

24 images

24 iMAGES

Un moderne Feydeau *Pour rire!* de Lucas Belvaux

Thierry Horguelin

Number 87, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23615ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Horguelin, T. (1997). Review of [Un moderne Feydeau / *Pour rire!* de Lucas Belvaux]. *24 images*, (87), 46–54.

Tous droits réservés © 24 images, 1997

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/>

érudit

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



Ornella Muti et Tonie Marshall
dans *Pour rire!* de Lucas Belvaux.

UN MODERNE FEYDEAU

PAR THIERRY HORGUELIN

Il y a le mari, la femme et l'amant. Des quiproquos et des lettres anonymes, des filatures et des identités d'emprunt. On se croise et l'on se cache, on se quitte et l'on se retrouve, on se poursuit, on se jette à l'eau. Les répliques fusent, les portes claquent, les gifles aussi. Le titre annonce la couleur et le film en tient les promesses: on rit beaucoup, séduit par la vivacité du récit, un dialogue alerte et brillant, une construction virtuose agencée avec une précision d'horlogerie (à quelques ressorts et un final faibles près). Le scénario, constamment nourri, rebondissant et surprenant, joue brillamment du comique de répétition, multiplie les symétries et les contrepoints, dépoussière les figures canoniques (ce n'est plus l'amant mais le mari qui séjourne dans un placard, où il lacère les costumes de son rival). Le rythme ne doit rien à une agitation extérieure mais se fonde sur la direction d'acteurs et le tempo interne du plan, dans une mise en scène inventive et déliée dont il faut louer le sens de l'ellipse et du raccord, des entrées et des sorties de champ. En somme, et à rebours de l'actuelle production comique française où dominant la farce épaisse, la paresse et le bâclage, *Pour rire!* s'adresse à l'intelligence du spectateur.

Lucas Belvaux n'ignore pas que la comédie est de tous les genres celui qui exige le plus de rigueur. Toutefois, la réussite de son second film ne tient pas seulement à la meilleure qualité des ingrédients et à la plus grande finesse de leur combinaison, mais à une différence plus essentielle.

Car dans le même temps qu'il brode avec brio des variations neuves sur un schéma de vaudeville éprouvé, Belvaux en déplace subtilement les enjeux. Loin d'une mécanique désincarnée de théâtre de boulevard où s'agitent des pantins ridicules, il y a là de vrais personnages, riches, complexes, attachants, qui existent, aiment ou

souffrent, et dont les parcours ouvrent à l'improviste sur des échappées plus troublantes qu'on y aurait songé. Parfait homme au foyer dont le passé cache un secret, Nicolas n'a rien du barbon de comédie. Avocate aux assises (elle y défend un «tueur au pied-de-biche» que le cocuage poussa au crime, écho un peu factice au fil principal),



Alice (Ornella Muti) et Nicolas (Jean-Pierre Léaud): de vrais personnages, riches, complexes, attachants.

Alice n'est pas précisément une épouse traditionnelle (au fait, ils ne sont pas mariés). Son amant, Gaspard, le beau photographe sportif, et Juliette, l'amie du ménage elle-même plaquée par son conjoint, échappent pareillement aux stéréotypes de leur emploi. La stratégie retorse déployée par Nicolas pour reconquérir Alice en s'immisçant dans la vie de Gaspard qui en fait bien imprudemment le conseiller de ses affaires de cœur, la relation singulière qui se noue entre les deux hommes donnent à l'intrigue un tour inattendu, un peu comme si un moderne Feydeau avait réécrit *L'éternel mari* de Dostoïevski. La tristesse, l'inquiétude et la confusion des sentiments fraient leur chemin

de sorte que sans cesser de nous amuser, les péripéties loufoques et les accès de pure bouffonnerie burlesque (plongeurs répétés dans la Seine, improbables séances de méditation zen, poursuites désopilantes à moby-lette) ménagent une place à l'émotion.

La réussite de ce mélange des tons doit beaucoup au charme et au dynamisme des acteurs, en tête desquels figurent la splendide Ornella Muti et surtout Jean-Pierre Léaud dans ce qui est son meilleur rôle depuis longtemps. Avec pareil acteur, ce que le personnage fera dans la scène, voire dans le

plan suivant devient rigoureusement imprévisible. Le jeu décalé dont il a le secret, son mélange d'angoisse et de fébrilité dispensent, à l'image du film, une paradoxale et contagieuse euphorie. ■

POUR RIRE!

France 1996. Ré. et scé.: Lucas Belvaux. Ph.: Laurent Barès. Mont.: Danielle Anezin. Mus.: Ricardo Del Fra. Int.: Jean-Pierre Léaud, Ornella Muti, Antoine Chapey, Tonie Marshall. 100 minutes. Couleur. Dist.: Prima Film.

DES NOUVELLES DU MONDE

PAR GÉRARD GRUGEAU



Johan van der Keuken sur le tournage.

Si le documentaire consiste à partager une expérience à la fois humaine et esthétique, rares sont les films qui, par la grâce et l'intelligence absolue du montage, parviennent à fondre les images en une entité organique et puissante, tout en s'aventurant sur les chemins buissonniers de la création dans une totale liberté d'improvisation. Coup de cœur! La Cinémathèque consacrait récemment une journée complète à Johan van der Keuken («l'ami de longue date») et présentait en avant-première *Amsterdam, village global*, une de ces œuvres-maîtresses qui «savent» encore (savoir-faire, au sens noble, artisanal) étreindre le réel et le monde sans jamais rien céder sur un évident plaisir de raconter et de filmer. Au centre d'un titre évocateur s'il en est: Amsterdam, ville-mosaïque riche de son passé et ouverte aujourd'hui à la multiplicité des cultures. Ville-creuset donnée à voir essentiellement à travers le regard de ses nouveaux arrivants (Marocains, Boliviens, Tchétchénes, Africains) qui sont venus fertiliser de leur identité le pays d'accueil tout en maintenant un pont avec leur terre d'origine. Amsterdam donc comme condensé de ce *village global* qu'est devenue la planète et dont la télévision, du haut de sa

médiocrité aveugle et autosatisfaite, ne saura jamais vraiment rendre compte parce qu'elle a, entre autres, bien trop peur «d'une parole qui pourrait prendre son temps». Avec ses quatre heures de pur plaisir, le film de van der Keuken s'édifie au contraire dans la durée et s'inscrit en faux contre la dégradation organique du monde en redonnant tout son sens à la notion galvaudée de «village global». L'espace de séquences tournées en Bolivie et en Tchétchénie, le cinéaste accompagne ses concitoyens d'adoption au pays de leurs racines où chacun agit en quelque sorte comme passeur du récit. Par ce système de relais qui permet de préserver le fil humain, le film capte l'éternité du monde – et sa douleur – dans l'exemplarité des gestes quotidiens, chaque culture sécrétant sa propre apparence secrète de la beauté. Ainsi, à partir d'Amsterdam la généreuse, se tissent de nouvelles solidarités, s'effectue un travail de remise en perspective et de mémoire au-delà des frontières arbitraires. Comme en témoignent les lents panoramiques qui glissent sur les riches façades le long de ses canaux, Amsterdam a aussi une histoire lourde de secrets. Ce qui nous vaudra une émouvante remontée dans la mémoire d'une famille juive avec, là encore, de singuliers

conteurs (une mère et son fils) qui prendront en charge le récit sous l'œil solidairement disponible de la caméra.

Ce ne sont là que quelques-unes des belles rencontres d'*Amsterdam, village global* portées par un vrai désir contagieux, celui de la quête des images justes et des paroles neuves. Mais, à l'image des corps nus faisant l'amour dans la plus totale confusion des genres en clôture du film, cette plongée franche et formidablement ouverte et dégagée dans l'intimité d'une ville passe avant tout par l'incroyable versatilité du cinéma de van der Keuken. Venu de la photographie, le «Hollandais volant» est aussi son propre caméraman et son propre monteur. Et rarement chez un cinéaste, ressent-on avec autant d'acuité la respiration de la caméra comme si celle-ci était le prolongement de l'œil de l'artiste, une sorte de «scalpel» défricheur permettant d'appréhender physiquement le réel. Une caméra très mobile, à l'humeur tour à tour intempestive, enjouée ou langoureuse, qui affirme constamment sa présence interventionniste dans le présent du monde pour prendre acte et laisser sa marque. Jazzé dans ses moments les plus libres (voir la partition musicale du film), le montage jongle allègrement avec la grande souplesse du cadre et va jusqu'à exploser littéralement lors d'une éblouissante séquence expérimentale qui débouche sur la plus pure abstraction plastique. Le film se construit ainsi fébrilement dans le mouvement incessant de ses arabesques narratives. Peintre inspiré de l'ombre et de la lumière (superbe séquence sous l'arche du pont qui miroite comme les ors raffinés des tableaux de Klimt), musicien allumé du réel qu'il transfigure à coups d'éclats, de ruptures et de plages d'accalmie privilégiant l'humain et la parole, van der Keuken déploie une audace inventive sans cesse renouvelée, comme s'il voulait faire en sorte que son cinéma épouse inlassablement l'éloquente formule de Paul Klee: «L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible». Il va de soi que ces quelques lignes ne sauraient épuiser la richesse d'une telle œuvre. Advenant qu'*Amsterdam, village global* repasse par nos écrans, il faudra y revenir. ■

AMSTERDAM, VILLAGE GLOBAL

Pays-Bas 1996. Ré. et ph.: Johan van der Keuken. Son: Noshka van der Lely. Mont.: van der Keuken et Barbara Hin. 245 minutes. Couleur.

LE VOYAGE ABSOLU

PAR GÉRARD GRUGEAU

*Le son pur est une sorte de création.
La nature n'a que des bruits.
Paul Valéry*



Céline Baril est une femme-orchestre portée par la passion. La passion des autres et de leur culture, et donc du monde comme lieu de scénographie universelle (l'Espagne dans *Barcelone*, l'Islande et Hong-Kong dans *La fourmi et le volcan*) et, bien sûr, la passion du vaste continent cinéma qu'elle investit comme une infatigable exploratrice pour réinventer la vie à la mesure de son imaginaire voyageur. Femme-orchestre elle est et elle demeure dans *L'absent*, sa nouvelle fiction expérimentale qui puise une fois de plus à de multiples sources artistiques pour entraîner le regard vers des ailleurs insoupçonnés. À l'origine du projet: un album photo anony-

me déniché aux Puces de Paris auquel la réalisatrice a voulu «inventer une mémoire vive», c'est-à-dire une fiction de toutes pièces, à cheval sur le passé et le présent. Ce sera donc l'histoire de Paul Kadar, auteur d'un livre sur l'architecture et la musique, qui un jour, à Budapest, se jeta dans le Danube sous les yeux de sa famille. Peut-être pour retrouver, à la suite d'un rêve, «les déchirements célestes... les sonorités incroyables» d'un orage frappant le fleuve, alors qu'il se voyait au fond des eaux, allongé entre l'impératrice Élisabeth et Rodolphe. Les photos parleront de l'homme, de sa femme et de Roland, leur fils adoptif, aujourd'hui adulte et parti sur les traces de son père à travers le

monde pour reconstituer le miroir de sa mémoire éclatée et, comme dans *Bleu* de Kieslowski, mettre la dernière main à une pièce musicale inachevée. À ces photos d'un bonheur révolu, Céline Baril juxtapose des bouts de film en couleur (8 mm gonflé en 16 mm) qu'elle a tournés dans plusieurs capitales (Rome, Budapest, Paris, Varsovie, Berlin, Prague, Tokyo) et des séquences fictionnelles mettant en scène Roland dans divers lieux et situations d'un périple essentiellement européen, reconstitué à Montréal avec des comédiens non professionnels (inégaux... peut-être le maillon faible du film).

On reconnaît bien sûr dans ce dispositif archéologique de la matière, dans cette



Placé sous le signe de la quête des origines identitaire, culturelle et cinématographique, le film multiplie les déplacements dans le tourbillon du monde. Ici, Roland (Roland Bréard) et l'intervieweuse hongroise (Bobo Vian).

installation architecturale de l'imaginaire, la griffe de Céline Baril. Créatrice d'illusions vertigineuses en quête de nouvelles aventures de la perception, «d'un supplément de voir», la cinéaste sculpte des textures visuelles et sonores à partir d'un réel à la fois fluide et heurté qu'elle organise en strates pour ouvrir sans cesse le récit, le point de vue, et en décupler les résonances. L'idée du voyage a toujours habité la démarche artistique de Céline Baril, peut-être parce que, selon l'énoncé de Deleuze, «le cinéma reste tout entier à faire et que c'est lui le voyage absolu... quand les autres voyages ne consistent plus qu'à vérifier l'état de la télé». Le voyage se décline donc comme métaphore du regard qui embrasse à la fois la petite histoire (ici, l'intimité de Paul Kadar et de sa famille) et la grande (celle des «vieux pays») et, plus spécifiquement dans *L'absent*, celle de la Hongrie, lieu-fiction des origines (toujours le «O» de *Barcelone*). Placé sous le signe de la quête des origines identitaire, culturelle et cinématographique, le film multiplie les déplacements dans le tourbillon du monde. Plans de rails, de tramways, de lignes électriques, de bateaux, paysages qui défilent par les fenêtres de train: autant de plans de passage vers un au-delà du cadre, autant d'invitations lancées au spectateur (qui est là, comme en surimpression) pour qu'il entre physiquement dans le mouvement du voyage et l'inconnu de la fiction, pour qu'il fasse littéralement l'expérience «sensationnelle», c'est-à-dire visuelle et auditive, d'inépuisables lointains.

«Voir et entendre en même temps», voilà ce que nous propose le cinéma de Céline Baril. «Le cinéma, c'est aussi l'oreille qui se dresse quand l'œil ne s'y retrouve

plus», disait Serge Daney à propos de *Trop tôt, trop tard* de Straub et Huillet. Ainsi en va-t-il de *L'absent*, tant le son dans sa polyphonie exubérante prend activement le pas dans l'édification de la fiction. Dans chaque capitale traversée, un véritable bain sonore (prise directe) nous submerge et rend immédiatement perceptible la pulsation de la ville, son humeur vibratoire (voitures, cloches, sirènes, fête foraine). De-ci de-là surnagent des images de monuments qui témoignent souvent pour leur part de la mémoire du monde, tout en transcendant le cliché touristique par l'interaction qui se crée entre les différentes strates du récit (notamment les saynètes, comme autant de condensés de vie). Le son et l'image se relaient ainsi de façon indifférenciée dans une sorte de vortex halluciné qui brouille tout ordre de la perception. Pour Céline Baril, l'appréhension de toute culture passe indéniablement par l'accumulation de bruits constitutifs d'une identité: sonorités de la langue (dialogues souvent non sous-titrés qui maintiennent l'oreille en éveil), échappées musicales colorant progressivement la trame narrative de cette envoûtante «mélancolie hongroise» qui a peut-être eu raison de Paul Kadar. Cette mélancolie contagieuse permettra d'ailleurs à Roland, «l'architecte-musicien» du film en train de se faire, de communiquer avec le père au-delà de la mort à travers le mystérieux «carnet scellé par le Danube» dans lequel l'homme «notait en musique les gens et les endroits qu'il aimait». Des bruits plus ténus, plus assourdis comme les souvenirs d'un autre temps, viennent, quant à eux, redonner vie aux photos de l'album, alors que la caméra à coups de zooms et de recadrages s'attache à

dynamiser les liens entre le passé et le présent. C'est donc dire que *L'absent* tente dans sa texture additive d'enregistrer toute l'euphonie de l'univers, de revivre et de nous faire revivre en quelque sorte le ravissement de ces «sonorités incroyables» auxquelles Paul Kadar a sans doute succombé comme jadis Ulysse aux chants des sirènes.

«La musique, c'est tout ce qu'on écoute en pensant que c'est de la musique», nous dit la femme de chambre italienne. De cette plongée dans la rumeur du monde dépend l'éclaircissement de l'énigme entourant «l'absent», couché dans la mémoire du fleuve. Une énigme qui relève peut-être de la quête du «son pur», celle de l'âme... l'âme d'un homme, d'une culture, d'un peuple. Une âme «reconstituée», réconciliée avec elle-même et le monde, que la partition achevée de Roland caresse du bout des doigts à l'issue du voyage, nous laissant dans une sorte de grâce suspendue. Solidement ancré dans le champ de l'expérimentation, *L'absent* — on l'aura compris — est une expérience avec ses exigences, ses tâtonnements, ses illuminations. Parfois, le dispositif mis en place tend à friser le systématisme et ne parvient pas à maintenir la tension visuelle. Il se déleste alors d'une part de sa charge émotionnelle. Mais à une époque où les voyages sans boussole se font rares, l'aventure vaut assurément le détour. ■

L'ABSENT

Québec 1997. Ré., scé. et mont.: Céline Baril. Ph.: Michel Lamothe, Céline Baril. Concep. son.: Dominik Pagacz. Mus.: Roland Bréard. Bruitage: Paul Hubert. Int.: Roland Bréard, Bobo Vian, Gabor Zsigovics. 16 mm, noir et blanc et couleur. 78 minutes. Dist.: Cinéma Libre.

«HO-HUM!... OUI?... VOTRE MÈRE...»

PAR RÉAL LA ROCHELLE

À l'heure où Woody Allen se met au *musical* avec *Everyone Says I Love You*, qui promène sa psychanalyse lyrique entre New York, Paris et Venise, Chantal Akerman le précède en installant les confidences chuchotées et quasi chantées de ses personnages sur un divan d'un Manhattan très BCBG. Mais New York a son pendant parisien, un appartement d'artiste de Paris, «sous les toits», où peut se dénouer tout conflit œdipien.

Nouveauté pour Allen, le *musical* ne l'est pas pour Akerman, qui place son *Divan à New York* dans une belle continuité et un esprit de suite qui suscitent toujours l'étonnement. Depuis *Les années 80* (1983) et *Golden Eighties* (1985), en passant par *Les trois dernières sonates de Schubert* et *Trois strophes sur le nom de Sacher* (les deux de 1989), jusqu'à *Nuit et jour* (1991) et *Portrait d'une jeune fille à la fin des années 60 à Bruxelles* (1993), la cinéaste belge a construit un opus filmique parmi les plus solides du rare *postmusical* moderne. Avec des «complices» compositeurs comme Marc Hérouet, puis maintenant Sonia Wieder-Atherton, Chantal Akerman trouve moyen de toujours faire chanter ses personnages (même quand ils n'exécutent pas de chansons), de musicaliser ses récits, ses décors...

Venue présenter son film au dernier Festival des films du monde, la réalisatrice n'a pu cacher sa déception en constatant qu'on projetait une «version française» de ce film, dont l'original est en anglais et en français, avec sous-titres. C'est maintenant corrigé: nous disposons de l'authentique *Un divan à A Couch in New York*, «a Romantic Comedy by Chantal Akerman», et nous pouvons savourer les délicieux passages de Juliette Binoche et de William Hurt dans la langue «de l'Autre».

Le récit tient à un fil: une danseuse parisienne, Béatrice, et un psy new-yorkais, le Dr Henry, échangent pour quelques semaines leur appartement respectif, par le

moyen d'une annonce dans le *Herald Tribune*. Le chassé-croisé des imbrolios entre New York et Paris conduit Béatrice à passer le temps en jouant la psy, même auprès de Henry revenu incognito. L'amour



Les confidences chuchotées et quasi chantées des personnages d'Akerman sur un divan d'un Manhattan très BCBG. À droite, Béatrice (Juliette Binoche).

s'installe, bien sûr, entre ces deux «arroiseurs arrosés», «analysants analysés», jusqu'au happy end dans l'appartement du quartier de Belleville.

Pour punctuer ces drôles de jeux de l'amour et du hasard, Chantal Akerman sert autant de bruits musicalisés (marteaux des ouvriers sur les toits de Paris, sifflements des fuites d'eau, gratouillements incessants des répondeurs téléphoniques) que des dialogues organisés comme une sorte de parlé-chanté, auxquels participent les sons des langues étrangères empruntées pour la circonstance. Et puis, quoi de plus sublime, dans cet esprit de musicalisation, que ces dialogues feutrés autour du divan, dont le manuel-guide fait tenir toute l'intervention psychanalytique en trois phonèmes: le «hmm», le «oui?», la répétition d'un mot clé des discours délirants, comme «mère», «problème», «angoisse»... Dans cette

optique, la première rencontre de Béatrice et de Henry est délirante; les protagonistes sont frappés de coup de foudre et d'aphasie, et leurs longs silences ne sont ponctués que de «ho-hmm»... «yes?»...

Évidemment, il y a aussi les musiques. Chantal Akerman raconte: «À part les musiques *in*, Bach, les *steel drums* portoricains, Paolo Conte, Sonia Wieder-Atherton a écrit une partition pour le film, une musique proche de certaines musiques de Charlie Chaplin, ou encore de certaines musiques de l'Est où l'humour côtoie le dérisoire et naît du tragique. Elle a décliné un thème qui court tout au long du film,

tantôt quatuor, tantôt duo ou trio. Parfois un violoncelle si proche de la voix humaine vient seul se mêler à la scène».

Un divan à New York se clôt sur un arrangement du *Night and Day* de Cole Porter. Coup de chapeau au *musical* hollywoodien. Mais cette chanson mythique est l'exacte expression américaine pour *Nuit et jour*, cet autre *musical* de Chantal Akerman. Il y a des coïncidences qui n'en sont plus. ■

UN DIVAN À NEW YORK

France-Belgique-Allemagne 1996. Ré.: Chantal Akerman. Scé.: Akerman et Jean Louis Benoit. Ph.: Dietrich Lohmann. Mont.: Claire Atherton. Mus.: Paolo Conte, Sonia Wieder-Atherton. Int.: Juliette Binoche, William Hurt, Stéphanie Butte, Barbara Garrick. 105 minutes. Couleur. Dist.: Prima Film.

«DÉLIVREZ-MOI DE MON MAL»

PAR GÉRARD GRUGEAU



L'amour fusionnel: le feu, la glace.

Pour Anne Claire Poirier, le cinéma est affaire de morale. On se souviendra à cet égard de la discussion sur la représentation du viol autour de la table de montage dans *Mourir à tue-tête*. Comment montrer l'immontable sans sombrer dans la complaisance ou le voyeurisme? Cette question éthique revêt aujourd'hui une importance toute particulière dans *Tu as crié: «Let me go»*. Sans doute parce que le cinéma doit ici avant tout rendre compte d'une tragédie personnelle: la disparition d'une fille toxicomane, retrouvée morte assassinée. *Tu as crié: «Let me go»* sera donc l'anti-*Christiane F.*, et qui s'en plaindrait! Pour apprivoiser la perte de Yanne, «sa difficile», Anne Claire Poirier filme l'absence et le manque, en noir et blanc, la couleur de sa propre nuit intérieure. La caméra erre dans des couloirs vides, hante les lieux de l'obscurité (la ruelle du crime, la morgue, la salle du procès de l'assassin), glisse sur les murs craquelés d'un désarroi à vif qui voudrait bien «trouver un sens à ce qui n'en a pas, tenter de chasser le mal», même s'il s'agit là d'une entreprise quelque peu dérisoire dans sa lucidité même, la douleur ne s'effaçant jamais vraiment dans la réconciliation du deuil. Face à ce drame intime qui la mine, Anne Claire Poirier ne donne jamais à voir sa fille, ni son meurtrier, pas plus que le quotidien sordide de l'enfer de la drogue. Par choix. Au spectateur donc d'appréhender dans les jeunes toxicomanes que la cinéaste

croise (trois rencontres particulièrement émouvantes) et les divers témoignages qu'elle recueille (parents, amis, médecins, intervenants sociaux), le prolongement de Yanne «l'insoumise, la combattante», l'incarnation d'un hors champ dévasté. Car, en documentariste chevronnée qu'elle est, Anne Claire Poirier part d'un cas individuel pour peu à peu ouvrir le regard sur les enjeux collectifs d'une société aux prises avec la dure réalité de la drogue. Faute d'amour à donner, d'espace de désir à offrir, cette société «interdit le malheur» et se replie frileusement dans le confort rassurant de la tolérance zéro face à un fléau qui frappe indifféremment, toutes classes sociales confondues. Cette collectivité a aussi perdu tout sens du sacré (brillante analyse sur le tabou de la mort et la quête de nouveaux rites initiatiques) et a «aboli tout imaginaire» en sacrifiant ses valeurs sur l'autel du travail, de l'argent et de la performance. Évoquant les causes psychologiques, sociales et biologiques de ce fléau, la cinéaste décide donc de rompre le silence et d'en appeler à une décriminalisation de la drogue et à une responsabilisation collective. Dans ce refus de la marginalisation des toxicomanes, dans cette prise en compte d'une réalité complexe au prix de «l'inconfort du doute» réside la grande pertinence du film.

Cette «réhabilitation» salutaire du point de vue de l'artiste au sein de la *Cité* se veut bien sûr en adéquation avec une

recherche formelle qui repose ici essentiellement sur le parti pris d'un dépouillement pudique tirant vers l'abstraction. De cette esthétique puissante se dégage sans contester un sens, une morale et, pourtant, un malaise finit par s'installer comme si, dans sa distanciation cérébrale, le film refusait de s'attaquer véritablement à son ombre, son inconscient. Dans sa tentative de filmer au «je», mais «sans tout dire», pour se rapprocher de sa fille, «l'aimer entièrement», Anne Claire Poirier ne parvient pas à parcourir cette distance entre elle et elle-même pour atteindre sa propre vérité d'artiste, mais surtout de mère. Traversé de fulgurances, le commentaire en voix off (collaboration de Marie-Claire Blais), qui s'adresse directement à Yanne tout en dramatisant le récit, apparaît à la longue comme un lieu de repli se servant de l'âpreté lyrique de son style comme d'une armure. Dans son «chemin de croix», son immense besoin de déculpabilisation, la réalisatrice s'approprie curieusement les dernières paroles de sa fille adressées à l'assassin («Let me go») pour les reprendre à son compte dans la bouleversante séquence onirique des glaciers qui ouvre et ferme le récit. «Let me go, maman!», murmure Yanne. «Je ne te retiens plus, je te laisse aller», répond la mère, alors que le glacier se rompt et glisse à la dérive avant de s'abîmer dans la mer/mère. L'amour fusionnel dans tous ses déchirements — et ses débordements — apparaît alors comme le refoulé du film, le point aveugle auquel la cinéaste n'a pas voulu ou n'a pas pu se confronter pour des raisons qui lui appartiennent. Au-delà de l'éveil des consciences qu'il suscite, le sujet exigeait assurément plus d'impudeur. Contrairement à une Marie Cardinal qui, dans son livre *La clé sur la porte*, plongeait dans la chair à vif d'une relation mère-fille gangrenée par le poison de la drogue pour exorciser la douleur, Anne Claire Poirier semble s'être finalement laissé piéger dans la complexité absolue de ses propres contradictions. Ce faisant, elle est sans doute passée à côté d'un grand film. ■

TU AS CRIÉ: «LET ME GO»

Québec 1997. Ré.: Anne Claire Poirier. Recherche: Anne Claire Poirier et Daniel Pinard. Texte: Anne Claire Poirier, avec la collaboration de Marie-Claire Blais. Ph.: Jacques Leduc. Tournage des icebergs: Pierre Mignot. Son: Esther Auger. Mont.: Monique Fortier, Yves Dion. Mus.: Marie Bernard. 98 minutes. Noir et blanc. Dist.: ONF.

LA BONNE CHÈRE

PAR GÉRARD GRUGEAU



Rosalie (Guylaine Tremblay) ou «l'appétit incontrôlable de combler le vide par les mots».

Les mythologies regorgent de dieux et de monstres qui attirent les hommes dans leurs pièges pour les dévorer. Perrault avec les ogres de ses contes (voir le générique du film) et bien d'autres écrivains (Flaubert, Swift, Jean Ray, Voltaire, Apollinaire, Shakespeare) ont nourri leurs œuvres d'affabulations liées à l'anthropophagie. C'est dire que le cannibalisme sous toutes ses formes (alimentaire, guerrier, religieux, pathologique¹) a toujours fasciné l'humanité dite «civilisée», qui a souvent appréhendé de telles pratiques avec «effroi, ironie ou curiosité philosophique», tout en s'y adonnant parfois elle-même. Composées de trois volets (dont deux en préparation), *Les petites chroniques cannibales* de Pierre Jutras s'alimentent à la veine ironique de cette mythologie universelle. Même s'il s'inscrit dans une trilogie qui ne satisfera pleinement la glotonnerie du cinéphage que lors de la consommation du plat de résistance (soit la version long métrage à venir), le premier de ces volets intitulé *Rosalie* s'avère en soi une entrée de choix qui ouvre aujourd'hui agréablement l'appétit.

«Métaphore contemporaine de l'anthropophagie», *Rosalie* relève peut-être davantage du «cannibalisme gastronomique» puisque le désir qui consume, la recherche de la chair à des fins voluptueuses, en sont les ingrédients de base. Rosalie n'arrive pas à digérer la perte de Léopold, son

amant sénégalais. Elle saigne intérieurement (scène «originelle» en ouverture du film), car elle est rongée par la rage et la douleur de l'abandon. Sa névrose obsessionnelle l'amène à consulter un thérapeute auprès de qui elle exorcisera sa boulimie dévorante envers le corps de l'être aimé, avant de s'en libérer et de se sentir prête à goûter à de nouveaux plaisirs gourmands. Dévorée par une sorte d'avidité intérieure, Rosalie est littéralement «possédée» par son désir insatiable. Et c'est sur le terrain de l'envoûtement et du désenvoûtement que s'aventure avec jubilation la mise en scène ironiquement tendre et cruelle de Pierre Jutras. À l'image des incantations magiques de mama Béké, une amie de Léopold à qui la jeune femme rend visite, la caméra soumet aux quatre coins cardinaux du cadre (plans frontaux ou de profil souvent fixes) le corps «envoûté» de Rosalie. Des images en noir et blanc tirées de *Terres brûlées* (un film belge de Charles Dekeukeleire, 1934) qui représentent de splendides guerriers noirs à l'allure altière s'adonnant à diverses activités tribales, propulsent par ailleurs le récit vers un climat de transe que viennent ponctuer admirablement les accords frénétiques de la musique de Claude Vivier. L'émotion fonctionne alors à plein, nimbant le récit d'un coulis mystérieux qui transcende et enrichit la texture de la réalité plus triviale.

Mais pratique thérapeutique oblige,

l'exorcisation se fera bien sûr par la parole. Comme si la libido débordante de Rosalie régressait sans cesse vers le stade oral pour s'organiser autour de la zone érogène de la bouche et ainsi libérer la psyché en «comblant le vide par les mots». Le fait que le thérapeute utilise la vidéo dans sa pratique a aussi son importance. Le dispositif cinématographique clairement affiché (il était déjà présent dans *Lamento pour un homme de lettres*, le précédent film de Jutras) crée bien entendu une théâtralisation de l'espace et une mise à distance, mais il renforce surtout ici la portée métaphorique du film, la caméra devenant elle-même une ogresse qui dérobe la vie et avec laquelle le personnage (et la comédienne) entretient une sorte d'osmose vampirique, de manucation magique des plus troublantes. Prisonnier de cette libre circulation des humeurs qui l'interpellent d'ailleurs directement lors des séquences frontales, le spectateur hypnotisé en vient parfois à se demander «qui dévore qui» dans cet étonnant jeu de miroirs concocté pour attiser l'appétit. Pierre Jutras signe avec *Rosalie* une fable singulière sur le regard en jonglant sans faux fuyant avec les fantasmes sexuels interracialisés. Présence obsédante du hors champ, «le grand corps noir de Léopold» devient la figure emblématique de l'altérité et l'incarnation du manque qui nous habite tous. On ne saurait bien sûr terminer sans faire état de la stupéfiante voracité avec laquelle Guylaine Tremblay mord dans son rôle en mettant en bouche et à nu son désarroi. Tour à tour petite fille délaissée, femme goulue vibrante de désir, amoureuse blessée et enragée, elle est véritablement la chair du film, généreuse dans toutes ses fibres. Et comme «l'appétit vient en mangeant», il va sans dire que le critique gourmet n'attend que de mettre à nouveau le couvert pour se délecter des prochaines félicités cannibales que nous prépare Pierre Jutras. ■

1. Classification de Roland Villeneuve in *Le cannibalisme*, Bibliothèque Marabout.

PETITES CHRONIQUES CANNIBALES

(1. *Rosalie*)

Québec 1996. Ré.: Pierre Jutras. Scé.: Pierre Jutras et Michel Sénécal. Ph.: Carlos Ferrand. Son: Gilles Corbeil. Mont.: Yves Dion. Mus.: Claude Vivier. Int.: Guylaine Tremblay, Denis Lavallou, Roger Léger, Domini Blythe, Mireille Métellus. Couleur et noir et blanc. 32 minutes. Prod. et dist.: Les Films de l'Autre.

C POUR CINÉMA

PAR PHILIPPE GAJAN



Isabelle Leblanc, Marcel Sabourin. Une variation sur le désir.

D'une histoire simple, celle du désir qui naît entre un homme déjà âgé et une femme encore très jeune, *Anna à la lettre C* ne retient que le fil ténu. Car le cinéma de Hugo Brochu n'est pas celui de l'illustration mais bien celui de la recherche des variations. Un cinéma qui tente de conquérir les regards, d'observer la conjonction qui s'établit entre ceux-ci et les corps qu'ils dévorent. Un cinéma épuré pour lequel les corps sont moites, brûlants, et les caresses du regard douloureuses.

L'intérêt de ces variations vient de la tentative de cerner dans un même plan ou un même mouvement le réel et sa métaphore, la difficulté d'exprimer le désir par les mots, par les gestes, et cette même difficulté qu'a le corps à se mouvoir ou la parole à jaillir. À l'image de ces variations sur une lettre (la lettre C bien entendu, celle du métier d'Anna), que la voix hors champ énonce de façon lancinante, le cinéaste est à la recherche de définitions, comme s'il voulait par là même constituer son propre dictionnaire personnel: cœur, caresse, car touche... C pour cinéma.

Anna à la lettre C est un brillant exercice de cinéma, certes, mais il est aussi le cinéma dans le sens qu'il engendre l'hypnose, celle du spectateur qui participe de la même découverte. L'aspect formel est donc pri-

mordial et Hugo Brochu ne s'y trompe pas en convoquant de façon quasi ergonomique l'ensemble des outils cinématographiques: un son chuchoté, une image et une palette de couleurs organiques, une musique qui s'insinue, une interprétation sobre et tendue à la fois, l'utilisation à l'envi du gros plan qui concourt à l'ancrage du regard. C'est cette précision chirurgicale, l'intégration presque maniaque de tous ces éléments qui font de ce film une belle réussite. Car, ne nous y trompons pas, *Anna à la lettre C* tient de l'équilibrisme. Un faux pas, et le cinéaste dégringole dans le maniérisme, l'exercice de style.

Au contraire, c'est une sensualité étouffante qui toujours oscille entre le malaise, la peur du dévoilement et l'envie, la beauté charnelle, que fait surgir ce puzzle créateur. L'aspect organique, déjà souligné pour l'image et la couleur, vient briser la construction manifeste en agissant comme un aimant du sens. Les gros plans sur une

bouche qui engloutit un hamburger ou sur un chat qui dévore sa pâtée, le jus du melon d'eau qui dégouline sur un visage, les corps trempés de sueur, tout concourt à magnifier la chair, et par voie de conséquence l'union du désir et des corps. Désir trop fort pourtant, trop longtemps inassouvi, qui provoque l'effondrement final, à la manière d'une journée trop chaude qui s'échappe sous forme d'un orage.

Anna à la lettre C est une variation sur le désir, désir des mots, désir de la chair, désir de cinéma, mais aussi sur l'impossibilité de le satisfaire. L'abcès est crevé mais le désir subsiste jusqu'à la prochaine crise. ■

ANNA À LA LETTRE C

Québec 1996. Ré. et scé.: Hugo Brochu. Ph.: Michel La Veaux. Son: Martyne Morin et Martin Allard. Mont.: Nathalie Lamoureux. Mus.: Xavier Brochu. Int.: Isabelle Leblanc, Marcel Sabourin. 34 minutes. Couleur. Prod.: Hugo Brochu-Les Films de l'Autre. Dist.: Cinéma Libre.

LES HOMMES DU PORT D'ALAIN TANNER

L'INTELLIGENCE AU POUVOIR

PAR GILLES MARSOLAIS

L'une des utopies de mai 68 visait à rendre aux travailleurs leur dignité, c'est-à-dire à permettre à l'homme de se réaliser dans son travail, sans être soumis d'une façon servile à un patron omnipotent, ni aliéné à la technologie environnante. Vieux soixante-huitard, le cinéaste suisse Alain Tanner a rencontré récemment la réalisation de cette utopie en Italie, dans le port de Gênes, où il avait jadis lui-même travaillé pour une société de navigation à la fin des années cinquante, avec l'espoir secret de s'embarquer pour de lointaines contrées. Cette rencontre s'est faite à l'occasion du tournage d'un documentaire sur cette réalité qu'il connaissait mal finalement, la vie concrète des dockers, et c'est précisément la force de ce film exceptionnel, *Les hommes du port*, que de nous la faire découvrir au même rythme et en quelque sorte en même temps que Tanner en a pris connaissance, qu'il a pris l'exacte mesure de cette utopie réalisée.

D'entrée, en voix off, avec naturel et modestie, Tanner affiche et assume le caractère subjectif de sa démarche: le «je» s'impose même comme allant de soi, endossant l'analyse de la situation et assurant le relais à une mise en perspective de la question, de l'individuel au collectif. D'entrée, Tanner nous dit donc qu'il ne connaissait pas vraiment cette réalité du port de Gênes, même s'il l'avait côtoyée, et que c'est le tournage même de ce documentaire qui lui a permis de la découvrir. Aussi, le film préserve cet esprit d'ouverture à une réalité autre: il est structuré de façon à permettre au spectateur de partager les étapes de cette découverte.

Les dockers du port de Gênes ont ceci de particulier qu'ils fonctionnent depuis longtemps selon les principes de l'autogestion, et qu'ils ont de ce fait développé une «culture» qui leur est propre. Ils fonctionnent sans patron, d'une façon collective, en se préoccupant du bien-être de chacun, jusque dans sa vie familiale; les équipes de



Alain Tanner.

travail sont constituées de façon symbiotique selon les affinités des uns et des autres et les affectations sont réparties selon les habiletés et les désirs de chacun; le responsable (le «consul») chargé de coordonner leur travail est issu de leurs rangs, élu de façon démocratique par scrutin secret et remplaçable à volonté. Comme ils sont tous partie prenante à la coopérative, leur rémunération et leur niveau de vie, enviés des autres Génois, sont fonction de la qualité de leur travail. Et ça fonctionne! On est donc ici en présence de l'illustration vivante et positive d'un vieux rêve de la gauche voulant que l'ouvrier puisse se réaliser dans son travail, avec intelligence et dignité, au même titre que l'intellectuel traditionnellement privilégié.

Effectivement, il est frappant de constater à quel point cette structure et cette conception du travail ont produit des ouvriers intelligents, au sens propre du terme (on est à cent lieues de l'idée que l'on se fait des cols bleus de la Ville de Montréal, par exemple!), qui ont développé un amour de leur travail et trouvé à se réaliser dans leur vie personnelle. Cela, on le découvre sans prêchi-prêcha, à travers leurs comportements, leurs discussions et leurs témoignages. À cet égard, ce film de Tanner est aussi intelligent que les travailleurs auxquels il s'intéresse.

Mais, si elle entraîne la dignité du comportement, l'intelligence suppose aussi la lucidité. À l'origine, le concept de l'autogestion renvoyait à l'image symbolique du travail manuel, qui d'ailleurs à l'époque fut magnifié par les ouvriers eux-mêmes à travers la production de leurs propres «home movies» sur leur dur labeur; puis, il y eut la période déterminante de l'automatisation, avec l'arrivée des conteneurs, et de la restructuration qui entraîna des mises à pied massives (les dockers passèrent de 9 000 à 900), coupant les survivants de leurs racines (le travail manuel) et les transformant en chefs d'orchestre capables de rendre les grues intelligentes dans leur travail de transbordement des conteneurs. Aujourd'hui, ces gens du port sont finalement confrontés au défi de se constituer en véritable «entreprise», tout en voulant préserver les principes de l'autogestion et l'essentiel de leur «culture». Non sans appréhension, c'est avec cette lucidité essentielle, qui confirme l'aspect positif de leur démarche, que ces dockers abordent cette nouvelle réalité des pays industrialisés. Un plan-séquence bouleversant illustre cette réalité déchirante et la menace qu'elle représente: il s'agit d'un long trajet sur l'autoroute surélevée qui ceinture le bord de mer et qui coupe la ville de Gênes de ses racines, c'est-à-dire du port et de la mer. Ce plan-séquence filmé serré et sans apprêt, mais qui n'en porte pas moins la signature de Tanner par sa façon de signifier sans échappée possible cette fracture symbolique (le béton contre l'intelligence), dénonce à lui seul la bêtise technocratique prétendument «organisationnelle», et il communique littéralement l'envie de hurler!

Cet excellent documentaire, intelligent et sensible, à mi-chemin entre le film-essai et le film-enquête, dans lequel un philosophe sert de relais à la parole des travailleurs, figurait au sein du panorama de la Suisse romande présenté dans le cadre des Rendez-vous du cinéma québécois, afin de favoriser les regards croisés sur des contextes de production comparables. Il s'agit là d'une heureuse initiative qui pourrait contribuer à stimuler notre propre production documentaire. ■

LES HOMMES DU PORT

Suisse 1995. Ré.: Alain Tanner. Ph.: Denis Jutzeler. Mont.: Monika Goux. Son: Henri Maikoff. Mus.: Arvo Pärt. 64 minutes. Couleur.