

[Critiques]

Number 98-99, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25036ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1999). Review of [[Critiques]]. *24 images*, (98-99), 76–81.

LES NOCES DE DIEU

■ João Cesar Monteiro

Monteiro poursuit son cinéma en liberté. Au départ, il y a un long plan dans une sorte de parc au cours duquel tout pourrait arriver. Il n'en finit pas et nous regardons, fascinés, Monteiro (il incarne Jean de Dieu) faire le pitre, emprunter des détours sinueux pour se livrer aux actions les plus banales: uriner, ouvrir une boîte de sardines pour finalement ne rien manger... Arrive un envoyé de Dieu avec une mallette pleine de dollars, un don du ciel en somme. Et puis le bruit d'un poids qui tombe dans l'eau fait se précipiter Jean de Dieu qui sauve une jeune fille et la conduit à l'abri d'un couvent. On pourrait parler de «digression» si le film n'était pas tissé que de ces surprises, dérives abruptes, rencontres inopinées sans que l'on puisse jamais savoir quel chemin il va prendre. On sent bien que la trame narrative qu'il déploie (avec entre autres péripéties: Jean de Dieu devenu riche, habite dans une villa de rêve, fomenté un complot à l'opéra, gagne une femme aux cartes, finit par tout perdre sauf le contact périodique avec les religieuses et surtout avec la jeune femme qu'il a sauvée...) n'a qu'un intérêt limité et n'est pas tendue vers une fin, une résolution. Le plaisir distillé



Monteiro dans le rôle de Jean de Dieu.

tient à la saveur étirée de chaque scène, aux saillies verbales et scénographiques auxquelles se livre Monteiro, pornocrate émérite mais aussi poète et métaphysicien. Pour peu qu'on accepte ce souffle libertaire mâtiné d'une érudition ludique, ponctué d'un réjouissant anticléricalisme, on rira beaucoup à ces *Noces de Dieu*. On se souvien-

dra aussi de quelques sentences définitives et autres considérations comme celle sur la tendresse d'un sexe féminin au petit matin.

Comme prochain film, Monteiro annonce *La philosophie dans le boudoir*. On attend avec impatience. ■

JACQUES KERMABON

THE FIVES SENSES

■ Jeremy Podeswa

Axé sur les cinq sens que sont le toucher, le goût, l'ouïe, l'odorat et la vue, *The Five Senses* de Jeremy Podeswa (*Eclipse*, 1996) présenté à la Quinzaine des réalisateurs illustre autant de voies pour accéder à autrui et au monde. À travers un récit assez lâche qui prend appui sur la disparition d'une fillette et qui devient prétexte à une quête individuelle, ce film d'atmosphère gravite autour de quelques personnages d'un immeuble, voisin du lieu du drame, qui sont à la recherche d'une relation humaine intime et authentique. Pour y parvenir, chacun à leur façon, ils devront à cette occasion affronter leurs désirs inconscients. Cette quête, où cinq personnages représentent chacun un de nos cinq sens, parviendra à son terme lors de la résolution de cette disparition.

Le journal *Libération* qui a expédié ce



Pascale Bussièrès et Philippe Volter.

film en quelques lignes a fait tout un plat du personnage de l'Italien épicurien, y voyant une charge raciste, et jugé l'œuvre irrecevable par le biais de cette lecture obtuse. On croit rêver! Que dire alors du regard que porte Spike Lee sur les Italiens! On peut légitimement émettre des réserves sur le film de Podeswa, mais d'un autre ordre, surtout que les personnages de la masseuse (Gabrielle Rose), de sa fille qui s'adonne au voyeurisme (Nadia Litz), de l'homme à tout

faire bisexuel guidé par son odorat (Daniel MacIvor), de l'encombrant cuisinier Roberto (Marco Leonardi), de l'ophtalmologiste en train de devenir... sourd (Philippe Volter) en arrivent à constituer un monde en soi et qu'ils sont bien défendus par les acteurs.

On pourrait reprocher au film son aspect éthéré; mais, n'est-ce pas précisément parce qu'il se perd dans son propre récit et qu'il échappe à une stricte logique mathématique qu'il évite de tomber dans le piège qu'il recèle? Pour apprécier ce film qui parie sur la vie, il faut se laisser porter d'une sensation à l'autre, goûter sa beauté visuelle, et ne pas prendre l'élégance des sentiments pour de la prétention. ■

GILLES MARSOLAI

ADIEU, PLANCHER DES VACHES

■ Otar Iosseliani

On retrouve le cinéaste géorgien là où ses dernières réalisations nous avaient laissés, polyphonies chorégraphiées et amusées sur la vanité des choses. Le fil central raconte l'histoire d'un jeune homme riche qui sort de son château pour jouer à gagner sa vie par de menus emplois, mais le plaisir du film vient de ce qu'il emprunte des destins buissonniers croisés par hasard, celui de la mère, riche femme d'affaires à l'activité débordante dont le mari oisif et alcoolique est incarné par Iosseliani lui-même, celui du jeune homme pauvre qui se déguise en riche pour séduire les jeunes femmes. On suit un personnage qui se rend dans un lieu, là on le quitte pour en suivre d'autres qui, arrivés ailleurs, sont abandonnés à leur tour. On les retrouve ensuite, ils se croisent, certains se rencontrent, d'autres n'auront jamais de

contact entre eux. La saveur de suivre les entrelacs de ces destins comme un témoin lointain de la comédie du monde se combine au plaisir d'entendre des contes: l'histoire de la femme adultère et celle du mari meurtrier, celle du clochard invité au château... Mais leurs morales n'est guère bien-pensante. L'habit fait le moine, la jeune femme passera à côté du prince fortuné, les crimes demeurent impunis et chacun finalement reste à sa place: le clochard à la rue, le jeune riche au château. Seul le père, alcoolique invétéré, a la force de fuir le château. Il est vrai que son fils, revenu au foyer, prend sa place d'amatour de la dive bouteille. Ainsi va le monde chez Iosseliani. Toute ressemblance avec notre monde serait-elle vraiment fortuite? ■



Lily Lavina et Otar Iosseliani.

JACQUES KERMABON

THE WAR ZONE

■ Tim Roth

Inspiré du roman éponyme d'Alexander Stuart et réalisé par l'acteur Tim Roth, *The War Zone* explore d'une façon crue le tabou de l'inceste père-fille, tel qu'il peut être découvert et vu par les yeux incrédules et révoltés d'un jeune garçon de quinze ans. Même s'il avait déjà été sélectionné au Festival de Berlin, la Quinzaine des réalisateurs l'a retenu pour une représentation exceptionnelle, à cause de ses qualités intrinsèques.

Les deux adolescents choisis pour incarner le frère et la sœur (Lara Belmont/Jessie et Freddie Cunliffe/Tom) sont des non-professionnels qui gagnent ainsi en crédibilité, tandis que les parents sont interprétés d'une façon convaincante par Ray Winstone (qu'on a vu dans *Nil By Mouth* de Gary Oldman) et Tilda Swinton.

Tom, un adolescent déjà mal dans sa peau, découvre le pot aux roses lorsque la petite famille se retrouve à vivre isolée dans la campagne du Devon, sur un front de mer inhospitalier jalonné d'un bunker de la dernière guerre, une allusion doublement symbolique et prémonitoire au titre du film évoquant déjà un milieu familial malsain. Il y a donc adéquation entre le décor et l'âpreté du récit qui débute d'ailleurs par un acci-



dent d'auto provoqué par Tom et un accouchement sauvage.

Ce film dérangeant émouvra les bonnes âmes qui voudraient assister au triomphe des bons sentiments au cinéma: elles n'y verront que des situations répugnantes (en confondant leur idéal de pureté et la logique du film), comme si l'ignominie pouvait être joliment filmée. Comme Gary Oldman qui appartient à la même famille spirituelle, Tim Roth a choisi de porter un regard direct, cru et sans concession, sur ce sujet de l'inceste, avec ses corollaires que sont l'aveuglement, conscient ou non, de la mère et les dénégations du père. Il ose même, ô scandale, montrer le père à l'œuvre avec l'adolescente qui n'est pas totalement passive.

En scrutant les apparences au delà d'une image de normalité, sans mettre de gants blancs, il rappelle que l'inceste est rarement poétique et que cet interdit se moque des classes sociales ou économiques.

Traversé de silences lourds de signification (au milieu de comportements de convenue qui réussissent à donner le change) et chargé d'une tension continue, jusque dans l'éclairage et la composition de l'image, ce film ne peut que susciter le malaise chez le spectateur sommé de réagir. Il pose notamment la question de la responsabilité parentale, alors que le geste extrême de Tom, fils et frère, lui impose son point de vue moral. ■

GILLES MARSOLAIS

L'AUTRE

■ Youssef Chahine

Chahine ne s'embarrasse pas de détours pour dire ce qu'il a à dire, pour dénoncer l'ordre mondial, les scandales financiers, la corruption, l'arrogance des parvenus, l'intégrisme et autres plaies de l'Égypte contemporaine et d'ailleurs. Mais il trahirait son projet s'il se souciait des conventions esthétiques et de la crédibilité scénaristique. Aussi passe-t-il allégrement, dans ce souvenir de Roméo et Juliette, de la romance sirupeuse à la comédie musicale, de la psychologie de roman-photo au thriller politique avec une énergie communicative. Coups de foudre, coups de zoom, coups fourrés, coups de théâtre, Chahine ne se refuse rien, ni la musique emphatique, ni la beauté rieuse de la jeunesse, ni le partage entre les bons et les méchants.

Les jeunes amoureux (lui, riche étudiant, elle, journaliste d'origine modeste) vont réussir à contrer un soi-disant projet de centre consacré aux trois religions monothéistes qui se révélera une opération immo-



Hanane Turk et Hani Salama.

bière malhonnête orchestrée par les parents du jeune homme.

Tonique, généreux, *L'autre*, au delà de la charge politique bienvenue, au delà de la qualité du divertissement, touche aussi véritablement. D'abord, comment résister au rayonnement de cet amour naissant? Mais le lien amoureux comporte aussi sa face sombre comme l'attachement exclusif porté au

héros par sa mère. Pour écarter la jeune journaliste, cette mère ira même jusqu'à s'allier à un groupe intégriste (auquel appartient le frère de la jeune femme), une manière d'établir une correspondance entre son fanatisme maternel et le fanatisme religieux, entre deux forces destructrices. ■

JACQUES KERMABON

L'EMPEREUR ET L'ASSASSIN

■ Chen Kaige

«Le premier empereur» tel aurait pu être le titre de cette superproduction signée Chen Kaige, parfait pendant du film de Bertolucci. L'histoire se déroule au III^e siècle avant Jésus-Christ alors que le roi de Qin, Ying Zheng, se met en tête de réunir les sept royaumes de Chine. La magnificence des décors, la foule des figurants, la violence des batailles combent d'abord notre plaisir enfantin de s'ébaudir devant un tel spectacle.

L'autre facette de *L'empereur et l'assassin* prend les couleurs d'un drame shakespearien. Le roi trahit rêves et promesses pour arriver à ses fins. Partant d'un désir de faire de la Chine un grand pays libéré de conflits, il échafaude des stratégies politiques et militaires, persuade celle qui l'aime depuis leur adolescence, Dame Zhao (Gong Li), de l'aider dans son entreprise. Le titre renvoie à une double trajectoire, celle d'un roi qui prend peu à peu le goût du sang et celle d'un homme qu'il trouvera sur son chemin, Jing Ke, tueur impitoyable devenu mendiant après avoir fait le serment de ne plus jamais



verser de sang. Entre eux deux: Dame Zhao, qui se retourne contre son amour de jeunesse quand elle comprend les crimes qu'il fait commettre et elle convainc l'ancien tueur de reprendre du service pour tuer Ying Zheng.

On ne résumera pas ici les intrigues de cour sur fond de haines familiales, les retournements, les drames de conscience, les sacrifices, tout l'écheveau des événements sur lequel plane en outre un secret autour de la naissance du roi de Qin. La mise en scène fait alterner spectacle grandiose et théâtre de cour, grands espaces des batailles et lieux clos des complots, des confidences, des pro-

messes: deux mondes qui se répondent, s'opposent, interagissent. Chen Kaige excelle dans les deux, accentuant même la dimension artificielle des intérieurs entre le théâtre (frontalité, statisme relatif) et un sens de la dynamique des espaces, une manière soudaine de les vider absolument saisissante.

On dit que le Grand Timonier se référait comme à un modèle au premier unificateur de la grande Chine. Si métaphore il y a, elle n'alourdit pas le souffle de ce film. ■

JACQUES KERMABON

AGNES BROWNE

■ Anjelica Huston

À Dublin, en 1967, une brave mère de famille, Agnes Browne, n'a d'autre choix que de s'en remettre à un usurier afin d'offrir à son défunt mari l'enterrement qu'il mérite: ce sera le début d'un cauchemar dont elle se sortira grâce à la solide complicité d'une amie et voisine, Marion (Marion O'Dwyer). Présenté à la soirée de clôture à la Quinzaine des réalisateurs, *Agnes Browne* d'Anjelica Huston n'est pas sans évoquer l'univers de Ken Loach, tant par son contenu axé sur le social et ses personnages qui luttent contre l'adversité que par l'humour typiquement irlandais qui l'habite.

Pour peu qu'on le prenne pour ce qu'il est, une comédie sans prétention structurée comme un mélodrame, et que l'on ne boude pas son plaisir, ce film, adapté du best-seller de Brendam O'Carroll (*The Mammy*) et manifestement tourné «à l'instinct», est un petit diable qui passe sans crier gare de



Anjelica Huston et Marion O'Dwyer.

la gravité à la drôlerie irrésistible et vice versa. Voyez, entre autres, l'inénarrable leçon de conduite automobile que se paye Marion... peu de temps avant de mourir. Réalisé et interprété, dans le rôle-titre, par Anjelica Huston, qui à cette occasion a renoué contact avec l'Irlande de son enfance (son père, John Huston, fuyait alors le

maccarthysme), *Agnes Browne* se distingue bien sûr du cinéma de Ken Loach, ne serait-ce que par sa façon d'accumuler les clichés avec un sans-gêne qui frise la bonne santé, pour mieux s'en jouer. À preuve, ce point d'orgue qui permet que se réalise le rêve de sa meilleure amie, condamnée: elle rencontrera Tom Jones qui apparaît à l'écran «pour de vrai» dans son propre rôle (on est alors en 1967!).

Après *Bastard Out of Carolina* (1996), un film fort au ton particulier sur fond d'inceste, avec Jennifer Jason Leigh, Anjelica Huston s'est manifestement fait plaisir avec *Agnes Browne* qui a tout du conte de fées, et cela se voit à l'écran, son plaisir est communicatif. ■

GILLES MARSOLAIS

KADOSH

■ Amos Gitai

Mariés depuis une dizaine d'années, Meïr et Rivka n'ont pas d'enfant. Le poids des traditions condamne irrémédiablement la femme et pèse sur sa relation avec son mari au point qu'elle acceptera d'être répudiée, alors même qu'un médecin lui a expliqué qu'elle peut enfanter et que des

analyses du sperme du mari permettraient un diagnostic.

Peut-être à cause de sa pratique de documentariste, Amos Gitai a compris que la force d'un film n'est en rien proportionnelle aux effets mis en œuvre. Cette belle discrétion, nourrie d'une grande capacité de regard, d'une tendre sensualité dans les portraits de femmes, lui a sans doute valu d'être oublié à l'heure du palmarès. *Kadosh* se déroule au rythme lent et cérémonieux de familles intégristes à Jérusalem. Toute dénonciation, toute caricature sont inutiles, il suffit de montrer et peu à peu, ces rituels religieux, ces comportements parfois comiques laissent apparaître comment ils obscur-

cissent irrémédiablement la vie. On ne peut s'empêcher de rire en particulier d'une pudeur ridicule lors des moments intimes et aussi des interminables arguties sur l'interprétation des commandements religieux. «Dans le judaïsme, explique Amos Gitai, les commandements englobent les 365 jours de l'année, les 24 heures d'une journée. Ils prévoient toutes les relations et toutes les situations humaines, intimes, sexuelles». Ainsi, malgré l'amour, la tendresse, la pente que ce couple suit est celle de la soumission aux consignes religieuses et familiales.

De son côté, Malka, la sœur de Rivka, aime un homme qui a choisi de vivre en dehors de la communauté. Mais le rabbin veut la marier avec son assistant. Elle choisira la révolte.

L'action ne se situe pas au moyen âge mais aujourd'hui, au cœur de Mea Shearim, le quartier juif orthodoxe de Jérusalem. ■

JACQUES KERMABON



L'HUMANITÉ

■ Bruno Dumont

Sans doute certains verront de l'ambition dans cette manière qu'a Bruno Dumont de s'afficher comme artiste. D'abord, *L'humanité* est traversé par un rapport à la peinture. Le personnage principal, Pharaon De Winter habite rue De Winter, dans la maison de son aïeul, peintre de la fin du XIX^e. Le dossier de presse

du film explique par ailleurs que ce portraitiste de l'école réaliste du Nord a effectivement vécu entre 1849 et 1924. Au delà de cet élément biographique, il est difficile de ne pas percevoir la recherche de composition de chaque plan. En cadrant les cuisses entrouvertes de Domino (la voisine dont Pharaon est vainement épris) il se confronte

même très directement à *L'origine du monde*, la célèbre toile de Courbet.

Cette pose d'artiste passe par un refus de tout naturalisme. Pharaon De Winter est un improbable inspecteur sous les ordres d'un tout aussi improbable commandant. Ses gestes, ses déplacements, sa pseudo-enquête sont mis en scène pour laisser entendre que la question du film se situe ailleurs. Une enfant a été violée et tuée et la pente de l'enquête qui se poursuit donne à entrevoir

que Pharaon, ce policier aux airs de simple d'esprit, peut se révéler coupable. S'il ne l'est pas dans les faits (c'est son ami, compagnon de Domino, qui avouera) il endossera *in fine* (au dernier plan, furtif, il se retrouve menotté) cette culpabilité, lui qu'on a vu à plusieurs reprises si perméable aux malheurs du monde. Le parti pris de ne prendre que des comédiens non professionnels achève de donner au film ce ton décalé qui n'évite pas le comique et qui fait songer à Rouquier plus qu'à Bresson, parfois évoqué à propos de ce cinéaste.

Au delà de ce rapport de surface à la peinture, ce qui me gêne chez Dumont tient à sa façon d'user de ses acteurs. Mettant en scène des personnages «physiques», sensibles aux odeurs, à l'humus (voir le comportement de Pharaon), au poids de la terre, au désir sexuel, le film, lui, peine à restituer ces sensations, cette matière et ôte ainsi leur part d'humanité à ces individus, finalement plus instrumentalisés, épinglés, que regardés. ■

JACQUES KERMABON

Philippe Tullier, Séverine Canele et Emmanuel Schotté.



POLA X

■ Léos Carax

Il y avait dans le cinéma de Carax, artiste cinéphile obstiné brassant les styles avec brio, la promesse d'un cinéaste en devenir. Le temps a passé, la même impression demeure. Le monde de Carax est d'abord celui du cinéma; il déploie une énergie, un savoir-faire à montrer cela: mouvements de grue majestueux, nuits mabusiennes mais aussi moments de réalisme percutant... Quelqu'un qui reverrait ses précédentes réalisations repérerait facilement des motifs communs avec ce dernier opus. Mais on attend d'un film que son intérêt excède la mise en scène de son brio.

Il est facile d'interpréter l'intérêt de Carax pour le roman de Melville comme la mise en miroir de son propre statut. Un jeune écrivain, fils de bonne famille (admirable Guillaume Depardieu), adulé pour le roman-culte-d'une-génération publié sous un pseudonyme, va se brûler les ailes par excès d'ambition.

Une jeune femme brune à l'accent

étranger, une nuit d'encre, lui révèle qu'elle est sa sœur, secret de famille bien gardé. Cet événement fait que le jeune homme abandonne sa lumineuse fiancée (notez au passage l'opposition lumière/ténèbres) en même temps qu'il décide d'écrire, dans le dénuement, le livre qui dira *la vérité* sur le monde. Cette prétention le conduira à sa perte. Il fait tout ce qu'il ne faut pas faire, passe à côté de l'essentiel, ruine son existence et celle des autres.

Sauf par masochisme, on ne voit pas qui peut s'identifier à un tel fourvoisement. Or la mise en scène ne marque aucune distance par rapport aux volontés de cet enfant gâté, comme si Carax agitait devant notre nez l'image que la notoriété lui a bâtie pour nous prendre au piège de notre naïveté. L'autre hypothèse pencherait pour une véritable naïveté de la part de Carax. Elle expliquerait le ridicule de certains dialogues, la grandiloquence de situations allant jusqu'au plus mauvais mélo.



Katerina Golubeva et Guillaume Depardieu.

Demeurent intacts la force des images, un sens certain de l'attaque du plan et une énergie, mais dont on ne perçoit pas dans quel sens elle pourrait être canalisée. ■

JACQUES KERMABON

LE BARBIER DE SIBÉRIE

■ Nikita Mikhalkov

Que dire de ce mélodrame qui se donne des airs d'épopée si ce n'est qu'il cherche à en imposer au moyen d'une imagerie compassée, afin d'illustrer, d'une façon forcée, l'exubérance et le côté excessif de la Russie? On aura rarement au cinéma eu autant cette désagréable impression d'assister à une succession d'images composées exprès pour le champ de la caméra: à chaque plan, il suffirait d'un imperceptible décalage pour dévoiler de façon explicite toute la fatuité de cette mise en scène laborieuse, de cette mise en place d'éléments censément signifiants, portions de paysages, décors, accessoires et personnages, afin de créer une imagerie évoquant tantôt Jérôme Bosch, tantôt Breughel, etc. Côté musique, on nous ressert une variation à peine déguisée de l'air archiconnu de Verdi utilisé par Angelopoulos dans *L'éternité et un jour*!

Quant à l'Histoire, avec un grand «H» puisque c'est de cela qu'il est en principe question ici (oublions la petite histoire, l'intrigue, abracadabrante), Nikita Mikhalkov, qui appartient à une famille ayant toujours gravité autour du pouvoir quel que soit le régime en place, nous donne une vision



Julia Ormond et Alexey Petrenko.

mythique d'une Russie idéalisée, laissant entendre que tout était si beau du temps du tsar, lequel est incarné à l'écran par nul autre que... Nikita Mikhalkov!

N'y a-t-il rien à récupérer de ce Titanic englouti sous les clichés et les effets pyrotechniques naïfs? Si: quelques acteurs réputés, comme Oleg Menshikov et Alexey

Petrenko (dans les rôles du cadet Tolstoï et du général Radlov), parviennent à imposer leur personnage au milieu de cette débauche appliquée et artificielle, en CinémaScope, d'une durée de trois heures. ■

GILLES MARSOLAIS

GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI

■ Jim Jarmusch

Ghost Dog est un tueur professionnel «black» au look rappeur qui vit entouré d'une nuée de pigeons voyageurs dans une baraque aménagée sur le toit d'un immeuble abandonné. Une nuit, en jouant le justicier, il fout la pagaille au sein d'une «famille» de la mafia un peu tordue composée de vieux croûtons, ce qui lui vaut les pires ennuis et fournit à Jarmusch l'occasion de se livrer à une satire réussie de ce milieu. Malheureusement plus laborieux par la suite, le récit ne tient pas la promesse d'un début jouissif.

On pourrait suggérer que ce début est un piège, une fausse piste, ou encore que le récit se déglingue à mesure de la décomposition du personnage de Ghost Dog, mais cette lecture ne résiste pas à l'analyse, dans la mesure où le personnage reste fidèle à son image du début à la fin, jusqu'au duel ultime, sacrificiel, pastiche du classique



Forest Whitaker et John Tormey.

High Noon de Fred Zinnemann. À travers un récit boiteux qui s'essouffle rapidement et qui au mieux témoigne d'un vide social, d'une quête de repères, au milieu d'une gigantesque pizza formelle «all dressed» émergent pourtant une accumulation de

petits plaisirs ponctuels dus à la parodie des genres: film noir, western, film de samouraï, dessin animé..., mais sans le liant qui ferait de ce film une œuvre aboutie. ■

GILLES MARSOLAIS