

The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl de Ray Müller

Gilles Marsolais

Number 71, February–March 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23014ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marsolais, G. (1994). Review of [*The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl* de Ray Müller]. *24 images*, (71), 45–46.

présent, et de se placer au centre du choc qu'elles produisent. Volonté, qui n'en devient que plus fiévreuse, de penser l'histoire, de la repenser, d'en voir son mouvement d'effacement et de rappel, comme les plans mis en parallèle de *People's War* et de *Point de départ* le suggèrent. Penser se traduit par des allers et retours, et l'histoire, comme les images, rapides, labiles de ce film qui semble parfois échappé d'un coma, fuit. L'auteur ne trouve pas toujours de réponses à ses questions, et quand il en trouve, les réponses, toutes contradictoires, le plongent encore plus dans la fébrilité. À une question de Linda Evans, militante américaine toujours emprisonnée aux États-Unis, qui lui demande ce que sont devenus les souterrains creusés par les Vietnamiens pour se pro-

téger des bombardements, le réalisateur répond qu'ils sont maintenant des attractions touristiques et même, qu'on a été obligé de les agrandir pour les touristes blancs (trop grands). Les personnes rencontrées, les paysages transformés (constructions urbaines et modernes), les discours plus simples, pour ne pas dire plus libres des gens (comme celui de son ancien traducteur qui avoue une passion pour *Don Quichotte*, de Cervantès), éloignent Robert Kramer du Viêt-nam; il ne peut, dès lors, s'attacher, se retenir — et là, sa caméra se fait intime, inquiète, chaleureuse — qu'à d'infimes mouvements de la vie: la pluie, les regards entrevus, les bruits de la ville, les couleurs toujours nouvelles des saisons. C'est dans ces images gardées par devers soi, protégées com-

me dans une retraite (pareille à celle du combattant), qu'on perçoit la mélancolie d'un temps jadis plein d'espoir, que surgit — je dirais littéralement, dans les belles images des paysages, des villes, des foules — le deuil qui, telle une ombre, traverse le regard embrumé par la désillusion. Ce retrait permet de repartir (tel est le sens du titre), car le monde, comme le rêve auquel ressemble sous plusieurs aspects *Point de départ*, bouge, fait bouger. C'est ce mouvement incessant, incontrôlable, injustifiable de la vie que filme en désespoir de cause — aujourd'hui — le grand cinéaste de *Ice*, *Milestones* et *Route One/USA*. ■

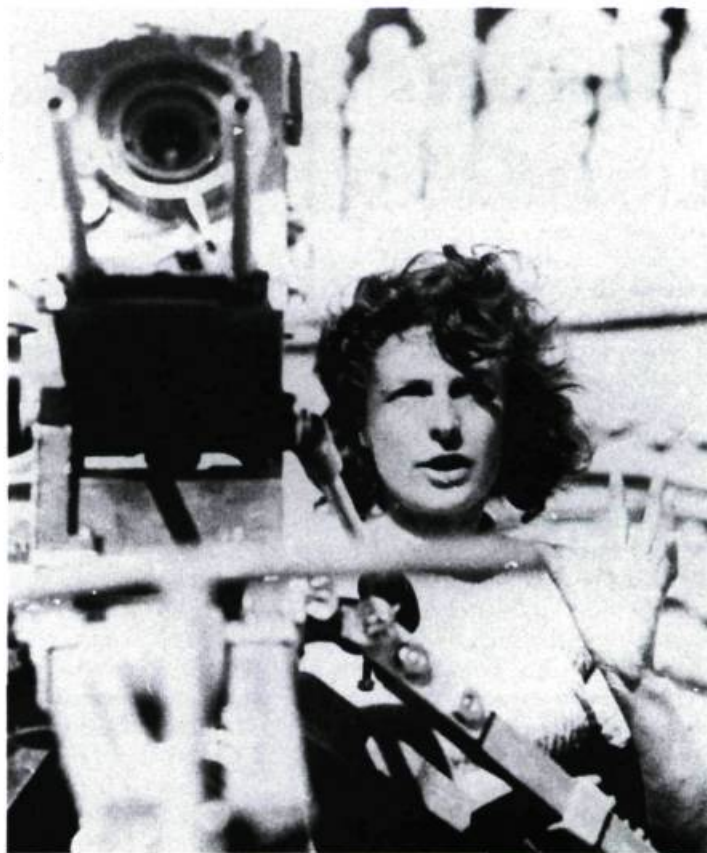
André Roy

THE WONDERFUL, HORRIBLE LIFE OF LENI RIEFENSTAHL DE RAY MÜLLER

Ce film audacieux et passionnant a obtenu, à juste titre, le Prix du meilleur documentaire. Il est audacieux parce qu'il aborde un sujet délicat: la carrière d'une cinéaste maudite et talentueuse qui fut l'égérie de Hitler et le porte-flambeau du cinéma nazi; passionnant, parce qu'il réussit, pendant trois heures qui filent à la vitesse de l'éclair, à captiver notre attention et à naviguer admirablement dans ces eaux troubles, sans verser dans la complaisance ni dans la charge primaire facile (du genre: Hitler aimait Wagner, donc Wagner est un crétin et son œuvre est nulle).

Leni Riefenstahl est cette cinéaste allemande qui a mis son talent au service du Troisième Reich dans des films comme *Le triomphe de la volonté* (1935) et qui, de ce fait, a vu sa carrière officielle interrompue à la fin de la guerre. Elle n'a refait surface qu'au début des années 60: après un détour par l'Afrique qui a donné lieu à la publication de quelques albums de photos (où l'on retrouve au passage des Noirs musclés dans des poses olympiennes: ce qui ne révèle pas tant son fascisme, comme le pensent certaines féministes, que

Leni Riefenstahl à la caméra.



son goût affiché pour le corps de l'homme), elle s'est recyclée depuis 1976 dans la prise de vue sous-marine où, il faut en convenir, elle a produit des images superbes qui inaugurent et clôturent ce documentaire de Ray Müller. Toujours alerte à l'âge de quatre-vingt-dix ans, au moment du tournage de ce film la concernant, elle est restée lucide et fonceuse, et elle a conservé son franc-parler. Le réalisateur Ray Müller avait donc affaire à une rude partie, et il s'en tire admirablement en faisant en sorte que l'artiste controversée se dévoile elle-même devant la caméra. Sans lui manifester d'agressivité ni de sympathie douteuse, ce qui aurait eu pour effet dans un cas comme dans l'autre de la faire se refermer comme une huître, et sans porter de jugements péremptoirs visant à se substituer au jugement du spectateur, il permet à Leni Riefenstahl de donner son point de vue, de se défendre de certaines accusations dont elle n'a jamais pu se défendre, tout en laissant au spectateur la marge suffisante pour lui permettre d'emmagasiner ses propres informations et de

formuler lui-même son propre jugement sur les choix qu'elle a faits.

Leni Riefenstahl se dévoile donc elle-même devant la caméra, à travers les réponses aux questions, tantôt subtiles, tantôt directes, qui lui sont posées, mais aussi au moyen d'un subterfuge qui consiste à restituer à l'écran quelques-uns de ces moments où le réalisateur et l'artiste préparent ensemble les interviews: son tempérament apparaît alors dans son désir de vouloir régenter le travail de Ray Müller, d'organiser à sa façon les interviews, y allant de ses interdictions et de ses directives quant à la meilleure façon de l'éclairer, de la filmer. Irrésistible, ce moment où, interloquée, elle refuse catégoriquement la suggestion d'avoir à marcher tout en parlant. «Je n'ai JAMAIS fait ça!», s'exclame-t-elle: une réaction de sa part qui trahit sa crainte de ne pouvoir alors contrôler toute la situation. Néanmoins, quelques séquences plus loin, nous la voyons bel et bien marcher tout en répondant aux questions du cinéaste qui a réussi à l'amadouer.

Sportive, exécutant elle-même les escalades et les cascades dans les films où elle fut actrice, pionnière par sa façon de filmer «sur le terrain», explorant les ressources expressives du montage, elle a compris et exploité au même titre que les cinéastes soviétiques et américains la puissance idéologique du cinéma: en magnifiant le rituel du Troisième Reich pour dynamiser les foules et en glorifiant l'exploit sportif à l'occasion de l'opération médiatique des Jeux Olympiques de Berlin en 1936. Son audace, son invention et son savoir-faire ont valu à *Les dieux du stade* d'être classé, longtemps après la guerre, parmi les dix meilleurs films jamais réalisés au monde.

Elle se défend jusqu'au bout d'avoir jamais appartenu au Parti Nazi, mais cette réputation lui colle à la peau. Elle réussit néanmoins toujours à nous émouvoir ou à nous étonner, à quatre-vingt-dix ans, dans son costume bleu poudre de plongée sous-marine! ■

Gilles Marsolais

TRAVELLERS DE BAHRAM BEIZAI

L'humour est aux réjouissances: Mahrok, une jeune fille issue de la classe moyenne iranienne, s'apprête à célébrer ses noces. La sœur de la future épouse quitte Téhéran pour se rendre au mariage. Mais, s'adressant à la caméra, elle précise d'emblée qu'elle et sa petite famille (les «voyageurs» du titre du film) vont périr dans un accident de voiture. Fort de cette connaissance préétablie qui le place dans une situation de «voyeur» privilégié, le spectateur est alors convié à une sorte de huis clos familial qui s'amorce dans l'exubérance joyeuse des préparatifs de la noce pour basculer abruptement dans la sombre tragédie du deuil inattendu. Voir la séquence époustouflante de la cour où la désolation absolue submerge soudainement les cœurs et l'écran au son amplifié du battage des tapis. Vétéran du cinéma iranien encore peu connu en Occident, Bahram Beizai (*Bashu, le petit étranger*) est aussi un homme de théâtre qui a enseigné l'art dramatique et écrit de nom-

breuses pièces. C'est là un point qui a son importance car, avec *Travellers*, le cinéaste signe une œuvre à la mise en scène implacable qui emprunte ostensiblement aux règles théâtrales. Unité de lieu, de temps et d'action, sujet qui élève la famille au rang des mythes de l'Antiquité, déplacements chorégraphiés, dramatisation de l'espace: nombreux sont les éléments qui renvoient à la dramaturgie classique. Le film n'en assume pas moins son assise cinématographique avec une virtuosité sidérante. La caméra s'impose rapidement comme un personnage en soi tant elle se vit comme le prolongement de l'univers intérieur des personnages, tant elle agit comme révélateur des affects. Écartelé entre la comédie (fébrilité radieuse des premières séquences baignant dans une lumière virginale) et la tragédie (images assombries de la noce transformée en douloureuse cérémonie funèbre), le film se déploie autour d'un personnage pivot qui ancre le récit dans «l'allégorie

mystique» et qui confère à l'œuvre sa puissance métaphorique. Ce personnage illuminé de l'intérieur, c'est celui de la grand-mère, gardienne de la «foi» et des traditions, mémoire vivante et force tranquille d'un pays déchiré, lequel — risquons une interprétation — épancherait son désarroi au milieu des ruines de la désillusion (la mort au cœur du récit) et puiserait en lui-même l'énergie de sa propre renaissance. L'aïeule demande à ce que la noce ait lieu en dépit de tout, car elle «croit» que «les voyageurs» vont finalement arriver pour être de la fête. *Travellers* est indéniablement un récit de «croyance», qui associe celle-ci à une philosophie de vie, à l'élément propulsif du désir et, partant, au moteur de la création artistique. Si le message que véhicule le film a valeur universelle, il n'en reste pas moins replié sur sa part de mystère et ouvert à toutes les interprétations dans le contexte d'une société iranienne profondément travaillée par l'idée de la foi. Il est