

Critiques de sept longs métrages

Number 47, January–February 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24728ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1990). Review of [Critiques de sept longs métrages]. *24 images*, (47), 62–65.

IMAGES DU VIEUX MONDE

DE DUSAN HANAK

Dans le documentaire, souvent flâneur, flatteur, séducteur, beau parleur, caresseur de surface, et même dans le cinéma, suites d'impressions, d'ombres fugaces, mince émulsion sur pellicule périssable, voilà un étrange objet que ces *Images du vieux monde* de Dusan Hanak. Un objet noir et lustré comme les vêtements des paysans, noir et dense comme le basalte des maisons de certains villages d'Ardèche, d'une matérialité irrécusable, d'une formidable immobilité: le film aurait été fait de photos montées au banc-titre, avec la même bande sonore, que l'effet ne serait guère différent, en plus «artiste» — le mouvement défait l'appât, fait ressortir le tissu, la texture.

Il s'agit d'une suite de portraits, au sens photographique, de vieux paysans et paysannes slovaques, en vêtements noirs ne laissant nus que le visage et les mains, filmés en noir et blanc, de face, en plan rapproché, quasi immobiles chez eux ou devant chez eux. Ainsi posés, ils commencent à parler de leur vie, puis le son direct devient voix off, poursuivant le récit tandis qu'ils se livrent à quelque activité quotidienne.

Une femme a perdu son mari et son fils à la guerre. Un

homme, qui ne s'est pas marié, tient son ménage, fait ce qu'il peut des travaux de la ferme, ramasse les œufs, va les vendre au marché: il tombe, casse les œufs, essaie de les vendre fêlés. Un autre homme, chassé de la maison par sa femme, s'est installé à côté dans un appentis; il raconte son histoire avec volubilité, sans rancœur apparente, presque comme une farce. Des arrêts sur image, cependant, ou des photos intercalées, en immobilisant sa mimique, font apparaître une grimace d'angoisse, un rictus de folie. Un autre enfin, la roue d'une charrette lui ayant écrasé les jambes, vit à genoux depuis vingt-cinq ans. Il s'est confectionné des coussins pour les mains et les genoux et il fait son ménage, prépare ses repas, nourrit son cochon, fend son bois...

Film surprenant d'abord parce qu'il nous vient de Tchécoslovaquie alors que depuis 1968, et pour cause, ce pays ne nous envoie presque rien, et rien d'intéressant (les deux dates, 1972-1988, données pour le film, suggèrent que sa sortie a été longtemps différée); surprenant surtout par son caractère non daté, hors courant, «calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur»!

Issu de la photographie,



Prix Alcan pour le meilleur long métrage

le film revendique son origine par de fréquents arrêts sur image — plus précisément la photographie d'Europe centrale des années vingt et trente dont il retrouve les contrastes marqués de noir et de blanc alliés à la précision, et le sens esthétique marié aux préoccupations sociologiques. Par contre, Hanak utilise les possibilités actuelles d'enregistrement du son en direct pour donner la parole à ses personnages à l'exclusion de tout commentaire; mais il se démarque du cinéma direct en dissociant systématiquement après quelques séquences la voix de l'image.

Bien qu'il soit clair que le film a été tourné aujourd'hui, rien, ni radio, ni télévision, ni

voiture ou camion, ne permet de le dater; meubles, outils, vêtements, occupations, gestes, attitudes, les personnages eux-mêmes, on ressent que tout aurait été semblable il y a cent ans (ce sentiment est accentué par le rapport avec la photographie, et le justifie).

On est loin, faut-il le dire, du film-outil pour travailleur social, gérontologue, gériatologue; de l'art socialement utile; de la bonne conscience. On est avant, ou encore après, quand tout a été fait de ce qui pouvait l'être (aide ménagère, repas à domicile, foyers de l'âge d'or, etc.) au stade d'un regard qui ne cille pas devant l'insoutenable. ■

Michel Euvrard

EAU, VENT, POUSSIÈRE

DE AMIR NADERI

OÙ EST LA MAISON DE L'AMI?

DE ABBAS KIAROSTAMI

De tous les films qui nous ont été présentés cette année au Festival du nouveau cinéma et de la vidéo, les films iraniens *Eau, vent, poussière* de Amir Naderi et *Où est la maison de l'ami?* de Abbas Kiarostami constituent certainement les deux plus belles surprises. Le dépouillement et la simplicité sont au rendez-vous de ces deux réalisations qui, quoique

très différentes, parviennent à nous faire saisir une dimension intime de l'Iran par la seule intensité des images qu'elles nous en livrent.

Où est la maison de l'ami? se présente à la manière d'un conte réaliste où l'histoire, empruntant le prétexte d'un cahier qu'un petit garçon doit rendre à un ami habitant le village voisin,



Où est la maison de l'ami?



Eau, vent, poussière. «Affrontement entre l'homme et la nature»

devient une sorte de voyage d'Alice au cœur d'un dédale de rues inconnues, de chemins sans issue, de lieux où l'on s'insinue en fraude. Ce parcours à la recherche de la maison de l'ami devient bientôt une percée au sein de cet Iran où les traditions codifient encore très fortement chaque geste, chaque comportement de même que les rapports entre jeunes et vieux. À travers les yeux de cet enfant, on nous offre ainsi d'un pays un tableau à la fois impressionniste et pénétrant, dans un style concis bien que jamais précipité.

Ce que Amis Naderi filme dans *Eau, vent, poussière* c'est la beauté et la dureté du désert; c'est l'affrontement entre l'homme et la nature. Montrer pendant une heure et demie le désert, le vent et un homme qui lutte pour sa survie, constitue un défi que le film relève magnifiquement et c'est précisément quand il se limite à ces éléments qu'il est le plus éblouissant. Les images du désert que Naderi nous montre suffisent pour signifier l'affrontement de la vie et la

mort. Or c'est dans ce débordement que le film chancelle. Face au dépouillement de la forme qu'il adopte tout au long, la plus petite excroissance (de dialogue, de démonstration) semble superflue et pourrait rapidement mettre le film en péril. Ainsi, l'explosion dramatique finale où sont exploitées par un montage en crescendo les visions hallucinatoires du personnage en quête d'eau mêlées à des incursions quasi surréalistes, rendent malheureusement peu crédible cette fin en rapport à l'extrême retenue du film et viennent rompre l'envoûtement sous lequel nous avait gardé le film depuis le début. ■

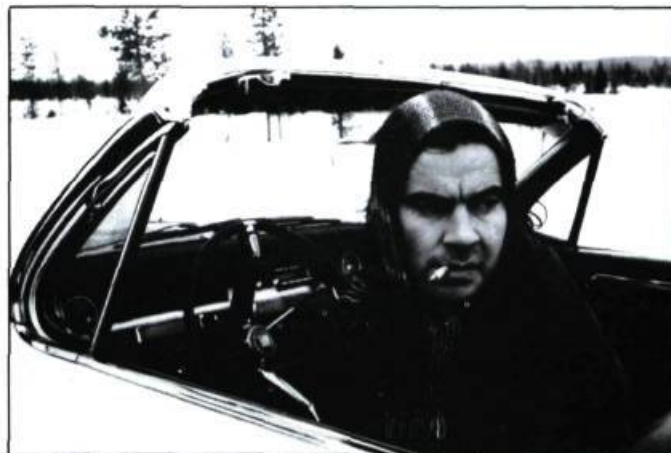
Marie-Claude Loiseau

ARIEL

DE AKI KAURISMAKI

Auteur de quelques films libres et fauchés, dont un superbe *Crime et châtiment*, Aki Kaurismaki livre avec *Ariel* la deuxième partie d'une trilogie qu'inaugurait en 1987 *Shadows in Paradise*. Et si trilogie implique unité, on se demande comment le dernier volet parviendra à ressouder ce qu'*Ariel* a rompu du beau projet du cinéaste. On le sait, Kaurismaki tient à la fois de Bresson et de Fuller (entre autres) et jusqu'à présent, il alternait entre l'un et l'autre sans risquer une fusion aussi improbable. Et stérile, on le

sait désormais avec ce film hybride et très décevant au vu du talent d'un cinéaste à la sensibilité d'écorché. Ce qu'il reste ici de *Shadows* est la peinture vraiment émouvante d'une condition sociale dont est prisonnier le héros, Taisto, victime d'un engrenage qui le mènera en tôle, puis en fuite, en vertu du forcing scénaristique qu'exige cette adaptation lâche de *La tempête* de Shakespeare. D'autant plus triste est le résultat que le cinéaste sacrifie son talent, qui confine parfois à la virtuosité, sur l'autel des codes de divers genres,



Turo Pajala. «Kaurismaki nous prive du cinéma intransigeant dont il nous avait gratifiés.»

refondus sans conviction à la sauce ironique. Cette volonté de distanciation vient étouffer la beauté d'une histoire qui aurait requis toute la sobriété et la compassion dont témoignait *Shadows*, où le cinéaste offrait sans apprêt au spectateur la détresse de ses personnages.

Ici, dès que s'installe le

plus petit trouble, nous en sommes détournés au profit d'un flon-flon musical ou d'un abrupt retournement de situation. Kaurismaki décline ainsi son savoir de cinéphile mais en jouant au non-dupe, il nous prive du cinéma intransigeant dont il nous avait gratifiés. Un cinéma dont la modernité provenait d'une pulsion sans

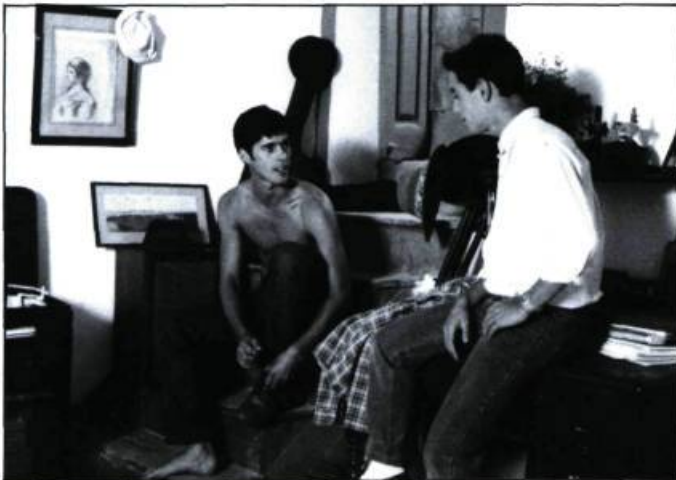
modèle envers ce qu'on pourrait appeler le «romanesque prolétarien». À la place, nous devons nous contenter d'un film beaucoup plus près du *Helsinki-Napoli, all night long* de son frère Mika, qui lance des œillades dans tous les sens sans jamais vraiment nous séduire. Une piste peut-être, la crainte qu'exprimait Aki

Kaurismaki, à Toronto en 1988, de voir incompris le prologue de sa trilogie. Il y aura en partie succombé. ■

Michel Beauchamp

OÙ FRAPPE LE SOLEIL

DE JOAQUIM PINTO



«Le temps des vacances n'est jamais neutre au cinéma»

Vacances improbables, désirs troubles, hasard des rencontres: le spectateur qui se prendrait au jeu d'identifier les premières images d'*Où frappe le soleil* sans le secours du générique ni de la langue des dialogues reconnaîtrait sans peine un film portugais. Le confir-

meraient dans cette impression la légère torpeur du rythme, la résignation languide qui accable parfois les personnages, autant de signes de la *saudade*, version locale du spleen. Comme beaucoup de ses compatriotes, Joaquim Pinto pratique un cinéma de la

contemplation et de la modulation, parfois tenté par la préciosité. Il se passe donc peu de choses dans *Où frappe le soleil*. Un adolescent de la ville rend visite à sa sœur qui habite la ferme de son mari et ne semble pas vraiment ravie de le voir. Elle le confie au garçon de ferme, avec qui il nouera une relation ambiguë. Entre le film et le résumé de son scénario en une ligne rédhitoire (un adolescent découvre peut-être son homosexualité), il y a un abîme. Pinto joue avec beaucoup d'élégance de la suspension, de l'ellipse et de la litote, et s'abstient heureusement de résoudre les creux et les incertitudes. Il sait suggérer avec une grande justesse les équivoques infimes, les petits malentendus et les rendez-vous manqués entre des personnages peu loquaces, ou repliés sur un drame muet, qui ne se comprennent jamais tout à fait

et passent à côté les uns des autres, de peu. Tout l'art du film est dans la captation de ce peu, ce presque rien insaisissable. Le temps des vacances n'est jamais neutre au cinéma (cf. Rohmer, Hitchcock). C'est quand rien ne se passe en apparence que quelque chose, parfois, *passé* à l'écran: la vibration d'une saison, le frémissement de la lumière, les micro-variations des sentiments qui bougent, respirent, changent dans la durée. Un spectateur pressé pourra s'agacer de cette mineur, trouver l'aquarelle un peu pâle. Mais il se laissera peut-être gagner par un film qui ne dissimule pas sa fragilité et ne triche jamais avec son sujet et ses personnages. ■

Thierry Horguelin

POUR UN OUI OU POUR UN NON

DE JACQUES DOILLON

Modèle d'une rencontre réussie entre la littérature, le théâtre et le cinéma, sur un texte combien précis de Nathalie Sarraute, et avec une économie de moyens remarquable, *Pour un oui ou pour un non* de Jac-

ques Doillon est un pur chef-d'œuvre, un petit bijou finement ciselé qui offre l'évidence de la perfection.

Deux amis sûrs et complices tentent de cerner la raison d'une certaine distance qui se

serait insinuée progressivement dans leurs rapports: deux comédiens imposants (Jean-Louis Trintignant et André Dussolier qui confirme ici son potentiel énorme) en face à face dans un décor mini-

maliste, une pièce dénudée, pourvue de quelques meubles essentiels et dénuée de tout artifice (pas de chromos accrochés aux murs ni de pot de fleurs sur quelque guéridon). Une discussion amicale qui se veut « franche » leur fournit donc l'occasion de fouiller ces petits riens qui seraient à la source d'un malentendu idiot, mais cette conversation sur un terrain glissant où les mots dépassent souvent la pensée, impuissants à la traduire fidèlement, « où les mots sillonnent des régions d'habitude laissées au silence », finit par dégénérer, par les entraîner dans un dérapage dangeureux qui mettra en péril leur amitié même. À la condescendance qui lui est prêtée pour une intonation mal placée suivie d'un suspens, supposément



André Dussolier et
Jean-Louis Trintignant

chargés de sens, l'ami aura tôt fait d'opposer le geste amical mais maladroit de l'autre (la main sur l'épaule, en guise de réconciliation) perçu comme un piège pour l'entraîner dans son propre domaine. Des petits riens qui ouvrent la

porte au pire...

Jacques Doillon a eu l'intelligence de traiter ce texte conçu pour le théâtre d'une façon proprement cinématographique, jusque dans le jeu des acteurs, superbes de retenue dans leur façon de faire

ressortir les nuances du malentendu, et dans les mouvements de caméra, efficaces dans leur discrétion même. ■

Gilles Marsolais

GEORGETTE MEUNIER

DE TANIA STÖCKLIN ET CYRILLE REY-COQUAIS

Sorte de Landru au féminin, de Violette Nozières teutonne échappée de quelque roman de la transgression mêlant sexualité et mort comme facteurs de désordre, *Georgette Meunier* appartient à la galerie de ces personnages « ésotériques » que Luc Moullet rattachait à l'univers d'un Claude Chabrol. Héroïne énigmatique, la petite bourgeoise de Province incestueusement amoureuse et séparée de son jeune frère parti à l'armée se transforme en redoutable mante religieuse qui appâte et occit les hommes sur son passage, comme pour à la fois combler un vide insupportable et diluer totalement son être dans une quête d'absolu aussi radicale que désespérée. Implacable, *Georgette Meunier* met en scène la mort, hausse le meurtre au

rang d'un véritable rituel, pour ne pas dire d'une œuvre d'art.

Récit noir à l'humour glacial, ce premier film inclassable de Tania Stöcklin et Cyrille Rey-Coquais se joue avec une jubilation toute perverse des clichés de la passion et de ses effets de rupture au sein d'une société bête et méchante que les deux cinéastes dépeignent à coups de stéréotypes vitrioliques. L'étude quasi clinique de ce microcosme soudainement pris de vertige y est d'une âpreté corrosive. Usant de la voix off et d'une théâtralisation aux accents baroques, la mise en scène réussit à nous tenir subtilement à distance des personnages tout en transcendant le fait divers banal en une singulière cérémonie du macabre au cours de laquelle la



« Récit noir à l'humour glacial »

fuite dans le crime se confond avec une irrépressible aspiration à l'éternité. Même s'il manque à l'étonnante comédienne Tiziana Jelmini un peu de cette aura impénétrable qui aurait grandi son personnage, *Georgette Meunier* reste une

belle réussite troublante, une orchidée vénéneuse dont l'amoralisme réjouissant dégage un grisant parfum. ■

Gérard Grugeau