

24 images

24 iMAGES

50 films pour une décennie

Number 47, January–February 1990

Les années 80

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24702ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1990). 50 films pour une décennie. *24 images*, (47), 8–16.

50 FILMS

POUR UNE DÉCENNIE

Nos critiques ont choisi chacun cinq films :

Michel Beauchamp – M.B., Marco de Blois – M.D., Michel Euvrard – M.E., Gérard Grugeau – G.G., Thierry Horguelin – T.H., Marcel Jean – M.J., Marie-Claude Loisele – M.-C.L., Gilles Marsolais – G.M., Georges Privet – G.P., André Roy – A.R.

Choisir 50 films pour prendre le pouls d'une décennie. Voilà l'exercice périlleux auquel nous nous sommes astreints, en étant convaincus à l'avance que la liste finale souffrirait de quelque déséquilibre. C'est ainsi qu'une fois nos choix réunis, nous avons été honteux de constater l'absence de plusieurs cinéastes dont nous avons pourtant (et avec raison) défendu les œuvres avec acharnement : Jean-Claude Brisseau (auteur des sublimes *Un jeu brutal* et *De bruit et de fureur*), Francis Coppola (*Tucker*), Raymond Depardon (*Empty Quarter*), R.W. Fassbinder (*Le secret de Veronica Voss*), Otar Iosseliani (*Les favoris de la lune*), Shohei Imamura (*La ballade de Nanayama*), Sergei Paradjanov (*La légende de la forteresse de Souram*), Agnès Varda (*Sans toit ni loi*), Nanni Moretti (*La messe est finie*) et Akira Kurosawa (*Ran*), pour n'en nommer qu'une dizaine. Sur le plan québécois, nous avons constaté que nos collaborateurs ont retenu quelques météorites isolés (les films de Forcier, Goupil et Lancôt) plutôt que de se rallier derrière les œuvres des deux auteurs qui ont le plus marqué la dernière décennie, soit Léa Pool et Denys Arcand. Ces cinéastes oubliés font indéniablement partie de la belle pluralité des années 80, et leurs films s'ajoutent aux titres énumérés dans l'aide-mémoire qui suit.



Bruno Ganz, *Les ailes du désir*

LES AILES DU DÉSIR

de Wim Wenders, 1987

Dans l'œuvre de Wim Wenders, ce film marque l'apparition de cette chose insaisissable en termes critiques, mais qui est réelle cependant : l'émotion. Elle est présente dans tous les plans, parfaitement assumée, portant en elle la naïveté nécessaire à l'édification d'une fin où la formule « à suivre », comme au temps du « serial », fait croire à l'espoir. Le point de vue de l'ange, c'est aussi, un peu, le point de vue de Dieu, cet observateur omnipotent qui est le narrateur d'un cinéma longtemps conspué, car voilant son dispositif, comme le cinéma hollywoodien. Ce film, c'est un retour à la fiction serein mais lucide, cela après bien des années de désillusion. — M.D.

ALLEMAGNE MÈRE BLAFARDE

de Helma Sanders Brahm, 1980

Un film choc à la charnière de deux décennies où l'Allemagne n'en finissait pas de régler ses comptes avec elle-même. L'inoubliable visage paralysé d'Eva Mattes comme un traumatisant condensé de vérité, comme le lucide point de convergence d'un passé et d'un présent crispés dans toute l'horreur de l'après-guerre. Quand un cinéma de la filiation se bâtit douloureusement sur les ruines de la grande Histoire. L'œuvre de la maturité pour une femme cinéaste en quête d'elle-même et de la spécificité de son art.

— G.G.

LES ANNÉES 80

de Chantal Akerman, 1983

Par son titre même, le film-programme des dernières années ; dans ces temps où l'on parlait de la mort du cinéma, la cinéaste pariait sur sa vitalité (et même sur ses mythes et légendes : la comédie musicale). *Ce work in progress* est divisé en deux parties : bouts d'essais en vidéo et échantillon de la comédie musicale future. Rage, urgence, amour des acteurs et du cinéma, ce long métrage, à la facture totalement neuve, communique, avec drôlerie et émotion, l'euphorie et la joie de filmer, tout en désacralisant la machine-cinéma qui y devient objet profane et lieu de transformations. Le cinéma est encore jeune. Vivifiant. — A.R.

À NOS AMOURS

de Maurice Pialat, 1983

Les années 80 ou l'adolescence face aux retombées désabusées de la liberté sexuelle. Suzanne ou la baise pour ne pas mourir. La consécration d'un grand cinéaste à l'art généreux, malmenant le matériau-prétexte de son film à coups d'ellipses rageuses pour retenir les instants de grâce éphémère d'un réel happé par le vide. Ah ! L'irrésistible fossette de Sandrine Bonnaire, la « The Nana » de la décennie... — G.G.

L'ARGENT**de Robert Bresson, 1983**

L'argent de Bresson ramasse en concision toutes les préoccupations de ses réalisations passées. Telle une pierre de taille, anguleux, précis, il ne vise que l'essentiel et l'essentiel pour Bresson c'est le cinéma. À la fois étonnant de virtuosité et de simplicité (celle de la pureté), *L'argent* nous projette, par la succession implacable et rigoureuse des plans, dans un lieu cinématographique où il n'y a plus qu'à contempler. Chaque plan, chaque cadrage, admirablement composé, donne l'impression qu'il ne pouvait être autre que celui-là. — M.-C.L.

Christian Patey et Caroline Lang, *L'argent***AU CLAIR DE LA LUNE****de Marc-André Forcier, 1982**

Dans cet univers oscillant sans cesse entre le tragique et le loufoque, entre le réel et l'imaginaire, Forcier dans *Au clair de la lune* bouscule les normes du cinéma social. Sa lucidité explose ici en un style fortement poétique où, sous la forme d'une fable, viennent se profiler les allégories d'un monde éminemment désespéré. Forcier se dégage ainsi du misérabilisme auquel le cinéma québécois des années 80 cherche à tout prix à se soustraire en faisant émerger l'irréel du quotidien telle une excroissance de l'absurdité. — M.-C.L.

Guy L'Écuyer, *Au clair de la lune***BATMAN****de Tim Burton, 1989**

À la toute fin d'une décennie où l'on a amplement parlé des rapports entre cinéma et bande dessinée, le film de Burton est arrivé, à la fois apocalyptique comme une œuvre de fin de siècle et tonifiant comme l'annonce d'une renaissance. Méga-projet, méga-succès, ce *Batman* est l'une des plus étonnantes réussites de la décennie, un film nocturne porté par une imagerie originale et par les performances antipodales de Michael Keaton et Jack Nicholson. — M.J.

Michael Keaton et Kim Basinger, *Batman***BOY MEETS GIRL****de Leos Carax, 1984**

Malgré ses procédés et références empruntés au cinéma d'antan, *Boy Meets Girl* échappe aux tics et boursoufflures de la post-modernité. Il existe chez Carax une conscience extrême du plan, du cadrage et de la lumière où se profilent une très grande sensibilité et une poésie proprement cinématographique. On assiste dans *Boy Meets Girl* à de véritables moments de grâce émergeant d'une complicité émotive avec ce qui est filmé et d'un pouvoir permanent d'échapper à la matérialité des choses. Un premier long métrage d'un très jeune réalisateur à la personnalité déjà très marquée. — M.-C.L.

CELUI QUI VOIT LES HEURES**de Pierre Goupil, 1985**

Au beau milieu de l'année 1985, la révélation québécoise; révélation dans la mesure où ce film intime et personnel a pu prendre forme contre le mode courant de production québécois. Cette fiction porte en elle le désir du cinéma et une réflexion sur ce désir. Pour montrer littéralement ce désir, le cinéaste a cru bon de se mettre en scène, s'exposant ainsi corps et âme dans son entreprise. Questionnement sur la représentation et ses risques (que le désir choie, que la représentation n'ait lieu), ce film est aussi une œuvre sur l'errance, sur la recherche d'un projet de vie à soi et sur la solitude. Un bref film sur la perte du monde. Rare. — A.R.

Denis Lavant et Mireille Perrier, *Boy Meets Girl*



Miroslaw Baka, *Tu ne tueras point (Le décalogue)*



Dean Williams, *Distant Voices, Still Lives*



Carole Bouquet, *Double messieurs*

UNE CHAMBRE EN VILLE

de Jacques Demy, 1982

Une femme est nue sous un vison, elle est fatale. Il n'y a rien à faire, la tragédie se chantera jusqu'à son terme, avec la mort des amants. *Une chambre en ville* est le mélodrame flamboyant qu'un cinéaste éperdu de beauté a osé offrir au cinéma. Si le film est chanté de bout en bout, s'il est coloré de toute la gamme du spectre, s'il fait violence à tous les sentiments, de la passion au chagrin, c'est pour tourmenter le spectateur, le contraindre à admettre que la vie est bel et bien ailleurs (au sens rimbaldien de l'expression). Ceux qui le récuse passent à côté d'un chef-d'œuvre intemporel. — M.B.

DANI, MICHI, RENATO UND MAX

de Richard Dindo, 1987

Enquête sur la mort de quatre jeunes Zurichois victimes de bavures policières, ce document se veut politique dans la mesure où il s'acharne à montrer la violence de l'État. Mais entre la théorie politique et la pratique cinématographique, entre la démonstration idéologique et la contamination du désespoir, le film voit le réel le défier (parce qu'incontrôlable). Entre le travail de la mémoire et le travail de deuil, le réel s'est glissé, donnant une force et une poésie incroyables à ce qui ne devait être qu'un exposé politique. Une leçon de cinéma. Passionnant. — A.R.

LE DÉCALOGUE

de Krzysztof Kieslowski, 1988

Ce cycle inspiré des dix commandements est un excellent exemple de production intelligente pour la télévision. Une entreprise unique mais combien représentative du cinéma polonais : dix histoires différentes tournées avec autant de directeurs-photo en moins de deux ans ! À retenir pour sa façon d'aller droit au but, de focaliser sur les signes essentiels, de cadrer juste, pour l'acuité du regard, clinique, que Kieslowski porte sur les comportements humains, au delà du psychologisme ou du point de vue moral, et pour son humour noir qui témoigne de la noblesse de son désenchantement. — G.M.

DISTANT VOICES, STILL LIVES

de Terence Davies, 1988

Voyage sombre, étouffant et inoubliable dans la mémoire d'une famille anglaise pendant la Seconde Guerre mondiale. L'histoire, qui n'obéit à aucun ordre chronologique, flotte dans l'espace et le temps, mue par la seule évocation d'un père brutal et de la misère morale dont les chansons populaires de l'époque sont le seul exutoire. Chansons qui forment la trame véritable du film et qui en véhiculent l'espoir beau, simple et vain. À mi-chemin entre Bergman et Minnelli, ce drame expérimental en musique est un des débuts les plus prometteurs des années 80. — G.P.

DOUBLE MESSIEURS

de Jean-François Stévenin, 1986

Jean-François Stévenin ou le cinéma en liberté lâché sur les traces d'une enfance irrémédiablement perdue. Loin des conventions, le défrichage physique et obsessionnel d'un continent d'images et de sons sans cesse acculés au bord du gouffre, que ce soit dans la lumière crue du plateau de tournage ou dans l'obscurité aventureuse de la salle de montage. Quand l'émotion piquée au vif émerge d'un chaos troué de béances au sein duquel le corps des acteurs fragilisés, le filmage télescopé et le texte éruptif livrent le dernier combat de l'indicible. Dérapages garantis pour un cinéma sans âge, éternellement jeune. — G.G.

ENCORE (ONCE MORE)

de Paul Vecchiali, 1987

L'énigme que pose *Encore (Once More)* réside évidemment dans sa mise en scène, qui est aussi définitive que son sujet : la mort par sida. Neuf plans-séquences et un épilogue contiennent les dix dernières années d'un condamné à la vie, pourrait-on dire. Le mouvement et la vie, c'est le principe de la mise en scène de Vecchiali, qui est souveraine. Ce combat que livre le cinéaste à la forme de son film témoigne de sa propre hauteur morale, Vecchiali et son personnage luttant de concert contre deux destins implacables. Les années 80 furent, dit-on, celles de la fin des illusions. Ni le cinéaste ni son personnage n'en ont jamais eu. Ils recréent donc le cinéma et la vie. — M.B.

EL SUR**de Victor Erice, 1982**

Au nord de l'Espagne, dans les années quarante ou cinquante vivent un homme, médecin et sourcier, sa femme et leur fille, Estrella. La fillette aime et admire ce père silencieux, possesseur des secrets des corps, de la terre et de l'eau, venu du Sud avant sa naissance; avec des cartes postales naïves, les histoires d'une nourrice, Estrella se fabrique un Sud mythique, où, adolescente, à la fin du film, après la disparition de son père, elle partira. Les vastes paysages arides, l'espace étroit de la maison et du village, les silences, joints à l'intense présence physique de l'homme et de la femme, quelques objets, les rêves d'une enfant — rien, de la guerre civile ni de la dictature, n'est dit. Tout évoque l'exil intérieur. — M.E.

ET VOGUE LE NAVIRE**de Federico Fellini, 1983**

En 1970, Federico Fellini tournait *Les clowns*. Treize ans après, il revient avec d'autres clowns qui, cette fois, déclenchent le rire sans le vouloir. Ce sont des chanteurs qui ignorent que leurs opéras sont usés à la corde. Aussi, le spectateur rit de la vanité de leur spectacle. Fellini n'est cependant pas dupe: cet art qui fait naufrage, c'est aussi le cinéma. Voilà pourquoi il devient subitement sérieux quand il se montre à la caméra. En introduction, lorsqu'il passe du noir et blanc à la couleur, il nous dit que la représentation qui coule à pic est l'aboutissement de 90 années d'histoire du cinéma. Pourtant, après le naufrage, apparaît Freddie Jones en canot de sauvetage; Fellini croit que le cinéma, malgré tout, peut encore voguer. — M.D.

FANNY ET ALEXANDRE**de Ingmar Bergman, 1983**

Somme et variation originale des thèmes qui forment l'œuvre bergmanienne, *Fanny et Alexandre* en modifie aussi la forme et la couleur, en renouant avec le romantisme de ses débuts. À la fois testament et communion, le film se vit comme un festin perpétuel où tout Bergman explose dans un défilé d'images, d'émotions, de souvenirs et de confessions. La maturité et l'enfance de l'art, réconciliées dans un grand film personnel et populaire. Profond, riche et harmonieux. — G.P.

GLORIA**de John Cassavetes, 1980**

Film de genre. Inaugure une tendance du cinéma d'auteur (cf. *The Color of Money*, *Poussière d'ange* et d'autres): comment s'appropriier une commande, s'infiltrer dans un genre pour mieux le détourner de l'intérieur sans jouer la carte du «second degré» et réussir, sur un matériau imposé, à imprimer quand même sa griffe. Ici, Cassavetes soumet le film noir à la triple épreuve de la scène, du plan-séquence et de la durée. Et Gena Rowlands n'a jamais été aussi belle. — T.H.

UNE HISTOIRE DE VENT**de Joris Ivens et Marceline Loridan, 1988**

Le film-testament d'un cinéaste qui a traversé ce siècle et l'histoire du cinéma, en témoignant de leurs bouleversements et de leurs moments clés et en ajoutant courageusement son regard et sa voix à cette double évolution, soucieux de faire coïncider l'esthétique et l'éthique. Ce film poétique aux résonances autobiographiques transcende la notion de genre et il témoigne d'une transformation intérieure profonde du cinéaste et du militant, d'un désir de rajustement, d'une volonté de prendre ses distances avec humour et sérénité. — G.M.



Fanny et Alexandre



El Sur



Phil Dawn et Gena Rowlands, Gloria



Daniela Silverio, *Identification d'une femme*



Federico Fellini, *Intervista*



Mémoires de prison

UN HOMME À ABATTRE

de Eduardo Coutinho, 1984

Il y a deux films dans *Un homme à abattre*. D'abord les restes d'un documentaire reconstitué, en noir et blanc, de 1964, sur un leader des ligues paysannes du Nordeste assassiné, Joao Pedro Teixeira, dont le tournage fut interrompu et la pellicule confisquée par la dictature des généraux. Ensuite un film-enquête sur ce que sont devenus, près de vingt ans plus tard, la veuve de Teixeira, Elizabeth, et ses enfants, tourné en couleur de 1981 à 1983. L'intérêt et la force d'*Un homme à abattre* tiennent surtout à la démarche de Coutinho, au parti qu'il a su tirer de l'interruption forcée: le film de 1981-83 est d'une tout autre nature que celui de 1964; au documentaire militant a succédé un film-enquête qui n'est sûr de rien, la critique en action du premier.

— M.E.

IDENTIFICATION D'UNE FEMME

de Michelangelo Antonioni, 1982

Film-phare, qui consacre la déroute du sentiment, de la fiction et du sens. Antonioni dit tout: sur son cinéma, sur les impossibles rapports homme-femme, sur un monde désormais indéchiffrable où tout est voué à la perte et à l'évanouissement. On n'a pas oublié Daniela Silverio et Christine Boisson, non plus que la beauté insoutenable des images, de la plastique et de la scénographie.

— T.H.

INTERVISTA

de Federico Fellini, 1987

Gribouillages inspirés d'un maestro de la pellicule dont la verve créatrice intarissable embrasse plusieurs décennies, *Intervista* fait figure d'œuvre-symptôme dans le contexte d'un art en déclin littéralement assailli par la barbarie télévisuelle. Quand, sous forme de clin d'œil, la grande famille du cinéma, les petits artisans du rêve et de l'illusion en appellent avec énergie à la résistance. Quand les mythes renaissent de leurs cendres pour redonner foi en la magie de la lumière. Quand la jeunesse et l'imagination se dressent comme un ultime rempart face à la fuite du temps et à la mort. — G.G.

LE LIEU DU CRIME

de André Téchiné, 1986

Le cinéaste du romanesque, dit-on de Téchiné. Il est vrai que cette notion recouvre tout. Le romanesque donne sa forme à un cinéma qui s'abreuve à tous les conflits des origines. En un temps extrêmement condensé se joue une vie entière, se dénouent tous les drames secrets depuis l'enfance. Dans un registre qui défie son époque, le cinéaste conjugue beauté plastique et vitesse du mouvement, il fait des êtres de superbes figures. Catherine Deneuve est ici la mère de tous les stigmates infligés à son fils, elle et lui réunis par un amour trop grand. Porté par sa conviction d'un art purifié, Téchiné rétablit le cinéma dans sa prérogative de séduction. — M.B.

MAUVAIS SANG

de Leos Carax, 1986

L'amour, la poésie. L'amour moderne, fulgurant, douloureux comme un mal de ventre. Des images vierges qui défilent. Un long bloc d'émotion pure intégré à un canevas de polar. L'amour du cinéma. Cocteau, Chaplin, Godard conviés, mais au bout du compte quelque chose de neuf, d'inédit, de singulier. Sublime, le deuxième film d'une sorte de Rimbaud du cinéma. Déjà un classique.

— M.J.

MÉMOIRES DE PRISON

de Nelson Pereira Dos Santos, 1984

Enseignant, écrivain, auteur de *Vidas secas* adapté, déjà, par Pereira Dos Santos, de *Sao Bernardo* adapté par Leon Hirzman, libéral, soupçonné de sympathies communistes et arrêté sous la dictature de Getulio Vargas, Graciliano Ramos passera de nombreuses années en prison. Presque brisé physiquement, il trouve la force de survivre, de continuer à écrire, d'atteindre, en payant le prix, la stature et la maturité d'un homme véritable. *Mémoires de prison* est en outre l'un des très rares portraits cinématographiques d'écrivain qui fait saisir quelque chose du travail de l'écriture, sans doute parce que les circonstances donnent au moindre bout de papier ou de crayon une importance vitale. — M.E.

Jeremy Irons, *Moonlighting*Hanna Schygulla et Jean-Luc Godard, *Passion***MOONLIGHTING**

de Jerzy Skolimovski, 1982

Film politique, comédie noire, fable sans moralité, *Moonlighting* résout la quadrature du cercle : comment prendre l'Histoire en écharpe, comment témoigner à chaud du coup d'État polonais de 1981 sans tourner une fiction de bonne conscience (type *L'homme de fer*) ni congédier l'audace de la forme, l'acidité du ton et le tranchant du style. Belle leçon de mise en scène et démarche exemplaire dans une décennie qui ne crut guère au politique.

— T.H.

MON CAS

de Manoel de Oliveira, 1985

Tout d'abord, des acteurs font ce qu'ils veulent d'une œuvre d'art, soit une pièce de théâtre. De Oliveira fera jouer de nouveau la pièce en une langue incompréhensible du spectateur, avant que les personnages — et le spectateur — soient happés par le pouvoir puissant, car primaire et direct, des images vidéo. Quant à la longue scène du dépotoir *post-moderne*, où le sens du texte fuit, et où le visage galeux de Job prend toute la place, elle annonce le dernier plan du film : le sourire mystérieux de la Joconde sur un autre écran vidéo. En pleine «ère du vide», ce film difficile revendique le droit de l'art à son étrangeté. À cet égard, il prolonge le questionnement de la modernité. — M.D.

Harry Dean Stanton, *Paris, Texas***MON CHER SUJET**

de Anne-Marie Miéville, 1988

Ce film s'impose comme une évidence par la conscience de ses choix esthétiques et thématiques, par sa structure rigoureuse et sa narration éclatée qui établissent une dynamique irrésistible pour imposer le parti pris de la réalisatrice face à l'avenir. Film musical qui échappe à la plate illustration sonore et qui transmet aussi une qualité d'émotion en révélant cette riche zone d'ombre entre le personnage et la personne où l'acteur, professionnel ou non, transmet une part de lui-même. Un coup de maître pour un premier long métrage, intelligent et sensible, habité par un authentique regard de femme. — G.M.

LES NUITS DE LA PLEINE LUNE

de Eric Rohmer, 1984

S'il est un film-emblème des années 80, c'est bien *Les nuits de la pleine lune* qui ne semble exister que pour Pascale Ogier, disparue et inoubliable. Persévérant, Rohmer devait un jour ou l'autre rencontrer tout naturellement son époque. Mais avec une telle vérité et une telle grâce, c'était imprévisible. — M.B.

PARIS, TEXAS

de Wim Wenders, 1984

Film d'Amérique ? Film d'Europe ? La question des origines, capitale dans le cinéma des années 80, est au centre de ce long métrage admirable. Explorant le territoire américain comme au temps des westerns, mais portant sur le paysage et les hommes son regard de cinéaste européen, Wenders livre ici l'œuvre emblématique de son cinéma. Reconquête du langage, *Paris, Texas* est un retour à la vie après le deuil de *L'état des choses*. — M.J.

PASSION

de Jean-Luc Godard, 1982

Le film le plus maîtrisé de ce cinéaste qui a contribué par la provocation créatrice à modifier les lois et le paysage du 7^e art. En même temps qu'il illustre et justifie d'une façon convaincante son recours à l'emprunt et à la citation, sa conception du montage et son travail sur le son, *Passion* propose une réflexion sur le processus de la création, en exploitant avec brio l'analogie avec le monde de la peinture, à travers le souci du cinéaste de trouver «la lumière juste». Manifeste en faveur de la liberté créatrice, du droit à la recherche et au tâtonnement, il est aussi révélateur de ses propres contradictions. — G.M.

PAYSAGE DANS LE BROUILLARD

de Théo Angelopoulos, 1988

Sur le mode métaphorique, Angelopoulos jette son regard décapant sur une société en exil d'elle-même, confuse et résignée, sans mémoire et sans espoir, comme indifférente à son passé et à son avenir. Il ne s'agit pas d'une image platement réaliste de la Grèce, mais plutôt de l'équivalent d'une projection mentale, de l'idée que s'en fait le réalisateur, d'où les références à ses films antérieurs au sein desquels a pris forme sa vision de l'Histoire. À retenir pour son sens de l'image et l'exploration des rapports espace-temps.

— G.M.

PRÉNOM CARMEN

de Jean-Luc Godard, 1983

De tout le tragique et l'impasse du cinéma contemporain, Godard fait sa force créatrice. Ceux-ci le poussent vers cette nécessité de montrer ce que le cinéma ne montre jamais de lui-même : un corps éclaté, morcelé. Dans *Prénom Carmen*, Godard transpose le chaos du monde par une mise en rapport abstraite de la forme visuelle et musicale. Ainsi, le film devient tout entier polyphonique dans son entrelacs d'images, de musique, de mots et de sons. L'émotion y explose, vibrante et charnelle, issue de la beauté de ce qui se présente telle une véritable partition cinématographique. — M.-C. L.

RAGING BULL

de Martin Scorsese, 1980

Jake La Motta trouve sa rédemption dans le sacrifice quotidien de sa chair et de son sang. C'est pour Scorsese une variation sur la parabole de l'aveugle selon saint Jean, telle que l'aurait revue et corrigé le Terry Malloy de *On the Waterfront* ("I coulda had class, Charley. I coulda been a contender..."). La transformation de Robert de Niro (du corps de l'acteur, dans son sens le plus large), est le sujet véritable de cette autobiographie où le regard du réalisateur-confesseur absout les tourments de l'acteur-boxeur. Grâce et beauté fulgurante du plus beau noir et blanc de la décennie. — G.P.

THE RIGHT STUFF

de Philip Kaufman, 1984

Ou l'anti-*Top Gun*. Tandis que l'Amérique de Reagan essaye de requinquer ses mythes fondateurs à coups d'effets spéciaux pour n'aboutir qu'à une idéologie revancharde sans grandeur, Kaufman, à travers la saga de la conquête spatiale, lève le voile sur l'envers du rêve américain en donnant à voir du même élan l'épopée et la critique de l'épopée. À mettre à côté du cinéma d'Eastwood (de *Honky-Tonk Man* à *Heartbreak Ridge*) et de certains Coppola. — T.H.

LE SACRIFICE

de Andreï Tarkovski, 1986

Disons-le tout de suite : l'un des plus beaux films de l'histoire du cinéma. Le sacrifice comme acte de désespoir et d'amour humain, voilà ce qu'assume Alexander (le personnage principal), en renonçant à tout pour ne pas perdre son âme. À cause d'une catastrophe nucléaire, vraie ou rêvée, Alexander glisse lentement dans la folie ; à lui seul, il est symbole de rédemption. Avec ses nombreux signes et symboles, l'œuvre se veut catharsis, purifiant ainsi l'œil du spectateur de toutes les saletés du monde et du cinéma. Le 7^e art s'affirme comme force, beauté et pensée. Immense. — A.R.



Marcia Pilote et Pascale Bussièrès, *Sonatine*



Le sacrifice

SHOAH

de Claude Lanzmann, 1987

Plus de dix ans d'une vie pour donner corps à un pari insensé, celui de représenter l'irreprésentable — l'horreur des camps de concentration — sans jamais se départir d'une morale cinématographique exemplaire. Un cinéma de «topographe» qui revisite au présent des lieux effacés par le temps et les hommes et réactive une mémoire occultée pour révéler en creux l'innommable par le biais d'une parole libératrice éminemment politique. Un singulier travail de re-mise en scène de l'Histoire qui tourne résolument le dos à l'obscénité de la fiction pour se situer sur le terrain de la confrontation avec le réel et de la sollicitation d'une imagination douloureusement souveraine. — G.G.

SONATINE

de Micheline Lanctôt, 1984

Sonatine a donné au cinéma québécois de cette décennie un cadeau dont il ne voulait pas : l'exemple d'un film fait de rigueur et d'émotion, aussi bien face à son sujet qu'à son traitement. En trois mouvements nous est dévoilé le pacte de suicide de deux adolescentes, seule issue qu'elles ont trouvée à l'indifférence du monde. Et ce monde est dépeint dans son terrible engrenage, Micheline Lanctôt en capte le bruit, le rythme dolent, la défaite. Tout psychologisme devient superflu, les adolescentes ne sont pas des cas sociaux mais des vecteurs de la fiction. Leur drame les dépasse, la mise en scène les élève. On a difficilement pardonné à la cinéaste d'avoir conçu à l'endroit de ses personnages un autre type d'amour. — M.B.

Robert de Niro, *Raging Bull*Dennis Quaid, *The Right Stuff*Richard Edson, Eszter Balint et John Lurie, *Stranger Than Paradise*Catherine Mouchet (assise), *Thérèse*Jack Nicholson, *The Shining***THE SHINING**

de Stanley Kubrick, 1980

The Shining se présente comme un travelling ininterrompu où la Steadicam flotte, tel un tapis volant, à travers les dédales d'une structure labyrinthique qui entremêle avec une logique et un réalisme trompeurs le réel et l'imaginaire, le féérique et le mythologique, le quotidien familial et l'inavouable collectif. Le don de vision (cinéma) du jeune Danny éclaire l'angoisse créatrice de son père (Kubrick?) saisi par le vertige de la page blanche dans l'isolement physique et spirituel d'un hôtel (l'Amérique) construit sur un cimetière indien (son passé). Intense, lumineux et glacial.

— G.P.

STRANGER THAN PARADISE

de Jim Jarmusch, 1984

Willie, un jeune New-Yorkais qui fait tout pour nier ses origines hongroises, reçoit un jour la visite d'une cousine fraîchement débarquée en terre d'Amérique. Il tente d'abord de lui empoisonner la vie, puis se lie à elle. Avec son pote Eddie, il ira la revoir à Cleveland, puis le trio partira pour la Floride. Humour, maniérisme, plan-séquence, noir et blanc, errance, Jarmusch élabore ici une esthétique qui marquera les jeunes cinéastes de la fin des années 80... Et quel regard sur l'Amérique: "That's the way we live in America." — M.J.

THÉRÈSE

de Alain Cavalier, 1986

Ce que l'on retient de *Thérèse*, c'est son incroyable transparence. Il ne s'agit pas vraiment de réalisme (le décor est trop stylisé pour cela), mais d'une sensibilité dans la façon d'appréhender les personnages, qui les rend complets aussi bien charnellement que spirituellement. Le personnage de Thérèse, surtout, est l'un des plus beaux et forts des années 80. Il ne s'agit pourtant pas d'une fiction psychologique au premier degré; résolument impur, ce film, qui emprunte au théâtre, réinvente à sa façon la notion de personnage. — M.D.

THE THIN BLUE LINE

de Errol Morris, 1988

The Thin Blue Line décortique la fiction policière et législative qui a pu condamner à mort un innocent, tout en mettant en scène, simultanément, les faits réels le disculpant. La réalité ténue est présentée comme un cauchemar, alors que le cauchemar est présenté comme une réalité concrète. Réflexion sur l'image qui témoigne, déforme, accuse ou absout. Les prisons sont pleines d'hommes qui se disent innocents. Errol Morris en a écouté un.

— G.P.



Fanny Ardant, *La vie est un roman*



Lou Castel et Angelina Molina, *Les yeux, la bouche*

VERS LE SUD

de Johan Van der Keuken, 1981

D'une totale perfection et d'une intense beauté, ce film-journal laisse la contingence et le hasard lui insuffler authenticité, singularité et puissance. D'Amsterdam au Caire, en passant par Paris, la Provence, Rome et la Calabre, ce voyage capricieux, humble mais têtu tente d'approcher le réel, de l'appivoiser, de se tenir au plus près de lui, de «le toucher». Énoncé et énonciation, esthétique et éthique ne font qu'un, permettant de créer un moment unique de connaissance et d'émotion. Exemple.

— A.R.

LA VIE EST UN ROMAN

de Alain Resnais, 1983

Sur bien des plans, aussi bien idéologiques qu'esthétiques, *La vie est un roman* annonce la décennie. C'est ainsi que l'on retrouve la dérision des courants de pensée «post-soixante-huitards», symbolisés par les théories «alternatives» sur l'éducation. On retrouve aussi la quête d'un bonheur absolu, utopique, mais auquel on croit malgré tout. Sur le plan esthétique, on retrouve l'entremêlement très post-moderne du temps, de l'espace, des styles architecturaux, des théories de l'éducation, des références à la bande dessinée d'aventures. Que la vie est un roman, cela revient à dire que tout est fiction... Que la vérité ne se trouve donc nulle part? — M.D.

VIE PRIVÉE

de Iouri Raizman, 1982

Raizman filme la période de flottement qu'ouvre sa mise en disponibilité dans la vie d'un directeur d'entreprise d'état dans la jeune soixantaine. Le travail était toute sa vie, il n'a pas l'habitude des loisirs, il encombre sa femme et ses enfants, qui ont fait leur vie sans lui. L'homme d'action et de pouvoir découvre le royaume inconnu des rapports humains, des sentiments, de «la vie privée»! Les dialogues, les notations psychologiques sont vifs, chaleureux, mais l'attention se porte tout autant sur les rapports du corps avec le temps, avec l'espace, intérieur (l'appartement) et extérieur (la ville), avec les autres corps qui occupent cet espace. Intuition prophétique, et superbe leçon de mise en scène. — M.E.

LA VILLE DES PIRATES

de Raoul Ruiz, 1984

Où Stevenson rencontre Borges, où le spectre du «serial» vient hanter un film perdu dans son propre labyrinthe, où le spectateur, fantôme égaré parmi les fantômes de l'écran, ne sait plus s'il rêve éveillé ou s'il dort debout. Trompe-l'œil, récits à tiroirs, vertiges et métamorphoses: Ruiz est le seul cinéaste authentiquement baroque de la décennie. — T.H.

VOYAGE À CYTHÈRE

de Théo Angelopoulos, 1984

Toute la puissance du cinéma contemplatif d'Angelopoulos jaillit des images du *Voyage à Cythère*, de leur évidence soutenue d'une vision lucide et pénétrante; vision d'un pays où l'on recherche les traces de l'Histoire à travers les éclats d'une mémoire trouée, vidée par les années. Ainsi, plus que jamais, les plans-séquences, telle une manière de s'accoler à la fuite du temps, suivront le vieil homme du film tout au long de son ultime voyage à la recherche du passé. Angelopoulos, obsessionnellement, filme le temps; celui qu'il faut pour se souvenir et pour comprendre. — M.-C. L.

YELEN

de Souleymane Cisse, 1987

Voilà le film qui annonce l'âge adulte du cinéma africain. Remontant à des sources antérieures au colonialisme, Cisse livre ici une œuvre d'une rare envolée métaphysique, une sorte d'odyssée de l'espace africain, une variation poignante sur le thème de la tradition. Images inédites, beauté lumineuse, belle poésie sèche comme le désert. Aussi magistral qu'inattendu. — M.J.

LES YEUX, LA BOUCHE

de Marco Bellocchio, 1982

À la suite du suicide de son frère jumeau Pippo, Giovanni fuit l'atmosphère familiale hystérique dans l'appartement vide de Pippo. Il y rencontre la fiancée de celui-ci, Wanda. Wanda tranche aussi violemment avec son père, petit bourgeois craintif et avide, que Giovanni avec sa famille de grands bourgeois décadents. En choisissant, pour interpréter Giovanni, Lou Castel, déjà acteur principal de son premier film, Bellocchio créait la possibilité de contaminer la fiction par la réalité: dans une séquence de *Les yeux, la bouche*, Giovanni revoit *Les poings dans les poches* — nouvelle raison, après la mort de son jumeau, de faire un retour sur lui-même: ses films lui servent-ils d'alibi pour ne pas avoir un vrai travail, se marier, faire des enfants, devenir adulte? Mais ces questions, qui se les pose, le personnage, l'acteur ou le cinéaste? — M.E.