologies dépassées et l'individualisme borné, il ne reste plus qu'une seule façon aujourd'hui de raconter le monde. À travers soi, son expérience». Cette expérience personnelle, donc unique, Yousry Nasrallah la dérobera au temps suspendu de l'enfance. *Vols d'été* est un retour aux sources, une carte du Tendre alanguie au bord du Nil que le réalisateur n'a pas parcouru depuis vingt ans. Un Nil nourricier et rassembleur qui, dès l'ouverture du film, scelle



Dexter Fletcher dans *The Raggedy Rawney*, premier film du comédien Bob Hoskins.

l'amitié d'un gosse de riches et d'un petit paysan. Inscrit dans le paysage politique de l'Égypte des années 60 que les réformes socialistes de Nasser s'appêtent à remodeler, *Vols d'été* dépeint certes la lente désagrégation d'une riche famille de propriétaires terriens menacés dans ses privilèges. Mais, le film vaut surtout pour la chaleur du regard porté sur les territoires secrets de l'enfance: la grande maison enfouie sous les manguiers les drames exubérants d'une famille régie par les désirs des femmes souveraines auprès desquelles le petit Yasser aime à se réfugier. Malgré un fléchissement du récit dans le dernier tiers du film (retrouailles des deux enfants devenus adultes), *Vols d'été* envoûte par le charme désuet, exempt de tout exotisme, qu'imprime au récit le doux passage du temps. Tchekhov

n'est pas loin. Qui s'en plaindrait?

Nous reviendrons sur...

Parmi les premières œuvres de ce festival, il aurait été souhaitable d'évoquer, entre autres, *L'œuf* du Hollandais Daniel Danniell, *The Raggedy Rowney* du comédien Bob Hoskins, *Katinka* de Max Von Sydow (un autre comédien qui passe à la mise en scène) ou *Tokyo Pop* de Frau Rubel Kuzui. Présence de plusieurs vétérans de la pellicule dans les sections parallèles aurait exigé aussi que l'on s'attache sur les errements scénaristiques de *L'autre nuit* réalisé par un Jean-Pierre Limosin dont le très beau *Gardien de la nuit* n'a toujours pas été distribué à Montréal; le huis clos du *Café des Jules* signé Paul Vecchiali; les fantasmes papier glacé et faussement subversifs d'un Robert van Ackeren à l'ironie néanmoins séduisante dans *Le piège de Vénus*; l'œuvre mutilée de Kira Muratova *Parmi les pierres grises*, ou l'évocation du sort des jeunes enfants dans la Russie du 19^e siècle; enfin, l'enquête-fleuve de Marcel Ophuls sur Klaus Barbie et son temps: *Hôtel Terminus*.

La présentation de certains de ces films au Festival des Films du Monde de Montréal et au Festival du Nouveau Cinéma, ou leur exploitation ultérieure en salles commerciales, nous fournira sans nul doute l'occasion de revenir sur ces «laissés-pour-compte» temporaires de l'actualité cinématographique.

À suivre donc. ●

LE GLOBE D'ARGENT

de Andrzej Zulawski



Le globe d'argent

Tournage interrompu par les autorités polonaises en 1977, costumes et accessoires brûlés à la chaux vive, copie confisquée puis retrouvée à l'époque de Solidarnosc avant d'être recensurée par l'Église à la suite d'un premier montage: telles furent les péripéties qui entourèrent la réalisation du *Globe d'argent* de Andrzej Zulawski. Cette superproduction adaptée des écrits de Jerzi Zulawski—grand oncle du cinéaste—nous parvient aujourd'hui dans sa version inachevée de 2h40mn. 20 minutes de film jamais tournées manquent au récit. Invité à terminer son œuvre, Zulawski s'est refusé à «revisiter» celle-ci car, en dix ans, le regard de l'homme et de l'artiste a changé. Sur les «vides» narratifs, le réalisateur a donc choisi d'insérer des images de la Pologne des années 80 avec un commentaire en voix off qui assure le lien entre les différentes séquences. Ces «vides» aussi insolites qu'émouvants prennent un relief tout particulier dans la trame du récit, car ils constituent involontairement les seules plages d'accalmie d'une œuvre épileptique à la limite du supportable.

Le globe d'argent se présente comme un conte pseudo-philosophique nébuleux qui emprunte autant à la littérature de science-fiction qu'aux récits bibliques. On sait que pour Zulawski le scénario n'est souvent que prétexte et que seule compte la lutte sans merci que le cinéaste engage avec le matériau filmique. La caméra devient alors «un œil qui regarde et non une pensée qui articule». Conception d'un cinéma coup de poing qui a en horreur les tiédeurs de la production courante. Assenant son délire narratif à coups de vues subjectives, Zulawski soumet ici l'objet cinématographique aux diktats d'une mise en scène hallucinée, prête à tout sacrifier sur l'autel de l'art. De cette convulsion généralisée, qui a fait le succès de certaines œuvres aussi troublantes et vénéneuses que *L'important, c'est d'aimer*, *La femme publique* ou *Possession*, naît cependant un irrésistible ennui et un sentiment de vaine provocation. Gageons que si *Le globe d'argent* rencontre son public, il le devra davantage à sa réputation de film martyr de la censure polonaise qu'aux fulgurances visuelles d'un cinéaste qu'on a déjà connu plus inspiré. ● G.G.