Document generated on 05/16/2024 12:16 p.m.

24 images

Les prédateurs
The Grocer's Wife de John Pozer

Gérard Grugeau

Number 61, Summer 1992

URI: https://id.erudit.org/iderudit/22537ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Grugeau, G. (1992). Review of [Les prédateurs / *The Grocer's Wife* de John Pozer]. *24 images*, (61), 70–78.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

POINTS DE VUE

*Timothy Midley (Simon Webb) dans **The Grocer's Wife** de John Pozer*

THE GROCER'S WIFE
DE JOHN POZER

LES PRÉDATEURS

par Gérard Grugeau

La mère (Andréa Rankin) : «Nostalgie d'un passé mythique.»

La mère : une femme outrageusement maquillée, comme pour défier le passage du temps, se tient aux aguets derrière une fenêtre. Une cheminée d'usine, qui crache inlassablement ses volutes de fumées tentaculaires et vénéneuses, se reflète dans la vitre et vient se profiler sur le visage parcheminé de «la redoutable créature en manque d'amour». Le fils : les longues jambes d'une strip-teaseuse occupent le premier plan d'un bouge enfumé. À l'arrière-plan, la porte s'ouvre cédant le passage aux machos libidineux de la ville. Dans l'embrasure : la silhouette gracile d'un homme figé, sur lequel se referment lentement les battants de la porte. En deux séquences, sans qu'aucune parole n'ait été prononcée, John Pozer vient de traduire visuellement le discours latent du drame œdipien qui mine souterrainement l'âcre récit paranoïaque de son premier long métrage, ***The Grocer's Wife***. Mère castratrice, prisonnière des ruines d'un passé mythique et de la nostalgie d'un amour lointain. Fils modèle, à la virilité incertaine, pour qui le monde féminin, lieu de tous les fantasmes, demeure inaccessible. À la suite de l'hospitalisation de la mère pour cause d'émanations toxiques, le fils littéralement assiégé deviendra pourtant l'objet de désir de deux belles : une petite effeuilleuse en mal de port d'attache, qui se nourrira des rêves de la mère au point de se substituer à elle, et la femme de l'épicier à la libido toujours en éveil, qui prendra bientôt possession du récit et de la vie du jeune homme.

Présenté comme «une comédie noire romantique», ***The Grocer's Wife*** s'avère en réalité un film terrifiant qui se vit comme un cauchemar éveillé, clos sur son propre univers régressif. Un univers marqué au sceau du refoulement sexuel et déjà gangrené par la mort, au sein duquel vacillent les dernières étincelles dérisoires d'un désir irrémédiablement perverti. Et c'est sur cette dimension de la perversité que joue continuellement la mise en scène de John Pozer. Par une succession de plans filmés de l'intérieur (placard, réfrigérateur, boîte aux lettres, crématorium), il renforce le voyeurisme et la claustrophobie du récit, met le spectateur, comme ses personnages, en situation de prédateur se repaissant du spectacle pathétique de ces vies engluées dans l'inassouvissement de leurs désirs. À l'image de ces savants penchés sur le dépérissement des souris, Pozer — et le spectateur — observe en entomologiste le morne microcosme humain de la petite localité industrielle de Trail, où tout le monde s'espionne à l'ombre de la grande cheminée phallique (le thème de la castration traverse le film d'un bout à l'autre) et s'entredévore dans le silence fielleux des frustrations. Par des notations humoristiques (le fils en Buster Keaton mâtiné de Tati,* le coiffeur, l'effeuilleuse et sa cheminée paravent) et quelques miettes de tendresse arrachées subrepticement à un quotidien impitoyable, John Pozer sauve ses personnages de l'absolue sécheresse, tout en passant parfois à côté de leur gravité faute d'atténuer le trait et de trouver l'émotion juste. Le jeune réalisateur de la Colombie-Britannique rachète par contre la relative inconsistance de ces personnages qui ne prennent pas toujours corps à l'écran par un sens aigu de l'image cinématographique. Réalisé pour la somme modique de 53 000 $, ***The Grocer's Wife*** affiche une texture hautement stylisée qui confère au film son caractère obsessionnel par la récurrence de ses composantes visuelles (cheminée, fumées, éclairages contrastés) et sonores (fracas sourd de l'usine, motifs musicaux, intensification des sons tel le bruit de la cigarette de la mère qui se consume comme la vie). Par ailleurs, John Pozer sait indéniablement découper une séquence (voir celle de la gare) pour lui insuffler un rythme en prise sur l'émotion des personnages, tout comme il sait maintenir une tension à l'intérieur du plan dans les moments forts où le récit atteint son point d'orgue. Singulier de par la cohérence de son univers à forte connotation existentielle et psychanalytique, de même que par la riche plasticité de sa facture, ***The Grocer's Wife*** annonce la naissance d'un nouveau cinéaste canadien anglais avec lequel il faudra désormais compter. L'autre solitude en pleine quête d'identité risque de laisser quelques plumes sur le divan du «docteur» Pozer. ■

* In 24 Images n° 58, p. 44.

THE GROCER'S WIFE
Canada 1991. Ré. et Scé. : John Pozer. Ph. : Peter Wunstorf. Son : Ross Weber. Mont. : Reginald Dean Harkema et John Pozer. Mus. : Mark Korven. Int. : Simon Webb, Andrea Rankin, Susinn McFarlen, Jay Brazeau, Nicola Cavendish. 105 minutes. N & B. Dist. : Cinéma Libre.

LE BON TEMPS DES COLONIES

par Thierry Horguelin

Camille (Linh Dan Pham) et Eliane Devries (Catherine Deneuve)

Multipliez ***Docteur Jivago*** par ***Autant en emporte le vent*** et divisez le produit par ***Out of Africa*** et vous obtenez ***Indochine***, une saga asthmatique qui marie comme il se doit les destins individuels à la tourmente de l'histoire, et les élans romanesques à l'effondrement d'un empire colonial. Riche patronne d'une plantation de caoutchoucs ,Eliane Devries est une femme énergique et indépendante, qui a adopté dès sa petite enfance une princesse orpheline d'Annam. Surgit un jeune et beau marin français, qui sera l'amant de la première avant de ravir le cœur de la seconde. Après un petit scandale dans la bonne société blanche de la colonie, le marin est muté dans un poste très dur aux confins du pays, où la fille d'Eliane finit par le rejoindre au prix d'un parcours semé d'embûches. Le couple maudit s'enfuit vers la frontière chinoise et devient un symbole du combat pour l'indépendance vietnamienne. Rattrapés par la police coloniale, les amants sont séparés. Lui est suicidé par les autorités, elle épouse la cause communiste pendant son séjour au bagne. Leur enfant sera recueilli et ramené en France par sa grand-mère, qui lui raconte, vingt ans plus tard, en voix off, l'histoire de ses parents.

Entre la nostalgie et la mauvaise conscience, Régis Wargnier tente de réanimer le genre du mélodrame romantique servant d'écrin de luxe à une star. Mais là où l'Hollywood des années 30 savait aller jusqu'au bout de sa démesure (cf. entre autres ***Morocco*** auquel ***Indochine*** adresse un clin d'œil); là où Douglas Sirk savait violenter les poncifs les plus larmoyants du mélo pour les porter à un point d'incandescence inouï et leur arracher des accents sublimes et déchirants, le cinéma français reste paralysé, lorsqu'il veut exalter le lyrisme tragique des sentiments, par son application décourageante, par une incapacité chronique à prendre en charge l'excès qu'impliquent le sujet et les personnages. Il s'enlise dans les clichés romanesques qu'il voudrait transcender. Résultat: le décor vietnamien est prétexte à cartes postales touristiques parfumées au bon vieux temps des colonies. Catherine Deneuve est superbe... dans le rôle de Catherine Deneuve, et les orages passionnels sont aussi tièdes que la mousson.

Il n'y aurait pas à insister sur cette propreté désespérante de la confection française (où même les larmes et le sang ont quelque chose d'immaculé, de convenable) si, après ***L'amant*** et en attendant ***Diên Biên Phû***, ***Indochine*** ne témoignait d'un curieux retour du refoulé colonial — qui semble participer davantage d'un esprit de restauration que d'une interrogation sur les zones sombres de l'histoire de France[1]. On sait que, là où les Américains ont exorcisé, pour le meilleur et pour le pire, «leur» Vietnam via la fiction, les meilleurs films français sur la collaboration, l'épuration et la guerre d'Algérie restent des documentaires patients et minutieux[2]. Est-il trop tard pour la fiction? Peut-être que oui, et c'est ça aussi, la crise du scénario français.

Entre ***L'amant*** et ***Indochine***, le parallèle s'impose jusque dans la promotion de ces deux superproductions de prestige: matraquage médiatique, dossiers de presse de luxe, sans oublier l'album de photos racontant l'histoire du tournage, qui devient le nec plus ultra du marketing cinématographique. Mais surtout, l'ex-Indochine n'intéresse Annaud et Wargnier qu'en tant qu'immense studio de cinéma et que vivier de figurants (cf. la noce traditionnelle de ***L'amant***). C'est un cinéma d'antiquaire, qui sait mettre en valeur ses accessoires et son mobilier; un cinéma de gérant, dont les comptes bien tenus dissimulent mal le manque de souffle et d'ampleur. ■

1. Dans la lignée du «révisionnisme» de ***La révolution française*** et du pétainiste ***Uranus***.
2. Pour mémoire, les films de Marcel Ophuls et, tout récemment, ***La guerre sans nom*** de Bertrand Tavernier et Patrick Rotman, et ***Les messagers de l'ombre*** de Michel Van Zele.

INDOCHINE
France 1992. Ré.: Régis Wargnier. Scé.: Wargnier, Erik Orsenna, Louis Gardel et Catherine Cohen. Ph.: François Catonné. Mont.: Geneviève Winding. Mus.: Patrick Doyle. Int.: Catherine Deneuve, Vincent Peez, Linh Dan Pham, Jean Yanne, 160 minutes. Couleur. Dist.: C/FP.

AN ANGEL AT MY TABLE
DE JANE CAMPION

L'ANGE QU'ON A VOULU EXTERMINER

par André Roy

Depuis près de deux ans, les festivals montréalais, entre autres le Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo et le Festival international de films et vidéos de femmes, tentaient de présenter ce deuxième long métrage de la cinéaste néo-zélandaise Jane Campion. Les distributeurs américains qui avaient acheté ***An Angel at my Table*** en 91 ont fait faillite, et puis voici qu'Alliance, un distributeur qui a des bureaux à Montréal et à Toronto, a enfin mis la main dessus et l'a présenté rapidement en mars dernier au public de Montréal — sans sous-titres en plus, comme si le sort devait s'acharner sur ce film, comme les psychiatres se sont acharnés huit années durant sur Janet Frame, écrivaine de la Nouvelle-Zélande dont la vie est ici racontée par la cinéaste de ***Two Friends*** et de ***Sweetie***, films singuliers qui, on se rappellera, ont traversé comme des comètes le ciel du cinéma en 1986 et 1989 et dont l'éclat perdure encore pour tous ceux et celles qui les ont vus.

Si ***An Angel at my Table*** surprend d'un premier abord par une linéarité à laquelle la réalisatrice ne nous avait pas habitués, il n'en demeure pas moins profondément original et confirme le talent de Jane Campion, sa vision à la fois cruelle et triste du monde des pauvres gens et, tout particulièrement, celui de l'enfance. C'est d'ailleurs le volet consacré à l'enfance de Janet Frame qui constitue la partie la plus réussie de cette autobiographie en trois temps qui se présente également comme un roman d'apprentissage. ***An Angel at my Table*** est l'adaptation de trois livres autobiographiques de la romancière néo-zélandaise, trois livres qui retracent trois moments de sa vie: l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. Jane Campion, fidèle à l'âpreté de son regard et à la logique têtue qui a toujours guidé ses fictions, va implacablement et impeccablement les respecter en divisant son film en trois parties qui montreront la formation, la répression et l'épanouissement littéraire de Janet Frame.

Dès les premiers plans, on reconnaît la touche de Campion, cette façon d'intégrer ses personnages dans l'univers, de saisir leur corps. Sans qu'il n'y apparaisse et que rien ne soit appuyé, le cinéma de Campion apparaît immédiatement extrêmement charnel — ce qui peut frôler, par exemple, l'obscénité comme dans ***Sweetie***. Le corps est au centre de sa mise en scène et lui insuffle sa charge émotionnelle. Un corps trivial, grotesque, à la limite tout autant de la monstruosité que de l'insolite. Janet Frame sera donc cette enfant boulotte, à la tignasse rousse, qui crève l'écran et de laquelle les yeux (de la cinéste et les nôtres) ne pourront plus se détacher. C'est un corps tragique, métaphore du genre humain, allégorie mortifère de la vie. Il empêche, dans un premier temps, Janet enfant et adolescente de vivre et il la renvoie à ses difficultés de s'intégrer à la société; voir à cet effet ce plan des jambes de Janet bébé qui essaient de marcher dans l'herbe. Son corps tente de s'inscrire dans l'espace, qui est tout autant ici celui de la nature que celui de l'écran; mais il vient le déchirer comme la lame d'un poignard trouverait un tableau. Le corps est dans le paysage (et dans l'image) un objet incongru, étranger; il fait tache, il détone, mais il finit par s'imposer à nous, devenu de plus en plus familier et attachant.

Le premier plan du film est exemplaire de cette inscription spatiale du corps quand il montre une prairie et la petite Janet qui s'avance vers nous, son visage est alors grossi par le grand angulaire, puis l'enfant nous tourne le dos et s'enfuit sur la route. Cette coexistence d'un gros plan et d'un plan d'ensemble en une seule prise annonce d'entrée le genre de filmage de Campion: elle fera alterner constamment le gros plan et le plan d'ensemble, les privilégiant aux dépens du plan américain et du plan général, nous livrant ainsi un récit heurté, tranchant comme un couteau, qui pourtant ne

Janet Frame (Kerry Fox) au centre.

perd aucunement sa fluidité imposée avant tout par la linéarité autobiographique. Cette juxtaposition de plans, leur écartèlement spatial qui provoque un choc visuel, favorise les ellipses et intensifie la narration en lui imprimant un lyrisme retenu, qu'on pourrait qualifier d'étouffé.

C'est donc ce corps en trop qu'est Janet Frame qui, dans sa trivialité apparente, permet à la fiction de ne jamais se phagocyter, de ne jamais tomber dans l'illustration saint-sulpicienne et mythifiante de la vie d'un écrivain, une vie qui possède pourtant tous les clichés voulus : une enfant timide, sage, incomprise, rejetée, mal dans sa peau, à la sensibilité exacerbée, qu'un rien blesse, une écorchée vive qui en fait une artiste-née. La cinéaste transcende les clichés, les saisis pour mieux les détruire par une mise en scène économique et précise. Chaque tableau de cette autobiographie tricéphale est en fait un cliché que la cinéaste dynamitera, pulvérisera, soit en coupant brusquement dans la scène (celle des électrochocs est éloquente là-dessus), soit en surréalisant une autre (celle des enfants dans la forêt jouant la danse des princesses tirée d'un livre), soit en déportant le sujet d'une scène dans une autre (la rencontre sexuelle qu'annonce la promenade de Janet avec un écrivain américain aura lieu pourtant plus tard). Chaque moment de la vie de l'écrivaine devient ainsi un instant marquant sans être typé, vif tout en étant labile. Et la violence qui le ponctue généralement est le fruit d'une détresse qui finira par envelopper la fiction dans une grande et poignante tristesse, de cette tristesse qu'on retrouve dans la poésie de Frame.

Ce corps en trop, ni beau ni érotique, se déploie dans une mise en scène tout entière consacrée à révéler le vécu et les émotions de l'enfant, puis de l'adolescente et enfin de la femme Janet Frame. Cette mise en scène trouve un juste équilibre entre une distanciation qui ne dit jamais son mot et un certain conceptualisme, surtout dans les plans isolés d'objets et le choix minimal des couleurs (le rouge, le vert, le jaune et le bleu). ***An Angel at my Table*** s'approche aussi de l'hyperréalisme sans y tomber, car celui-ci est constamment déplacé, perverti par la force de l'expression, par une tendresse qui détruit toute pitié, par l'affection que Campion voue indéniablement au personnage et qui est tangible tout au long du récit. Le filmage repousse toute tentation de naturalisme comme il repousse toute tentative de déification de l'artiste. Si le regard est précis, il n'est pas clinique et il évite toute tératologie. L'économie de la mise en scène, tendant vers l'épure, permet en même temps un foisonnement de sentiments contradictoires (la réalisatrice ne craint pas plus l'humour que la tendresse) et en exprime toutes les nuances pour nous faire toucher le tragique d'une vie, d'une vie vécue et rêvée comme un cauchemar par cet ange qu'on a voulu exterminer[1]. ***An Angel at my Table*** possède pleinement la beauté terrible et terrifiante de la poésie. ■

1. Janet Frame a été enfermée durant huit ans dans un asile après un diagnostic erroné de schizophrénie, ce que raconte d'ailleurs la deuxième partie du film.

AN ANGEL AT MY TABLE
Nouvelle-Zélande 1991. Ré. : Jane Campion. Scé. : Laura Jones. Ph. : Stuart Dryburgh. Mont. : Veronika Haussler. Int. : Kerry Fox, Alexia Keogh, Karen Fergusson, Iris Churn, K.J. Wilson. 150 minutes. Couleur. Dist. : Alliance.

UN VAUDEVILLE ÉCOLO

par Yves Rousseau

Michèle Richard en prime.

Gilles Carle réalise enfin une fiction. Il était temps car il en a des choses à dire. Et le cinéaste, s'il n'a pas tout voulu dire dans son film, a voulu parler de tout. ***La postière*** est un melting-pot culturel d'époque aux accents de vaudeville, teinté d'écolo et manifestant une ouverture à l'amérindianité en plus d'offrir en prime Michèle Richard. Bref, de quoi plaire un peu à tout le monde.

Mais ***La postière*** est aussi un film d'époque parce qu'il est pénétré de l'esprit d'une période cruciale pour Gilles Carle: les sixties, période où s'est affirmé son talent, et d'où découlent la plupart des principes qui guident ses scénarios: une morale de l'hédonisme tolérant, soft, aux prises avec l'intolérance dans des moments de violence et de cruauté qui s'atténuent avec le temps, d'un film à l'autre, au profit du côté soft. Par exemple, il n'y a pas de personnages vraiment méchants dans le film, certains sont simplement plus ridicules que d'autres. Un principe de plaisir guide ses personnages. Si parfois ils savent se venger, ils ne sont pas revanchards.

De même, Carle évite le pathétique et l'apitoiement. On ne saura jamais si le petit garçon deviendra aveugle; d'ailleurs, le cinéaste veut-il seulement que l'on croie à cette histoire de décollement de la rétine? Il la traite surtout comme un vieux truc de scénariste afin de multiplier les scènes de voyeurisme. Le terme est ici à prendre sans sa connotation péjorative de détraquage sexuel, il s'agit du pur plaisir de voir, comme ce plan tout à fait gratuit (et joli) de Chloé Ste-Marie lisant dans son bain. ***La postière*** est un film tourné à travers le trou d'une serrure. On y assiste à l'inventaire d'une série d'instruments d'observation, longues-vues, télescopes, lunettes et théodolites, à tel point que la direction artistique a probablement dû réquisitionner tout le stock de jumelles d'époque disponible à Montréal.

Carle est un cinéaste qui semble joyeux, pas du tout hargneux de sa longue privation de fiction. C'est son tempérament et il le manifeste dans tous ses films, même les moins réussis. C'est aussi son sens de l'humour, parfois lourd, mais surtout primesautier et décomplexé. Carle a des atomes crochus avec la comédie italienne. Il y a dans ***La postière*** une équation enfant plus truculence qui rappelle parfois Comencini et Risi.

Ce n'est pas tant la comédie qui est lourde dans ***La postière*** mais le reste, l'alibi social, une grande partie de la toile de fond. Toute cette histoire de barrage, d'anglos débiles, de politiciens de carnaval, de promoteurs sans conscience écologique et autres demeurés, malgré quelques portraits bien tirés est souvent davantage un boulet qu'un moteur de fiction. Dans ce type de comédie, ce n'est pas tant la vérité historique qu'on recherche mais celle des personnages et celle du cinéma. Pour les personnages, en gros ça va, Carle sait les mettre à l'aise, fournit les répliques et les comédiens font le reste, assez bien pour la plupart. Chloé Ste-Marie, qui a pris du métier, sait

LA BOÎTE NOIRE

Verhoeven, Cronenberg, Schroeder, Anger, Deren, Pagnol, Gainsbourg, Tati, Keaton, Avery, Clouzot, Roeg, Wajda, Trotta, Pasolini, Von Stroheim, Fassbinder, Demme, Ferreri, Altman, Russell, Lombardi, Powell, Gillian, Greenaway, Forcier, Jarmusch, Carle, Kazan, Cukor, Wyler, Capra, Pabst, Murnau, Saura, Mizoguchi, Kurosawa, Ophüls, Zulawski.

PHOTOS : TAKASHI SEIDA

Michel Barrette et Nicolas François Rives. «Un film tourné à travers le trou d'une serrure.»

jouer la comédie (depuis ***La guêpe*** on savait qu'elle pouvait être drôle) et est très alerte, à tel point que c'est parfois le filmage de Carle qui n'arrive pas à la suivre. Curieusement, Chloé Ste-Marie fait preuve d'un mimétisme plutôt rigolo: avec les Italiens elle prend l'accent italien, et ainsi de suite avec les Français, Québécois et autres. N'empêche que le duo avec Michèle Richard ne fera pas oublier ***Gentlemen Prefer Blondes***, et si on sent que Mme Richard se dévoue avec ferveur, la foi n'est pas tout.

Avec ***La postière***, Carle joue avec son univers. Signalons l'emprunt/hommage à la séquence de prison des ***Mâles***; la préoccupation écolo de ***Fantastica***; l'ingénieur ressemble au petit frère de François Paradis; les Amérindiens existent depuis longtemps dans ses films, et pas seulement comme couleur locale; le village et l'époque rappellent ***Les corps célestes***; et on retrouve la winchester qui, en plus d'être une arme redoutable, est un très bel objet de cinéma, qui permet de viser, d'orienter le regard.

Ce qui me tracasse davantage, c'est le côté technique, passablement faible. Si les images révèlent un bon coloriste, le cadrage et la composition des plans sont indigents. On ne semble pas avoir beaucoup pensé à l'emplacement de la caméra. De même le montage, capital pour le rythme d'une comédie, laisse souvent à désirer. Et que dire de la structure du scénario qui, s'il débute relativement bien, n'arrive pas à boucler convenablement les destinées de plusieurs personnages. Vers la fin, Carle en est réduit à faire rejouer à l'ingénieur la même scène de sauvetage dans la rivière qu'au début du film. Ce personnage est d'ailleurs une espèce de fourre-tout censé peut-être représenter le désarroi du mâle fin de siècle, puisqu'il est à la fois puritain, jouisseur, fidèle, séducteur, réservé, libertin, naïf et rusé.

Malgré ce laxisme de la forme, ***La postière*** ne mérite pas les hauts cris et éreintements disant que Gilles Carle est fini, pas plus que les dithyrambes qu'on voit sur la pub, comme si on voulait aimer le film pour le combat mené par le cinéaste auprès des institutions. Il faut se méfier des raisons extra-cinématographiques pour rendre compte d'un film. Le résultat est mitigé, un Carle somme toute moyen, qui fait un peu bâclé, un peu brouillon. Les faiblesses viennent probablement plus d'une trop longue absence des plateaux de la part d'un cinéaste qui a besoin de tourner davantage pour donner ce dont il est capable. ■

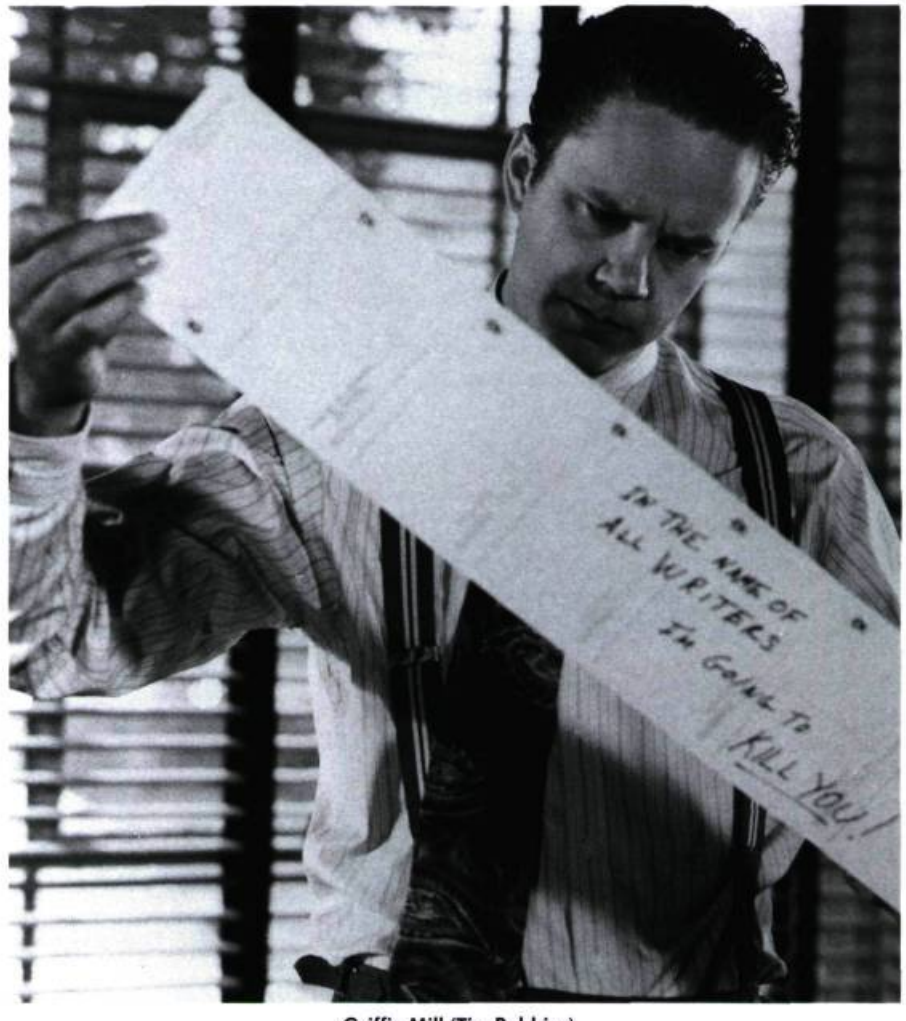
LA POSTIÈRE
Québec 1992. Ré. : Gilles Carle. Scé. : Carle et Jean-Marie Estève. Ph. : René Verzier. Mont. : Christian Marcotte. Mus. : Philippe McKenzie. Int. : Chloé Sainte-Marie, Nicolas François Rives, Steve Gendron, Michèle Richard, Roger Giguère, Louise Forestier, Michel Barrette. 95 minutes. Couleur. Dist. : Aska Films.

CARRÉMENT VO

LA BOÎTE NOIRE 4450, rue St-Denis, 2e étage 287-1249

Imaginons un peu que la Boîte Noire soit un film. Sûrement celui d'un jeune réalisateur. Pas hermétique, pas con non plus. Possiblement à contre-courant. Le genre qui finalement se taille une place au box-office au grand dam des comptables et autres vendeurs de balayeuses, ébahis. La critique: une vidéo-boutique qui affiche une **V**ision **O**riginale.

THE PLAYER
DE ROBERT ALTMAN



Griffin Mill (Tim Robbins)

CE QUE JE VOIS DE MA TOUR D'IVOIRE

par Marco de Blois

The Player marque pour Robert Altman un retour à la satire sociale, formule qu'il avait exploitée notamment dans ***Beyond Therapy***, ***A Wedding***, ***Nashville*** et ***M*A*S*H***. Cette fois-ci, c'est au milieu du cinéma que le réalisateur s'intéresse, et plus particulièrement à celui d'Hollywood et ses «executive producers». Avec un cynisme appuyé,il met à plat les dessous d'un monde essentiellement composé de cocus et de gangsters, gangrené par la soif de dollars, et pour qui la notion d'art est un concept qui n'existe que dans la bouche des intellectuels.

Le film raconte l'histoire d'un producteur, Griffin Mill, qui reçoit des menaces de mort anonymes d'un individu dont il a refusé le scénario. À la suite d'une bagarre, il tue par erreur un autre scénariste. Ce geste d'ailleurs n'arrête pas le scénariste refusé, lequel se fait de plus en plus menaçant. Quant au meurtre, Mill réussira à s'en faire innocenter faute de preuves. Cette intrigue, comme cela arrive souvent chez Altman, tient une place accessoire; dans ***The Player***, l'enjeu consiste surtout à épingler les vices des personnages.

L'idée d'effectuer une mise à plat affecte également la mise en scène où abondent les perspectives écrasées provoquées par l'emploi du téléobjectif. Le plus souvent, Altman préfère recadrer sur ce qui l'intéresse, donnant ainsi à la caméra la place du voyeur, comme dans le long plan-séquence du début où se succèdent d'incessants zooms. Il semble alors laisser ses acteurs improviser une grande part de leur texte, de sorte que le film adopte un style «pris sur le vif». Par ailleurs, pour les moments de suspense, il a recours à un découpage plus fragmenté et plus dynamique. ***The Player*** propose ainsi deux types d'approche: la première typique de ce cinéaste, la seconde référant au thriller de façon parodique. Or, le tout s'orchestre dans le plus grand désordre. Ce film cahotique manque d'un minimum de rigueur dans son montage (Altman prolonge souvent les plans au-delà de leur utilité) et dans son rythme, continuellement brisé par les deux approches qui se tuent entre elles.

The Player regroupe tous les tics du cinéma commercial pour mieux les pestiférer: les vedettes (il doit bien y en avoir une quarantaine au générique: Malcolm McDowell, Nick Nolte, Angelica Huston, John Cusack, etc., toutes filmées de façon fugitive), le suspense, auxquels il faut aussi ajouter les «histoires de fesses» et les amourettes. La pointe satirique naît de la mise en abîme que fait Altman de la rhétorique hollywoodienne: par leur ignominie, les personnages donnent le ton de l'opinion qu'a le réalisateur de ceux qui travaillent dans cette industrie, et les conventions narratives pastichées dans ***The Player*** sont justement le fruit du travail de ces ignobles individus. Altman, l'Auteur, l'Artiste, se paie ainsi le luxe de justifier sa carrière d'indépendant en faisant le procès d'un système qui, de toute façon, n'a jamais voulu de lui. La rancœur qui se dégage de ce film rappelle par ailleurs que ce cinéaste a vieilli. Dommage, tout de même, que l'ampleur de l'inoubliable ***Nashville***, où le cynisme du regard s'accommodait d'une générosité et d'une lucidité, se retrouve réduite comme peau de chagrin pour faire place au mépris et au règlement de comptes.

THE PLAYER
États-Unis. 1992. Ré.: Robert Altman. Scé: Michael Tolkin adapté d'après son propre roman. Ph.: Jean Lepine. Mu.: Thomas Newman. Int.: Tim Robbins, Greta Scacchi, Fred Ward, Whoopi Goldberg, Peter Gallagher, Brian James et Cynthia Stevenson. 118 minutes. Couleur. Dist.: Alliance/Vivafilm.

LES PRINTEMPS INCERTAINS

DE SYLVAIN L'ESPÉRANCE

QUESTION DE TEMPS

par André Roy

Voici un film qui prend son temps, voici un des rares documentaires qui ne soit pas contaminé par le virus de la télévision. Ici, pas de commentaire mur à mur, de plans hachés menu, de rythme dopé aux astéroïdes. Quand on a maintenant l'impression que tout est illustré en accéléré, le moyen métrage de Sylvain L'Espérance, ***Les printemps incertains***, lui, nous donne l'impression d'être au ralenti, avec ses longs plans et sa division en trois mouvements qui racontent la dégradation du tissu urbain, son enlaidissement, sa déshumanisation, en appelant à la mémoire et à la parole des habitants des quartiers du sud-ouest de Montréal. Et puis, j'oserais ajouter, c'est tourné avec de la pellicule, de la vraie, pas sur un support magnétique qui fait tout se ressembler, aplatit tout.

Ce jeune cinéaste (il a à peine trente ans) a posé sa caméra et il a *suivi* quelques résidants de ces quartiers montréalais en complet déclin: Pointe-Saint-Charles désindustrialisée, Griffintown expropriée et Ville aux Oies détruite. Il ne les a pas folklorisés dans un tout-venant de la communication; il leur a donné le temps qu'il fallait pour nous rejoindre, avec des avants et des après nécessaires; par exemple, les propriétaires d'origine italienne d'un snack-bar dans la scène qui ouvre le film reviendront à la fin. Il les accompagne (on entend parfois sa voix en hors-champ), son emploi du temps est celui de l'autre à qui est réservée une place et qui ne sert pas un message à sens unique. L'Espérance ne nous trafique pas une vision correcte du monde; la sienne est tout humblement et poétiquement juste, sans parti pris idéologique.

L'Autre, ce sont donc ces résidants, Irlandais, Italiens, Polonais, Canadiens français (comme on les appelait autrefois), victimes de la barbarie industrielle, qui, à partir de photos, de chansons (gaéliques, très belles, interprétées par une habitante), de promenades, retracent leur histoire. De l'émigration à l'expropriation, des querelles entre groupes ethniques aux licenciements massifs, de l'école du coin au parking qui l'a rasée, des vingt ans de travail à une retraite sans pension, cette histoire se transforme en un portrait géographique, sociologique, économique, familial et individuel aux dimensions tragiques. Une grandeur dans la pauvreté et le dénouement pour ces travailleurs lucides qui, sans en avoir l'air, sont très politisés. Ils ne manquent pas d'humour, un humour qui dégage une sorte de liberté digne. Ils sont, c'est certain, les grands perdants de l'Histoire (avec un grand «H»), dépouillés ici de toute imagerie populiste et pieuse car jamais sublimés.

C'est une *image* d'eux et d'elles que nous tend Sylvain L'Espérance, pas une imagerie. Une image qui s'est mise de leur côté, comme le cinéaste — qui rejoint en plus contemporain un Pierre Perrault — a mis le temps de son côté, avec cette belle lenteur qui permet à son film de venir à nous, c'est-à-dire de vouloir de nous. ■

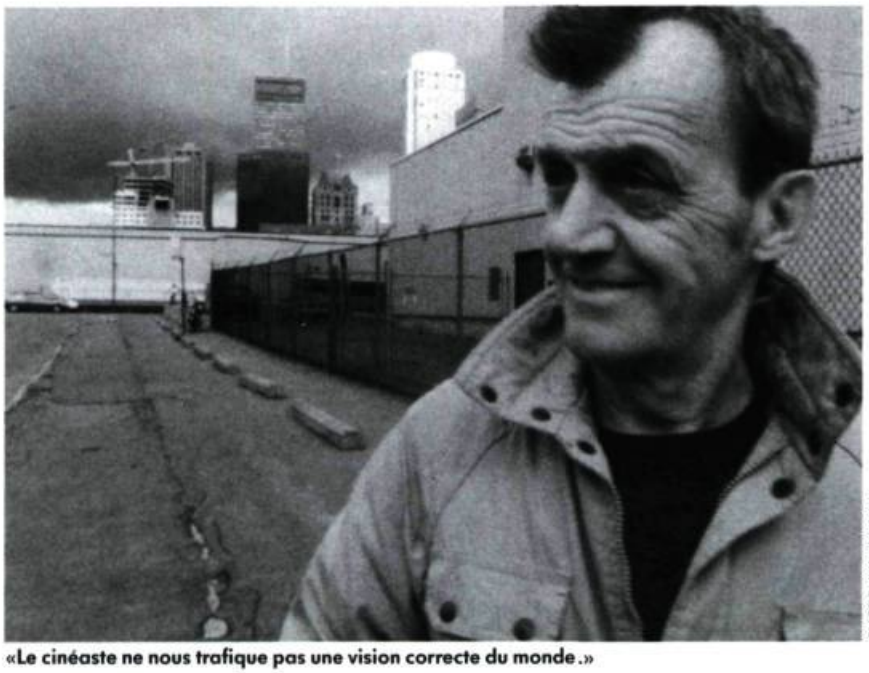


PHOTO: YVAN BOYLE

«Le cinéaste ne nous trafique pas une vision correcte du monde.»

LES PRINTEMPS INCERTAINS
Québec 1992. Ré.: Sylvain L'Espérance. Ph.: Claude Ouellet et Marc-André Berthiaume. Son: Justine Pimlott et Marie-France Delagrave. Mont.: René Roberge. Prod.: Main Film. 52 minutes. Couleur. Dist.: Cinéma Libre.

LA FOURMI ET LE VOLCAN
DE CÉLINE BARIL

HISTOIRES D'O

par Gérard Grugeau

PHOTO : CÉLINE BARIL

Hong-Kong à Montréal **: l'imaginaire sans frontières**

Mais qu'est-ce qui fait courir Céline ? À peine remise de la tornade expérimentale de ***Barcelone*** (1989), «un mot de 9 lettres, un film en 9 épisodes» qui sonnait comme une superbe invitation au voyage célébrant la rencontre féconde du cinéma des origines et du burlesque*, Céline Baril refait ses valises et s'en va filmer jusqu'au bout du monde. Nouvelles destinations de cette infatigable globe-trotteuse de la pellicule : l'Islande, Hong-Kong et la Chine, d'où notre Wenders au féminin ramène une mirifique moisson d'images tournées en 8 mm (gonflées par la suite en 16 mm) et quelques documents d'archives.

Deux îles, l'une presque nue, l'autre pas : l'Islande comme un magma infernal saturé de volcans, comme un «théâtre des dieux» grandiose aux coulées de colère sulfureuse; Hong-Kong comme une fourmilière fébrile se sacrifiant sur l'autel du capitalisme sauvage en attendant l'ogre chinois, comme un «théâtre des hommes» ou un paradis presque perdu suspendu aux lèvres de l'Histoire. Et pour relier ces deux versants documentaires, faire se rencontrer les plaques tectoniques de la géologie et de la politique : une fiction noir et blanc pleine d'humour, tournée en studio à Montréal, avec comme prétexte narratif entièrement en langue cantonaise : la petite histoire d'une famille de commerçants chinois (joués par de véritables immigrants, non professionnels) désireux de quitter Hong-Kong avant le coup de gong de 1997. Émigrer, d'accord ! Mais où ?... Les parents rêvent du Canada, un pays qui ne sait décidément que dire NON, alors que la fille aînée de la famille, elle, préférerait découvrir l'Islande à la lumière du sourire d'un vulcanologue chinois habitant l'île et avec qui elle entretient une relation épistolaire.

S'il fallait trouver un mot clé au cinéma de Céline Baril, ce serait peut-être le mot origine. O comme le «origine» du «o» de ***Barcelone*** qui embrassait en un collage délirant l'ère glaciaire (et le pays d'où l'on vient), la préhistoire, le jardin d'Éden, l'identité féminine, la naissance, les débuts du cinématographe. Œuvre insolite mais moins expérimentale, objet arrimé à la fiction comme un bateau ivre pris dans le maelström de l'univers, ***La fourmi et le volcan*** garde des accents de ***Barcelone***. Citoyenne du monde, Céline Baril a le don de s'immerger dans une culture étrangère, de la faire sienne et de nous la restituer à travers le prisme de son regard poétique. La Chine millénaire prend ici le relais de l'Espagne kaléidoscopique. Aux éclats de réel à la Vigo ou à la Vertov succèdent les réminiscences fastueuses des grands classiques soviétiques. Sur la rétine boulimique et amusée de son œil constamment en éveil, la cinéaste capture les moments de grâce d'un quotidien ordinaire qu'elle transcende par un subtil télescopage des espaces narratifs (rimes visuelles, motifs oniriques). Plus de frontières, plus de barrières. Vaste champ énergétique en perpétuel mouvement, l'univers est une immense coulée englobant les lieux, les êtres et les choses. Courent les aiguilles du coucou marquant le temps, court la lave des volcans, coule le sang sur Tienanmen. Les joies, les drames de la petite histoire rejoignent les tragédies de «la grande Histoire du monde». À la précarité de la vie sur laquelle plane constamment une menace tragi-comique (l'effervescence du volcan, la présence obsédante du panneau 1997, dédramatisées par les notations humoristiques) répond la précarité de l'objet cinématographique fracturé, éclaté, intertitré, dont le matériau sans cesse revisité renoue malicieusement avec l'origine du médium, les premières lueurs d'un art à la pureté encore toute virginale. Par son jeu sur le grain de l'image, sa belle définition contrastée du noir et blanc (Carlos Ferrand à son meilleur), ***La fourmi et le volcan*** est indéniablement un film de texture. Mais la plasticité de l'œuvre n'est jamais ostensible et ne prend jamais le pas sur le plaisir du filmage. Un plaisir jubilatoire qui habite littéralement l'écran. Et si le dénouement en forme de Big Bang fantasque paraît un peu parachuté, c'est sans doute que la caméra de Céline Baril, soudainement prise de vertige, s'emballe déjà vers d'autres ailleurs. Attachez vos ceintures !... ■

* Voir l'article d'Olivier Asselin, 24 Images no 54

LA FOURMI ET LE VOLCAN
Québec, 1992. Ré., scé. et prod. : Céline Baril. Ph. : Carlos Ferrand. Images Islande, Hong-Kong et Chine : Céline Baril. Mont. : Myriam Poirier. Int. : Tu Quynh Luu, Pun Yuen Hung, Shiu Lai Chu, Pun Hao Yang, Lo Hua Chen, Lo Hua Kin, Xinchun Zhang, Lin Shih Ming. 52 minutes. 16 mm N&B. Dist. : Cinéma Libre.