

Festival des films du monde

Léo Bonneville, Maurice Elia, Robert-Claude Bérubé, Martin Girard, Richard Martineau, Johanne Larue and Élie Castiel

Number 143, November 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50452ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bonneville, L., Elia, M., Bérubé, R.-C., Girard, M., Martineau, R., Larue, J. & Castiel, É. (1989). Review of [Festival des films du monde]. *Séquences*, (143), 24–40.

MONTREAL 24 AOÛT-4 SEPTEMBRE 1989

FESTIVAL

DU

FILMS

DU

MONDE



Une compétition épuisante

On s'est étonné de l'abondance des films au dernier Festival des films du monde. Pourquoi? Il me semble que plus le nombre de films est élevé, plus le choix est varié. Il faut des films de tous les genres dans un festival. À Cannes, on trouve plus de quatre cents films programmés, à Toronto, trois cent vingt-deux et ici, deux cent cinquante et un. Pourquoi se plaindre? Au contraire, il faut féliciter le directeur général et la directrice adjointe d'avoir recueilli autant de films pour le plaisir des nombreux spectateurs.

Cependant, ce que nous contestons, c'est le nombre de films inscrits dans la compétition. Vraiment, vingt-cinq films, c'est trop. Ce qui veut dire, certains jours, trois films à l'horaire. Alors celui qui suit quotidiennement la compétition — il veut en savoir la qualité et si le choix du jury sera justifié — n'a plus le temps d'aller voir ailleurs. Et pourtant ailleurs, on trouve de très bons films. À Cannes, la compétition comprenait vingt-deux films pour onze jours de visionnement. Cela donne deux films par jour. Ici, on trouve vingt-cinq films pour dix jours. Vous voyez la différence? Il faut ramener les films en compétition à deux par jour. Cela permettra aux dirigeants d'éliminer certains films qui trouveraient une plus juste place dans d'autres sections.

Faut-il parler du choix des films en compétition? Il ne faut pas se faire d'illusion. Les festivals de films à travers le monde abondent. Il faut savoir qu'un film présenté en concours dans un festival international ne peut revenir dans un autre festival dans les mêmes conditions. De plus, ce film ne doit pas avoir été présenté ailleurs que dans son pays d'origine. (On fait exception pour le Canada qui est à la remorque des États-Unis.) C'est dire que les films déjà choisis, même s'ils n'ont pas été primés, ne peuvent être programmés dans une autre compétition. Alors les dirigeants du Festival des films du monde doivent se contenter de ce qu'ils trouvent sur le marché international. Et ils ne peuvent trouver que ce que la production annuelle fournit. Alors on comprend que la compétition n'a pas (toujours) la qualité esthétique que l'on souhaiterait.

Il faut bien, hélas! rendre compte des séances d'ouverture et de clôture. C'est toujours une déception. L'annonceur y est allé de plusieurs bavures. Il devrait mettre de l'ordre dans ses feuilles. Et réparer une erreur par une autre erreur, ce n'est pas très heureux. Il faut surtout déplorer la séance de clôture. Pourquoi convoquer les gens à sept heures et demie si c'est pour leur casser les oreilles pendant une demi-heure? En fait, la soirée a commencé vers vingt heures. Et puis quelle négligence! On a vu des gens monter sur la scène en des tenues plus appropriées pour un match des Expos que pour une soirée de clôture d'un festival international. Cela dénote un manque évident de décorum. (On est à des années lumière de la Soirée des Oscars.) Et quelle absence de coordination dans le déroulement de la remise des prix! Chaque fois que l'annonceur allait nommer le nom du gagnant, la musique (est-ce vraiment de la musique?) se déchaînait de plus belle. Alors le récipiendaire montait recevoir son prix dans un tintamarre inqualifiable. Et pour illustrer le film primé, on a projeté des extraits. On s'est parfois contenté de la bande annonce ou de la première séquence du film. Le plus désastreux a été l'extrait du film qui a reçu le Grand Prix des Amériques. On a retenu une scène de prison avec trois soldats, alors que le film présente un garçon à la recherche de son père emprisonné. On n'a vu ni l'enfant, ni le père. Décidément, on se moque des invités. Le retard et l'improvisation ont reculé la projection du film qui a duré plus de deux heures. On peut conclure que cette soirée trahit un manque d'organisation indéniable. Pourtant, elle devrait être programmée avec un art achevé. Sera-ce pour l'an prochain?

Cela dit, le 13e Festival des films du monde aura été marqué par la protestation générale (public et critique) des sous-titres anglais. Nous renvoyons les lecteurs à notre éditorial de la page 3. Ils sauront ce que nous pensons de cet affront.

Léo Bonneville

Les Bois noirs (Jacques Deray) France

Non seulement je ne comprends pas le pourquoi de cette oeuvre, mais je me révolte contre tous ceux qui y verraient la plus modeste des qualités. Contre Béatrice Dalle par exemple qui ose avouer avoir tourné avec *Les Bois noirs* « un film essentiel ». « J'avais envie d'un rôle où je puisse exprimer des sentiments », dit-elle, mais y est-elle parvenu? Héroïne un peu vamp, son personnage (aimé par deux frères dans un décor très « gothic novel ») fait tellement pitié qu'on ne comprend pas, dès les premières minutes, les raisons de son « je-



quitte-tout-par-amour ». Dans le château où l'emmène son mari, règne une bien curieuse famille: une belle-mère vaguement timbrée, une gouvernante aux agissements incompréhensibles, un frère de lait qui a copié son personnage inquiétant sur celui qu'à souvent interprété Randy Quaid au fil des ans, et un beau-frère qui « ne désire qu'être son ami ». Au lieu de laisser se tisser une habile toile d'araignée dans cette ambiance lourde, Jacques Deray a opté pour un déroulement complètement linéaire, sans le moindre accroc qui pourrait venir gêner les lecteurs et lectrices potentiels du roman (de Robert Margerit) dont le film est tiré. L'hostilité entre Gustave (le mari) et Bastien (son frère) est très mal présentée. violemment contrastés, l'un noir, l'autre blanc, ils apparaissent comme surgis d'une fabrique de bons et méchants tracés à gros traits et produits en série.

Quant à Béatrice Dalle, on désirerait presque qu'elle s'enferme à tout jamais dans son fief du Périgord, au milieu de ses fantômes, parmi lesquels, certaines nuits sans lune, on l'imaginerait rôder dans les grandes salles, à la manière d'une Barbara Steele, à qui elle semble s'efforcer manifestement de ressembler, mais qui la dépasse de loin, en talent et en mystère.

Maurice Elia

Comédie d'été (Daniel Vigne) France

Nous avons aimé *Le Retour de Martin Guerre*, qui nous transportait dans le lointain Moyen Âge; *Comédie d'été*, pourtant plus près de nous, nous a laissé plutôt indifférent. Pourquoi? Adrien, le personnage central du film, nous apparaît plutôt falot. Recalé à l'école militaire, il profite d'une permission — nous sommes en 1912 — pour s'afficher devant sa famille en lieutenant, allant jusqu'à provoquer un duel. Mais, plus frondeur que courageux, il faudra l'orgueil de son père, colonel à la retraite, pour le pousser à affronter l'adversaire et sauver l'honneur de la famille. C'est précisément une famille bourgeoise du Bourbonnais que nous décrit le cinéaste. Une famille vernie de conventions et de tabous, mais aussi égratignée par l'hypocrisie et le mensonge. Il suffit qu'arrive dans ce milieu (plutôt) fermé une femme libre, c'est-à-dire divorcée (séduisante Maruschka Detmers), pour soulever des mots cuisants et provoquer des déclarations gênantes. C'est assez pour que le colonel, personnage intransigeant et hautain (incarné avec prestance par Jean-Claude Brialy), se retire dans une sorte de silence désapprobateur pour ainsi sauver la face. C'est souvent ce camouflage qui compte dans une société où les apparences font souvent l'effet de la réalité. Morale toujours douteuse, mais qui comporte une sorte d'assurance. Le tableau que brosse Daniel Vigne présente les aspirations et les déboires d'une famille bourgeoise française. Même si la peinture est juste, elle ne nous apparaît pas tellement nouvelle. On se croirait plutôt revenu au cinéma français des années trente, la couleur en prime.

Léo Bonneville

La Fin du bon vieux temps (Jiri Menzel) Tchécoslovaquie

Pour nous, Jiri Menzel a refait surface en 1986 lorsque *Mon cher petit village* fut présenté au Festival des films du monde (et y remporta un prix du jury). L'intérêt suscité par ce film lui valut une sortie commerciale suivie quelques mois plus tard par la présentation en salle d'un film plus ancien du réalisateur, *Une blonde émoustillante* (1981), mais tout aussi savoureux. Ces deux films offraient un portrait pittoresque et ironique de la vie d'un village l'un au temps présent, l'autre dans les années 20. Avec *La Fin du bon vieux temps*, Menzel se montre fidèle à ses thèmes, à sa manière et à ses acteurs. Encore une fois, c'est tout un petit monde qui s'agit devant ses caméras, même si l'attention est retenue par quelques personnages. On ne saurait pourtant parler de collectivité comme dans les films susmentionnés où toute la vie d'un village était en jeu. Cette fois le décor est un château et l'époque évoquée se situe à la naissance même de la Tchécoslovaquie, pays formé à la fin de la guerre 14-18 avec des lambeaux de l'empire austro-hongrois, les provinces de Bohême et de Slovaquie. Un fort mouvement politique réclamait une réforme agraire et les aristocrates craignaient pour leur vie. C'est ainsi que le château du film avait été abandonné par son propriétaire et confié par le gouvernement tout neuf à un industriel, Stoklasa, qui assurait la régie du domaine. Il y avait élu domicile et, tirant du grand, avait gardé à son emploi la domesticité et confié ses enfants à une préceptrice. Il espérait bien tirer les ficelles voulues pour tout conserver en permanence. Nous voici donc en présence d'une situation propice à des frottements: un pion carré dans un cercle rond. Surtout lorsque





surgit sur les lieux un curieux personnage qui affirme être un duc russe et parle le tchèque sans accent. Ce duc Alexei séduit toute la maisonnée et flatte l'orgueil de Stoklasa, tout content de la présence d'un noble chez lui (il a en vain tenté d'attirer un comte voisin qui, lui, est resté sur ses terres). Tout est prêt pour le menuet des transitions avec frivolités sentimentales à la clé et bouleversement social en point d'orgue. Le mouvement est vif, les pas sont légers, les rencontres gracieuses et des sourires se dessinent sur les lèvres des danseurs. Il est possible que ces minauderies masquent de graves problèmes, mais pour le moment on s'amuse. Curieusement, le personnage le plus haut en couleur est l'intrus, ce duc au pedigree douteux qui est fort possiblement un imposteur mais donne admirablement le change, notamment quand on le provoque en duel. Car sa présence fait naître des soupçons, provoque des jalousies, suscite des conflits. Mais après avoir marqué quelques cercles sur l'eau calme de l'arrivisme, l'homme disparaît sans avoir livré son secret. Le spectacle s'achève mais l'histoire n'est pas finie. Le petit monde se remet en branle vers d'autres desseins, d'autres amours, d'autre révolutions. Et le spectateur s'est gentiment amusé devant un pastiche charmant, une mécanique de précision, une boîte à musique dont les notes aigrelettes chantent la nostalgie d'élégances enfuies. S'il y a tant d'aisance dans la mise en place, n'est-ce pas parce que le metteur en scène connaît ses comédiens et que ceux-ci sont habitués à lui? L'habitué de Menzel a eu plaisir à reconnaître certain des membres de la troupe: Marian Labuda, qui fut le camionneur bougon de *Mon cher petit village* et qui est ici l'administrateur à la fois ambitieux et candide du domaine, Jaromir Hanzlik, le beau-frère tonitruant d'*Une blonde émoustillante*, qui devient un modeste bibliothécaire, narrateur de l'histoire, et surtout Rudolph Hrusinski, médecin dans les deux films nommés et maintenant ami intrigant et rusé du pseudo-châtelain. Notons enfin que le rôle de la préceptrice française (plaisir d'entendre quelques phrases en français dans un film étranger) est tenu par Chantal Poulain qui fut l'an dernier la protagoniste de *La Reine et le Bouffon* de Vera Chytilova, une amie de Menzel. *La Fin du bon vieux temps* est un régal à l'ancienne servi à la moderne qui a bien mérité le prix de réalisation que lui a décerné le jury.

Robert-Claude Bérubé

Freedom Is Paradise / SER (Serguei Bodrov) U.R.S.S.

Le titre n'est pas un diminutif du prénom du réalisateur Serguei Bodrov, mais un sigle que le jeune héros porte tatoué sur son poignet: les initiales de trois mots russes signifiant « la liberté est le paradis ». Le titre équivalent français serait sans doute LEP et en anglais FIP pour Freedom Is Paradise puisque le film nous a été présenté avec sous-titres dans la langue de Shakespeare. *Ser* commence tout de go au générique dans la cour d'une institution pour enfants difficiles. Les enseignants font le compte des pensionnaires. Il en manque un et cette absence entraîne immédiatement une punition collective. Dès l'abord, le climat est gris, l'observation juste et la mise en situation précise. On s'attache ensuite à celui qui a pris la clé des champs, le jeune Sasha Grigoriev, treize ans, dont la mère est morte et le père en prison quelque part. Sasha n'a qu'une obsession: retrouver ce père qu'il ne connaît pas. Il se réfugie chez une amie de sa mère, mais elle a ses propres problèmes et ne veut pas s'embarrasser d'un gamin délinquant. C'est elle qui avertit la police et Sasha se retrouve en institution pour s'évader à nouveau et ainsi de suite quelquefois, jusqu'à ce que, grâce à quelques indices, il arrive enfin à rejoindre ce père tant désiré. Là cependant, pas d'effusion sentimentale, mais une confrontation douloureuse, d'homme à homme, entre deux blessés de la vie. Des victimes de blessures sociales ou sentimentales, il ne semble d'ailleurs n'y avoir que cela dans ce tableau critique d'une société malade, tableau qui se situe dans la lignée de *La Petite Véra* et autres visions désabusées du paradis des travailleurs suscitées par la perestroïka. L'avantage qu'a *Ser* sur ses congénères, c'est la concision.

En 75 minutes, il en dit autant sur le sujet que bien des films de deux heures et plus. C'est peut-être cette qualité, en même temps que la sobriété de l'approche et la gravité de l'interprétation, qui lui ont valu les faveurs du jury. Certes, *Ser* méritait sans conteste sa place au palmarès, mais le Grand Prix des Amériques? C'est discutable.

Robert-Claude Bérubé



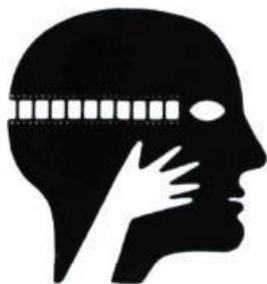
Les Insoumis (Lino Brocka)

Ce film n'a pas de nationalité. *Les Insoumis* ayant été financé en grande partie par la France, cette dernière lui a refusé la nationalité française. Sans doute pour des raisons politiques. C'est que le film est une dénonciation de l'apathie du régime en place. Jimmy Cordero a connu les horreurs des geôles du président Marcos. Il quitte la prison au moment où madame Corazon Aquino prend le pouvoir. Mais, après un certain temps, il se rend compte que si le gouvernement a changé, la situation reste la même. L'organisation Orapronobis continue à massacrer les villageois, et les autorités ferment les yeux. Le film est une suite de actes terroristes qui torturent et tuent des suspects. Et on ne se gêne pas pour éliminer les indésirables. Le sang coule de partout. Le cinéaste ne se prive pas de nous montrer des horreurs inconcevables. Vraiment le régime a changé, mais les massacres continuent. Au point que Jimmy Cordero n'a pas d'autre décision que de passer à la guérilla. Film audacieux qui n'est pas sans provoquer constamment le spectateur et qui ne recule pas sur les moyens pour l'impressionner. Si, comme l'affirme Lino Brocka, les scènes qu'il nous donne à voir sont le reflet de la réalité, eh bien, il faut conclure que rien n'a changé dans la vie des Philippins. Son cinéma se définit par son efficacité. Nul doute que *Les Insoumis* fera grincer tout ceux qui rêvent de démocratie véritable.

Léo Bonneville

Invincible Lovers (Stavros Tsiolis) Grèce

Un jeune garçon s'échappe de l'orphelinat et prend la route pour aller retrouver sa grand-mère qui vit dans un village éloigné. C'est le début d'un voyage solitaire au cours duquel il se fait pourtant une amie. La jeune femme est seule, elle aussi, en vacances dans une Grèce qu'elle traverse apparemment sans destination. Sa voiture est en panne et l'enfant lui vient en aide. Ils vont faire un bout de chemin ensemble pour trahir leur solitude en formant un couple dont la relation repose essentiellement sur ce besoin qu'ils éprouvent de partager un désespoir commun et d'avoir une présence à qui l'on peut destiner un regard dans les moments de détresse. Selon les circonstances, ils sont tour à tour des amis, des amants insolites ou des étrangers. Parfois ils jouent à la mère et au fils, juste pour essayer. Tout cela se déroule presque sans dialogues, puisque le garçon adopte un mutisme quasiment inébranlable. Tsiolis s'en remet donc aux visages



et aux gestes avec, il est vrai, un joli sens de l'observation. Son road-movie évoque inmanquablement *Alice dans les villes* de Wenders et *Paysage dans le brouillard* d'Angelopoulos, deux films auxquels il a peut-être voulu rendre hommage. *Les Amants invincibles* souffrent un peu de la comparaison. Le spectateur peut difficilement s'empêcher d'éprouver un sentiment de déjà-vu. Mais l'oeuvre possède une délicatesse et une pudeur qui favorisent l'émotion et finissent par conquérir le spectateur de manière presque furtive.

Martin Girard

Just for Kicks (Péter Gardos) Hongrie/Allemagne fédérale

Tamas Holl est un homme chanceux. Non seulement est-il marié à une jolie femme, gagne-t-il très bien sa vie et est-il en parfaite forme physique, mais il a un abonnement à l'opéra en plus d'entretenir une relation avec la femme du professeur de gymnastique local. Pourtant, un beau jour, tout commence à dérailler. En effet: sans qu'il ne sache pourquoi, trois déménageurs qu'il ne connaît pas se mettent soudainement à le suivre, à le harceler et à le menacer. Au début sans conséquence, ce petit jeu deviendra de plus en plus dangereux — jusqu'à ce que Tamas soit poussé à commettre l'irréparable.

Après avoir connu un certain succès d'estime avec *The Philadelphia Attraction* en 1984, Gardos a tenté, avec ce long métrage qui tient à la fois du *Procès* de Kafka et de *Duel* de Spielberg, de nous donner un exercice d'humour noir. Malheureusement, si le concept de *Just For Kicks* ne manque pas d'intérêt, le résultat, lui, laisse à désirer. Plutôt que de se laisser emporter complètement par son récit et d'exagérer au maximum l'outrance des situations (comme l'a fait Welles) — et ainsi parvenir à transcender la minceur et l'artificialité de son sujet —, Gardos s'évertue, en effet, à garder un pied dans le réalisme. Résultat: à force de vouloir être à la fois un drame social et une fable absurde, son film finit par n'être ni viande ni poisson. Dommage: il n'aurait peut-être suffi que d'un parti pris formel un peu plus assumé — et d'une finale un peu plus dramatique — pour que le film de Gardos survive au naufrage. Or, tel quel, il n'est rien d'autre qu'une mécanique vide, quelque chose comme une souris qui court inutilement après sa propre queue.

Richard Martineau

Last Images of the Shipwreck (Eliseo Subiela) Argentine / Espagne

Dans une banlieue qui lui était inconnue, Roberto découvre une famille de survivants, rescapés d'une vie qui n'a pas voulu d'eux et qui les a relégués dans un néant nébuleux dont ils ne se sortent pas. À première vue, Roberto croit avoir enfin trouvé le sujet de l'important roman qu'il a envie d'écrire. Mais peu à peu, il se laisse envahir par le caractère invincible, imployable de ces naufragés des temps modernes. Les trois frères d'Estela échappent à leur condition d'oubliés par le biais de l'aventure, intellectuelle ou physique. Le premier se construit un avion sur le toit même de leur fragile chaumière, le deuxième se crée son propre cinéma dans la mise au point de petits



crimes; le troisième a rayé d'un trait sur le mur de sa chambre tout les mots qui ne feront désormais plus partie de son vocabulaire. La mère est une femme résignée qui vit au jour le jour. Enfin, il y a Estela qui choisit ses clients d'un lit avec l'indirecte complicité du métro sous lequel elle feint à chaque fois de se jeter. Il faudra du temps à Roberto pour se rendre compte qu'il pourrait être, lui, le sauveur de ce groupuscule humain de qui, bientôt, le moindre sentiment risque de ne plus sourdre. Ces deux heures (et quelque) permettront de son côté à Eliseo Subiela de nous plonger corps et âme dans son film compact qui avance par vagues successives, au fil d'extraordinaires duos verbaux, à l'issue desquels parfois jaillissent les étincelles du génie et une maîtrise cinématographique remarquable. Le moindre regard est une invitation à l'introspection.

Ultimas imagenes del naufragio fait partie de ces films qui, non seulement poussent à la réflexion, mais encouragent, de façon non équivoque, à combattre la passivité et ce que Julio Cortázar appelle « l'acceptation de l'inacceptable ». Le film précédent de Subiela, *Hombre mirando al sudeste / Man Facing Southeast*, mettait en scène une sorte d'illumination à l'intelligence tellement supérieure qu'on le prenait pour un extra-terrestre. Ici, les épaves sont très clairement humaines et leur porter secours est à la portée de tous. Une oeuvre profonde qui restera longtemps dans les mémoires.

Maurice Elia

Mémoires d'un fleuve (Judith Elek) Hongrie / France

Parmi les innombrables chapitres de l'histoire de l'antisémitisme, Judith Elek a dépeint un fait divers peut-être plus inusité que les autres. Cela se passe en 1882 dans le nord de l'empire austro-hongrois. Dans un village, une jeune fille a disparu. À peu près au même moment, des Juifs de l'endroit élisent un nouveau circonciseur. Pour les autorités, un et un font deux. Les Juifs seront accusés d'avoir sacrifié une jeune fille durant leur rituel. En l'absence de preuves, les suspects vont être torturés pour qu'ils passent aux aveux alors que des témoins seront victimes de chantage pour qu'ils y attestent une version préfabriquée des faits. Le procès que décrit le film est passé à l'histoire de la Hongrie comme étant le dernier intenté sur des accusations de crimes rituels. Judith Elek raconte ces événements avec une certaine sécheresse, en décrivant chaque épisode de façon rigoureuse, sans

chercher à créer de suspense ou à dramatiser outre mesure. Elle fait confiance à la force de son matériel et au jeu des acteurs. Le résultat est cependant un peu lourd. La première partie du film possède une certaine majesté dans la mise en scène. Sa description du travail des bûcherons et des flotteurs de bois ne manque pas de poésie. Mais, dès que le film s'engage dans la partie plus conventionnelle du procès, la mise en scène se fige et s'en remet trop aux acteurs. Ceux-ci, il est vrai, sont excellents. Mais il manque une vision, un point de vue vraiment original au film pour réellement le faire décoller. On a



l'impression que l'importance du message a préséance sur le cinéma en tant que tel.

Martin Girard

Meeting Place (Goran Markovic) Yougoslavie

Véritable bouffée de fraîcheur au sein de la compétition officielle, *Point de rencontre* a charmé les spectateurs avec son fantastique humoristique, à mi-chemin entre l'aventure archéologique (a-t-on vu la saga d'*Indiana Jones* en Yougoslavie?) et le conte d'horreur folklorique. Le film de Goran Markovic n'a pas été primé, mais ce n'est pas parce qu'il est sans qualité. On se laisse facilement séduire par les mésaventures d'un vieux professeur qui se retrouve, à la suite d'une crise cardiaque, pris entre le royaume des morts, sorte de purgatoire où il retrouve d'anciens compagnons, et le monde des vivants, où ceux qu'il laisse derrière vandalisent ses trésors poussiéreux. Le comique du film tient à la fois des situations — il faut voir le barbier du professeur faire la toilette au moribond récalcitrant — et des répliques qu'elles permettent: un médecin du purgatoire, appelé au chevet du professeur qui s'est affaibli, lui annonce avec contrariété qu'il est malheureusement vivant! En filigrane, les auteurs du film en profitent aussi pour satiriser les moeurs et le passé de la société yougoslave. Un menu fort sympathique.

On se réjouit aussi devant l'ingéniosité des décors et des effets spéciaux utilisés pour la création de l'au-delà. Spécialement lorsqu'un commando de fantômes emprunte des couloirs et des escaliers labyrinthiques où errent Jésus-Christ, Jeanne d'Arc et Staline avant d'aboutir au monde des vivants, un enfer d'absurdités.

Johanne Larue



Mery per Sempre (Marco Risi) Italie

Un professeur de lettres qui vient de divorcer accepte un poste d'enseignant dans une prison pour mineurs, en attendant de trouver un emploi dans un lycée normal. Adeptes de la « méthode douce », il sera amené à confronter les autorités de la prison qui, elles, préconisent plutôt l'utilisation de la violence.

Après *Stand and Deliver*, *Lean On Me* et *Dead Poets Society*, voici donc qu'on nous présente un autre film portant sur la problématique de l'éducation et la responsabilité des enseignants. À la différence des trois longs métrages précités, cependant, le film de Marco Risi (fils de Dino et neveu de Nelo) tranche par son réalisme. En effet: non seulement le réalisateur évite-t-il de terminer son récit sur une note glorieuse, salvatrice et romantique, mais il nous offre un portrait franc et cru de la réalité socio-économique d'une certaine Italie. Ses personnages de délinquants sont si réalistes, si vraisemblables qu'on pense parfois à certains films de Pasolini, notamment *Accatone*. La galerie inclut entre autres le fils d'un mafioso, qui commettra un hold-up de trop; le petit « nouveau », qui deviendra le souffre-douleur de tous, mais apprendra bien vite les rudiments de la vie en milieu carcéral; et un jeune travesti de 17 ans (le Mery du titre) qui tentera en vain de séduire le professeur.

De *Midnight Express* à *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, les références cinématographiques qui émaillent le film de Marco Risi sont nombreuses. Malgré ces « emprunts » (certains diront: ces « clins



d'oeil »), *Mery per Sempre* demeure intéressant, émouvant et attachant. Il faut dire que le jeu placide (pardonnez le jeu de mots) de Michele Placido, Claudio Amendola et Alessandro Di Sanzo est tout à fait magnifique de sobriété. Un regard suffit pour que nous sentions toute la rage, le désespoir et la tendresse qui les habitent.

Bref, il n'est peut-être pas très original, le film de Marco Risi, ni très audacieux formellement, mais il réussit quand même à nous toucher, à nous remuer. Mieux: ses images dégagent parfois un tel mélange de force, de pudeur et de mélancolie qu'elles évoquent par moments celles d'oeuvres telles que *Le Christ s'est arrêté à Eboli* et *Affreux, Sales et Méchants*.

Richard Martineau

Montoyas y Tarantos (Vicente Escriva)

Espagne

Bien sûr, il s'agit d'une transcription des Capulet et des Montaigu. C'est l'éternel conflit de deux familles (rappelons-nous, d'une certaine façon, *Le Cid*) qui rend les enfants malheureux. Ici, Vicente Escriva situe l'action en Adalousie où les passions fermentent constamment. Ce qui fait l'originalité du scénario, c'est la danse gitane qui ouvre et ponctue le film. On trouve au départ une telle ardeur qu'on se dit tout de suite que cette fougue va se répercuter dans la vie. C'est fatal. Et le mot fatal prend tout le sens de la fatalité. Les deux amoureux, Manuel et Ana, ont beau être faits l'un pour l'autre, le destin ou, si vous voulez, la fatalité, va les détruire. Et pourtant leurs sentiments sont sincères,

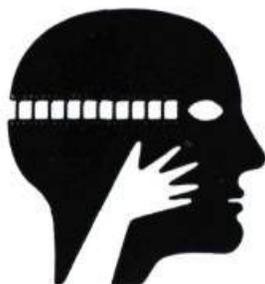


si sincères qu'ils n'hésitent pas à braver les rancunes familiales. Ils se rendent clandestinement dans une petite chapelle où les paysans les rejoignent pour les acclamer. Mais le sort en est jeté. Ce mariage va se nouer dans la mort. Le mérite de Vicente Escriva, c'est d'avoir réussi à traduire la fureur en des danses gitanes de haute qualité. Il faut dire que le groupe gitan conduit par Cristina Hoyos s'empare avec une telle impétuosité qu'on est séduit par tant de vigueur. Les images de Teo Escamila jouent dans les tons rouge brun et donnent une certaine cruauté aux scènes. Cette histoire d'amour se termine par une procession durant laquelle les deux amoureux sont conduits à leur tombeau au lever de l'aube. Malgré tout ce qu'il peut y avoir d'empoiement et de cruauté, ce film conserve une grande dignité. Rien n'arrête l'amour, quand il naît dans des cœurs généreux. La haine qui sépare les deux familles n'atteint pas Manuel et Ana, mais les destine à la mort. On regarde ce film avec pitié et tendresse. Les danses déchainées ne font que donner plus de force à cette tragédie belle et austère.

Léo Bonneville

My Left Foot (Jim Sheridan) Irlande

La vie de Christy Brown, ce fils d'un maçon de Dublin qui, malgré un sérieux handicap, respira la vie et la bonne humeur, écrit des best-sellers et peignit des oeuvres d'art d'une qualité exceptionnelle. Jim Sheridan n'est pas véritablement un homme d'images. Directeur artistique du Projects Arts Centre du Dublin et du Irish Arts Centre de New York, ce dramaturge signe ici son premier long métrage. À l'instar de David Hare qui, dans *Wetherby*, respecta les règles de l'esthétisme britannique pour ne se contenter que de quelques jeux temporels,



Sheridan s'appuie sur une mise en scène hyper-classique, pour ne pas dire platement télévisuelle. Tout juste se permet-il quelques retours en arrière afin de donner un peu de relief à son récit.

La force de *My Left Foot*, comme on pouvait s'y attendre, repose plutôt sur la performance des comédiens — notamment, celui qui a la lourde tâche d'incarner Christy Brown. C'est là que tout le talent de Sheridan fut mis à l'épreuve. N'aurait-il pas eu de « contact » entre la caméra du réalisateur et l'interprète du paraplégique que le film se serait écrasé lamentablement. Heureusement, tel ne fut pas le cas: non seulement la caméra de Sheridan se fait-elle discrète et respectueuse, mais le jeu de Daniel Day Lewis (lauréat du Prix du meilleur acteur) est tout à fait remarquable. Jamais ne sent-on l'effort, le tic, la grimace — au contraire: chaque contorsion semble naturelle, c'est-à-dire pénible, ardue, douloureuse. Plutôt que de jouer au paraplégique, c'est-à-dire plutôt que de jouer « avec » les exigences physiques de son rôle, Lewis joue « contre ». Avec le résultat que le moindre geste, la moindre pensée et le moindre sentiment prennent tout d'abord la forme d'une lutte contre le corps.

Ne serait-ce que pour cela — parce qu'il nous permet de voir un grand comédien au sommet de sa forme —, le premier long métrage de Jim Sheridan mérite le déplacement.

Un prix d'interprétation amplement mérité.

Richard Martineau

On the Air (Pastor Vega Torres) Cuba

Étrange, cette entreprise (à première vue, intéressante) de Pastor Vega, le petit village cubain de Barracoa étant, selon les dires du cinéaste, « la première municipalité d'Amérique latine ». Avec des prémisses de ce genre, on pouvait s'attendre à une oeuvre originale, solide et vigoureuse, de la part d'un homme de cinéma qui s'est fait connaître pour son militantisme politique et sa vision révolutionnaire du nouveau monde. Or, ici, une petite histoire sans prétention nous est contée, avec sa charmante et innocente héroïne débarquant de Santiago de Cuba en plein milieu d'une crise dans une station de radio locale dont les responsables ne savent plus comment faire monter les cotes d'écoute.

Emportée dans le courant des altercations et des petits accrochages quotidiens, Ana Luisa devra prendre parti. Et elle choisira le beau jeune homme charmant qui n'a pas peur de changer le monde par ses interviews originales et son émission destinée non pas à élever le niveau de culture des auditeurs (ce que ses adversaires désirent) mais à éveiller les consciences et faire des remous dans les coopératives. Car il est temps de repenser sa fidélité à Fidel...

Nous sommes loin de *Talk Radio* bien entendu (en un sens, c'est tant mieux), mais à des années-lumières du pamphlet révolutionnaire. Pastor Vega a changé son style, son approche. Sans doute pense-t-il qu'il est temps de céder la place aux jeunes. Bonne idée.

Maurice Elia

Rikyu (Hiroshi Teshigahara) Japon

Rikyu, le personnage central du plus récent long métrage de Teshigahara, est un moine bouddhiste qui vécut au Japon dans les années 1500. Reconnu de son vivant comme étant un maître de la cérémonie du thé et un cuisinier hors pair, Rikyu fut l'ami, le confident et le guide spirituel du seigneur Hideyoshi Toyotomi. Sa réputation était telle que, lorsque Toyotomi prit le contrôle de la nation à la mort de l'empereur Nobunaga Oda, il fut nommé conseiller aux affaires intérieures. Malheureusement, cette association se dégrada rapidement. En effet: non seulement Toyotomi devint-il arrogant, violent et prétentieux, mais il profita de l'influence de Rikyu auprès des personnalités politiques et militaires pour resserrer l'étau de son pouvoir. La tension entre les deux hommes atteignit son point culminant lorsque Toyotomi demanda à Rikyu de profiter d'une cérémonie du thé pour empoisonner un adversaire. Refusant d'être responsable d'un tel acte, Rikyu fut condamné à l'exil, et acculé au suicide.

Rikyu sonne, pour Teshigahara, la fin d'une longue retraite. L'auteur de *La Femme des sables* abandonna, en effet, le cinéma en 1972 pour succéder à son père à la tête d'une importante fabrique de porcelaine. On comprendra donc que cette adaptation du roman de Yakeo Nogami était extrêmement attendue. Dix-sept années de silence pouvaient-elles avoir raison du talent de ce grand cinéaste?

Il n'aura suffi que de quelques minutes pour que nos craintes s'estompent. Non seulement Teshigahara n'a-t-il pas perdu la main, mais il semble même avoir gagné en force — ou du moins, en maturité. *Rikyu* est un long métrage d'une sobriété, d'une humilité et d'une simplicité extraordinaires. Limitant au minimum ses scènes extérieures, ce film, qui se situe à la frontière du cinéma et du théâtre, a su trouver une forme qui colle parfaitement à son sujet. À l'image du vieux moine qui préféra mourir plutôt que de trahir son art, *Rikyu* se refuse tout détour inutile, tout mouvement surperflu, afin de mieux se concentrer sur sa thématique centrale: les relations qu'entretiennent artistes et politiciens. Tout comme Rikyu a poussé l'art de la cérémonie du thé



à la perfection, Teshigahara manipule ses images — et ses dialogues — avec un soin quasi-religieux. Au contraire d'un réalisateur comme Kurosawa, par exemple, son cinéma ne célèbre pas tant l'action, l'enflure ou l'occidentalisation que la réflexion, l'humilité et le respect des traditions. Avec le résultat que nous en sortons sinon éblouis, du moins purifiés, comme après la lecture d'un haïkaï.

Richard Martineau

Sati (Aparna Sen) Inde

Précédé d'une bonne réputation, *Sati* était un film attendu. Troisième long métrage réalisé par la grande actrice bengalaise, Aparna Sen, ce beau film entraîne le spectateur dans une spirale tragique où la vie d'une jeune muette se voit bafouée et détruite par sa famille et la religion brahmane orthodoxe, au siècle dernier. Le scénario de Sen a ceci de particulier qu'il rappelle à la fois les récits mélodramatiques de Charles Dickens, où le héros va de déboires en injustices, et les contes d'Andersen où une poésie délicate vient transfigurer les destins les plus sombres (la mort de la « petite fille aux allumettes » et celle de la « petite sirène »). On peut s'étonner de cette comparaison, mais *Sati* n'a de typiquement indien que le contexte socio-historique du drame et, bien sûr, la superbe mise en images et le rythme lent et sensuel de sa progression narrative. C'est une combinaison inusitée à laquelle les membres du Jury ne sont pas restés insensibles puisque *Sati* a reçu une mention spéciale. Gageons aussi que l'on aura voulu récompenser, par la même occasion, la sensibilité du discours féministe de Sen. D'ailleurs, celui-ci arrive à point puisque l'Inde vit, en ce moment, un retour inquiétant vers la droite, tant politique que religieuse.

L'héroïne de *Sati* est muette, un handicap qui symbolise on ne peut mieux son absence de pouvoir, mais le film d'Aparna Sen donne une voix aux femmes de son pays. Espérons qu'on l'écouterait avant qu'il ne soit trop tard.

Johanne Larue

Sauvegarde et protégé (Alexandre Sokourov) U.R.S.S.

Alexandre Sokourov a choisi d'utiliser le roman de Gustave Flaubert, « Madame Bovary », pour *Sauvegarde et protégé*. Il en a gardé les principaux personnages et la trame du récit. Mais il a donné aux protagonistes une fougue et une dimension qui débordent celles du livre. D'un roman de la passion, il a fait un film du délire. Emma est devenue une nymphomane emportée par le vertige des sens. Les scènes qu'elle passe avec son amant — longues et répétitives — n'en finissent pas de clamer son hypersensualité. Elle est faite pour l'amour et un amour ignorant les balises de la raison. Il y a chez elle une telle ardeur à réclamer son amant qu'elle divague sans retenue. Rien donc ne l'arrête. Elle crie, elle pleure, elle s'angoisse, elle chavire. Cette explosion sans réserve et cette lenteur calculée deviennent si intolérables qu'elles ont fait fuir la moitié de la salle. C'est dire qu'il y a dans ce film un débordement qui finit par lasser. Alexandre Sokourov laisse Emma s'exprimer de temps à autre en français —



comme s'il voulait rappeler que l'histoire vient de Flaubert — tandis que les autres personnages parlent russe. D'ailleurs, il situe ses personnages quelque part dans le monde sans préciser le lieu. La scène qui emporte Emma dans la mort a quelque chose non plus de romantique mais de mélodramatique. Elle saisit son enfant dans un dernier effort avant de succomber à l'empoisonnement. On a beau dire, le cinéaste soviétique a fait de *Madame Bovary* un hymne interminable à la frénésie des sens.

Léo Bonneville

Secret Wedding (Alejandro Agresti) Argentine / Pays-Bas / Canada

Avec *El amor es una mujer gorda* (1988), Alejandro Agresti avait été considéré très vite comme une sorte de révélation. Avec Eliseo Subiela (*Hombre mirando al sudeste*, *Ultimas imagenes del naufragio*), c'est sans aucun doute le plus intéressant des jeunes cinéastes de son pays. Et *Boda secreta* est là pour le confirmer encore.

Un film, qui privilégie à la fois les plongées à la verticale, les contre-plongées, les longs plans-séquences et les accents d'Erik Satie, ne peut laisser aucun cinéphile indifférent. Mais si l'on y ajoute un scénario superbement écrit, une interprétation magistrale et une manière de filmer originale (avec une succession d'admirables fondus), on obtient un film qui respire tellement la vie et la vérité que l'envie de la voir s'achever ne nous prend jamais. Le récit suit les pérégrinations d'un certain Fermin Garcia que la police se dépêche d'arrêter en plein Buenos Aires (parce qu'il y courait tout nu) et remet en liberté sous prétexte qu'il est amnésique. Or, notre homme n'a rien oublié, ou du moins il se souvient de certaines péripéties qui l'avaient conduit à faire partie de ces *desaparecidos* dont on ne sait soudain plus rien. Il retourne dans son village où celle qu'il aime, devenue un peu folle, l'attend toujours et dont le prêtre continue de perpétuer une insidieuse oppression.

Le film d'Agresti, empreint de perméabilité politique certaine, ne prend pas de détours pour dénoncer la corruption dans son état le plus mesquin, tout en parvenant d'autre part à équilibrer les émotions de ses personnages. Si pour certains, le seul espoir réside dans l'amour humain (cf. *Ultimas imagenes del naufragio*), pour d'autres, comme les héros malheureux de *Boda secreta*, l'histoire a plutôt tendance à



vouloir se répéter à l'infini. Restent cependant les héros, ceux qui se sacrifient pour les autres. Fermin est de ceux-là puisque, avant d'être embarqué une seconde fois, il débarrasse le village du principal de ses démons. Commentaire incisif sur la difficulté de survivre au sein d'une peur constante. Beau film.

Maurice Elia

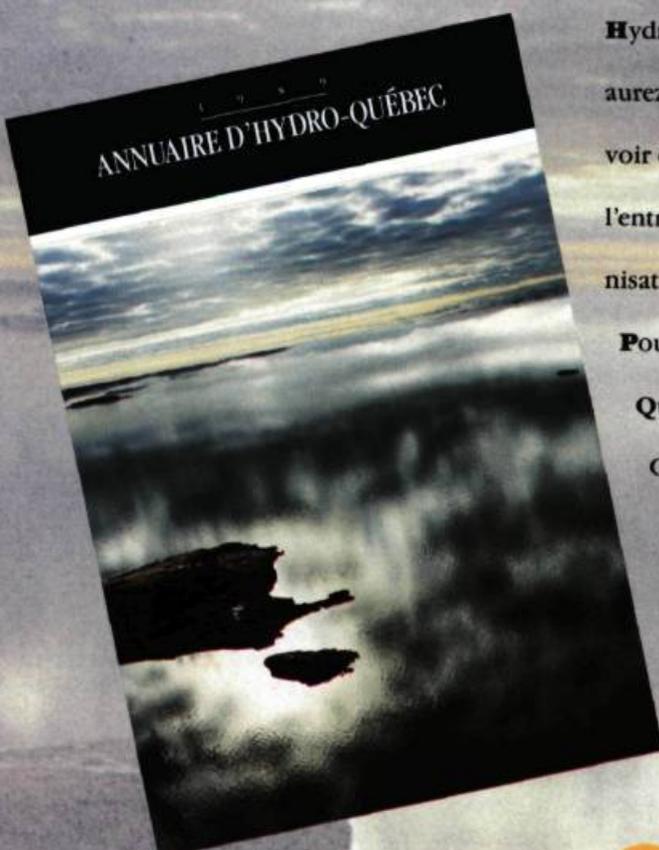
The Sleazy Uncle (Franco Brusati) Italie

Si Franco Brusati est le moins connu des cinéphiles c'est en tant que réalisateur de *Pain et Chocolat*, film savoureux qui date déjà de quinze ans. C'était la belle époque de la comédie à l'italienne où fleurissaient les Dino Risi, Mario Monicelli, Ettore Scola et tutti quanti, qui nous régalaient d'une suite de tableaux hauts en couleurs sur les moeurs de leurs compatriotes. Brusati lui-même n'était pas un praticien du genre, et *Pain et Chocolat*, avec toute sa verve satirique, faisait un peu tiré à part dans une oeuvre où une ambition esthétique quelque peu tarabiscotée l'emportait souvent sur le sens de la communication populaire. De plus, cet auteur n'est pas le plus prolifique des cinéastes et les intervalles entre ses films s'allongent souvent jusqu'à cinq ans. C'est ainsi qu'entre *Pain et Chocolat* et



L'Oncle indigne, on ne compte guère que deux autres productions, *Oublier Venise* et *Le Bon Soldat* (deux films qui, entre parenthèses, n'ont rien de très drôle). Et voici que Brusati revient en force à la comédie, mobilisant même l'un des ténors du genre, Vittorio Gassman, avec lequel il n'avait jamais eu l'occasion de travailler. Lors de la première présentation du film au théâtre Maisonneuve, Brusati, qui

UN RÉSERVOIR DE DONNÉES



Hydro-Québec n'aura plus de secrets pour vous quand vous aurez consulté son annuaire 1989. C'est un véritable réservoir de données. En 315 pages, ce recueil relate l'histoire de l'entreprise et en décrit, dans le détail, les activités et l'organisation. De quoi satisfaire les esprits les plus curieux.

Pour vous procurer un exemplaire de l'Annuaire d'Hydro-Québec 1989, vous n'avez qu'à communiquer avec le Centre d'information et de documentation d'Hydro-Québec, 75, boul. René-Lévesque ouest, 14^e étage, Montréal H2Z 1A4, tél. : (514) 289-2316.

Et c'est gratuit !



Hydro-Québec

VOIR POUR LES FILMS SUIVANTS

Nocturne indien,
p. 82
Queen of Hearts,
p. 80
Romero,
p. 91
Portion d'éternité,
no 141/142, p. 88

sait bien de quel côté son pain est chocolaté, avertissait le public de ne pas s'attendre à un nouveau *Pain et Chocolat*. Et pourtant... Comme dans le film susdit, on trouve un jeu de contrastes entre deux façons de vivre et de penser; là on opposait la régularité suisse à la débrouillardise italienne, ici on met en parallèle une gouaille traditionnelle, débraillée et joyeuse, et un arrivisme moderne, froid et aseptisé. Naples et Milan en somme, comme si ces deux façons différentes de vivre à l'italienne s'incarnaient dans deux hommes disparates et pourtant liés par le sang. La présence de Gassman place *L'Oncle indigne* dans une ligne d'inspiration particulière, comme si Brusati brigua la succession de Dino Risi avec des rappels du *Fanfaron* (1962), où le même Gassman, fantasque et hâbleur, entraîna dans une folle équipée en voiture un jeune homme studieux, et de *Parfum de femme* (1974), avec Gassman toujours en officier aveugle et truculent, flanqué d'une ordonnance timide dans un voyage semé d'incidents mi-cocasses, mi-amers. Dans *L'Oncle indigne*, Ricardo, un industriel bourgeois (c'est un magnat du nettoyage comme Belmondo dans *Itinéraire d'un enfant gâté*), se découvre un lointain parent, Luca, qu'il n'avait pas revu depuis l'enfance, alors qu'il avait été témoin de la séduction de sa mère veuve par ce beau parleur. Luca est menteur, parasite, insolent, irresponsable, désordonné, lubrique, *ma tanto simpatico*. Il a fait appel à lui alors qu'il se trouvait à l'hôpital en quête d'une somme rondelette pour payer une opération au cœur. Riccardo lui prête cet argent pour apprendre peu après que son « oncle » l'a dépensé à festoyer avec des amis peu recommandables. Il n'est pas au bout de ses surprises alors qu'à la fois horrifié et fasciné par la conduite de Luca, il en observe les manifestations. Son plus grand étonnement est de découvrir que le miteux Luca a de vrais talents de séducteur (il lui souffle avec facilité une amie de rencontre) et qu'il est un poète apprécié, même à l'étranger. Giancarlo Giannini, qu'on a connu plus exubérant, notamment dans les films de Lina Wertmüller, se contente ici de jouer les faire-valoir avec retenue et finesse dans une suite d'incidents tantôt grotesques, tantôt sentimentaux qui constituent la seule trame dramatique d'un film à l'esprit anarchique où la sympathie de l'auteur va plus facilement aux marginaux qu'aux financiers quelles que soient les vertus civiques réclamées par ces derniers. C'est finalement un produit typique d'une certaine forme du cinéma développé dans la péninsule italienne, ni génial, ni raté, mais savoureux en diable.

Robert-Claude Bérubé

The Storyteller (Rainer Boldt) Allemagne fédérale

Lorsque la littérature vient à la rescousse du cinéma, en mal de scénario comme on dit, elle lui jette une bouée que le cinéaste doit souffler en même temps qu'il doit se maintenir à la surface. S'il manque de souffle, il coule. C'est aussi simple que ça. Pour adapter un livre au cinéma, il faut au moins que le cinéaste ait quelque chose à y ajouter. Les grands réalisateurs qui ont adapté Patricia Highsmith l'ont fait parce qu'ils pouvaient habiter l'univers de l'écrivaine, en y apportant leur propre bagage: Wim Wenders avec *L'Ami américain* ou Hitchcock avec *Strangers on a train* (ce dernier, toujours aussi malin, est quand même allé chercher Chandler pour écrire le scénario). Autrement, pas de salut possible. Tout ce qui peut être insolite, déroutant, drôle ou fascinant chez Highsmith est le plus souvent affadi dans *L'Homme qui racontait des histoires*, qui, par ailleurs, se laisse regarder, mais

sans jamais captiver. La mise en scène insiste surtout sur le cynisme des personnages, dont l'auteur aime visiblement à dépendre la décadence bourgeoise et inoffensive. Il y a une idée fabuleuse dans le roman de Highsmith (*The Story-teller*): un écrivain s'amuse à semer des fausses pistes pour laisser croire qu'il a tué sa femme, sachant celle-ci bien vivante et simplement partie sans laisser d'adresse. Mais le film exploite maladroitement cette idée en la contournant par des jeux insipides entre les personnages. Le film manque d'enjeu et de trajectoire. Il s'échoue bêtement sur une finale télégraphiée au spectateur longtemps à l'avance. Dommage!

Martin Girard

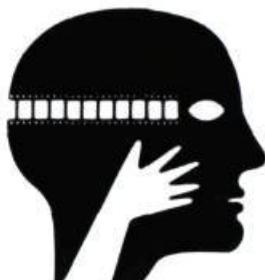
Thrown Together by Fate (Zhang Huaxun) Chine

Pendant le festival, les journaux nous annonçaient que l'organisme chargé en Chine de désigner les lauréats des prix accordés annuellement dans le domaine du cinéma avait décidé cette année de ne distinguer aucun film étant donné l'insuffisance artistique de l'ensemble de la production. Il y a probablement des motivations politiques à cette décision, mais on peut être tenté de l'approuver à la vue de ce qu'on a jugé digne de participer à une compétition internationale. Je ne sais quelle résonance il peut avoir dans son pays d'origine, mais le film de Zhang Huaxun, qui présente des variations sur le thème de Robinson Crusoe, apparaît ici artificiel et peu convaincant. Il y a six ans, une co-production sino-japonaise, *The Go Masters*, qui prônait l'entente entre deux peuples jadis ennemis, remportait le Grand Prix des Amériques. *Thrown Together by Fate*, qui resasse les vieilles haines, n'est pas près de remporter quelque prix que ce soit. Cette histoire d'un Chinois qui subsiste sur une île près de la côte après s'être échappé d'un bateau qui l'emmenait faire du travail forcé au Japon prend un tournant sentimental lorsque ce nouveau Robinson est pourvu par le hasard d'une Vendredi inattendue, une prostituée japonaise. L'intrigue progresse à coups de cris, de gestes brusques et de lourds silences vers l'union de ces deux



représentants isolés de nations hostiles, union qui donne un fruit vivant. Tout cela est tracé à gros traits, sans grande subtilité, dans un décor luxuriant mais pas tellement enchanteur. Le tout se termine par un massacre barbare et inutile laissant comme survivant l'enfant du couple qui se retrouve seul sur le rivage et pleure et pleure, et pleure, et pleure, et pleure et pleure... en un plan final interminable. Il n'y a pas grand-chose à sauver de ce naufrage sinon l'interprétation de la protagoniste, une Chinoise, qui joue les Japonaises avec un certain charme.

Robert-Claude Bérubé



À propos du cinéma indien

L'Inde d'aujourd'hui demeure le premier producteur de films au monde. Plus de 700 films sortent chaque année (800 en 1983 et plus de 900 en 1985). Et parmi les grands cinémas du monde, il est peut-être le seul à poursuivre son développement, sans montrer aucun signe d'essoufflement, tant pour le cinéma commercial que pour le cinéma d'auteur, plus connu en Inde comme cinéma « parallèle ». Si, à l'époque du muet, des pionniers tels que H.S. Bhatadevar, F.B. Thanawalla, R.G. Torney et autres s'attachent à des thèmes comme la famille, les castes et l'opposition entre la ville et le village, ce n'est pas par pur choix personnel, mais tout simplement pour satisfaire un public épris du quotidien. C'est aussi la période où le cinéma indien



La Pendaion de Utpalendu Chakraborty

s'essaie à des genres différents, le film historique et le film contemporain. Par ailleurs, les deux épopées nationales, le Mahábhárata et le Ramáyana procurent une mine de scénarios pour de nombreux films destinés à un public entiché de ses divinités, idoles qu'il ne faut absolument pas toucher. Car, en Inde, la censure a toujours été pratiquée impitoyablement, sans concessions, sans compromis, pour tout ce qui touche la religion, la politique et le sexe (même aujourd'hui, le baiser est pratiquement interdit sur les écrans indiens).

Environ 1300 films ont été réalisés en Inde durant l'ère du muet, dont quinze seulement ont pu être préservés jusqu'à présent. La cinémathèque de Poona en assure le dépôt et compte en découvrant d'autres.

En 1931, un certain Ardeshir Irani réalise *La Lumière du monde* (Alám Ará), oeuvre aujourd'hui perdue mais significative en tant que premier film parlant réalisé en Inde. La soudaine apparition du parlant a, pour le cinéma indien, deux conséquences importantes: la fragmentation du marché en zones linguistiques et l'introduction des danses et des chansons dans les films. En effet, le son autorise le cinéma à reprendre contact avec les anciennes traditions du drame populaire chanté et dansé. Mais l'apport de ces éléments filmiques a pour effet de permettre au cinéma de devenir un art trop populaire en Inde et de l'éloigner de l'Occident. Très souvent, le nom du compositeur apparaît en aussi grosses lettres que celui des vedettes du film, et, à maintes reprises, en plus grosses lettres que celui du réalisateur. À l'exception des films de Satyajit Ray et de ceux de plusieurs cinéastes de la Nouvelle Vague indienne, on compte sur les doigts de la main les films sans chants ni danses.

Mais même en Inde, on ne peut prétendre à une connaissance exhaustive des cinémas indiens, car si plus de 20 000 films ont été réalisés entre 1931 et aujourd'hui, ils l'ont été en onze langues principales différentes et une vingtaine d'idiomes secondaires, un étonnant foisonnement de dialectes et de cultures. Le hindi, par contre, reste la langue la plus importante, celle qui s'étend sur la zone géographique la plus vaste, au centre et au Nord de l'Inde. La population parlant hindi étant la plus nombreuse, la conquête du marché du film hindi devient une priorité nécessaire. Le fait est que cette langue s'affirme de plus en plus comme la seule à peu près comprise partout en Inde. C'est ce qui explique aussi que le cinéma hindi soit le seul à bénéficier de l'appellation « All India Film » ou film accessible à toute l'Inde. C'est aussi le genre qui s'exporte le mieux, accédant au marché du film et de la vidéo en Grande-Bretagne, dans les pays du golfe Persique et plus modestement dans les pays du Maghreb.

Entre le début du parlant et l'émergence du cinéma d'auteur indien, on assiste à l'éclosion et à la disparition progressive de grandes compagnies de production et leur remplacement par un nombre de plus en plus important de producteurs indépendants. Cette situation entraîne l'apparition du cinéma ultra-commercial et la stagnation du cinéma d'auteur, qui arrive à peine à subsister grâce à quelques hommes de talent qui essaient de lutter pour un cinéma de meilleure qualité. Les maigres efforts ne sont pas vains, puisque en 1955, le jeune Satyajit Ray place l'Inde sur la carte cinématographique mondiale lorsqu'il réalise *La Complainte du sentier* (Pathar Panchali). Cette reconnaissance permet la formation d'une nouvelle génération de cinéastes appuyés par la Film Finance Corporation (connue

La Naissance de Shaji



aujourd'hui en tant que National Film Development Corporation), un organisme du financement dont le mandat est d'adopter une politique de prêts à des films de jeunes auteurs novateurs, mais à petit budget.

Certains films récents financés en partie par la National Film Development Corporation étaient présentés au dernier Festival des films du monde qui rendait un hommage particulier au cinéma de l'Inde.

À l'instar de Raj Kapoor *Le Vagabond* (*Awara*) et de Guru Dutt *L'Assoiffé* (*Ryassa*), Mani Rathman a réussi, avec *Le Héros* (*Nayakan*), à transcender les conventions du cinéma commercial (chants, danses) et a construit un film, certes simple, mais d'une sincérité réelle envers le public: l'histoire de *Nayakan*, un enfant de la rue qui, à l'âge adulte, a su s'intégrer à la société grâce à son courage et à sa détermination, s'appuie sur des effets mélodramatiques souvent fortement appuyés et calque un tant soit peu le cinéma hollywoodien. C'est peut-être à cause de ou plutôt grâce à ces particularités qu'il arrive à susciter un intérêt constant de la part des spectateurs.

Ce n'est pas tout à fait le cas de Aditya Bhattacharya qui, avec *Cendres* (*Raakh*), réalise un premier long métrage plutôt emprunté à des modèles narratifs occidentaux que marqué par une vision personnelle de l'auteur.

Utpalendu Chakraborty est plus pertinent lorsqu'il met en scène un bourreau (c'est le métier qu'exerce le principal personnage du film) en pleine crise existentielle. Tout en nuances, *La Pendaïson* (*Fansi*) projette ses personnages dans des sphères psychologiques qui les dépassent. Chakraborty les anime malgré leur immutabilité et, chez le spectateur, il crée une sorte de tension continue.

Dans *La Naissance* (*Piravi*), Shaji s'en prend à certaines manœuvres gouvernementales empêchant le libre choix d'expression. Ce premier long métrage brillamment interprété et d'une subtilité indubitable dans la mise en scène demeure l'un des films les plus intéressants parmi les dix proposés.

Ganashatru de Satyajit Ray



Je suis vivante de Sudhir Mishra

C'est par sa durée (cinq longues heures) que *Obscurité* (*Tamas*) peut laisser le spectateur occidental indifférent (car le public indien est habitué aux films interminables), surtout s'il n'est pas au courant de l'histoire de l'Inde: la scission du Pakistan qui se sépara de l'Inde en 1948 constitue le sujet principal du film. Govind Nahalani, à qui l'on doit *Le Cri des blessés* (*Aakrosh*) s'attache surtout aux petites gens, ceux qui souvent au hasard des événements, involontairement, alimentent une parcelle de l'histoire. Hindous, musulmans et sikhs, une galerie de personnages, tous et chacun au-dessus de tout soupçon, des êtres marqués par la féodalité de différentes cultures et croyances. Nahalani les montre tels quels, épris de leurs convictions, de leur intégrisme et aveugles dans leur fanatisme. *Tamas* est une expérience à suivre, mais à condition d'être préparé.

Un ennemi du peuple (*Ganashatru*), le tout dernier film de Satyajit Ray, souffre d'un traitement conventionnel, chose inattendue de la part d'un cinéaste impartial et rigoureux dans son esthétique, si l'on en juge par ses œuvres antérieures. Inspiré de la pièce d'Henrik Ibsen portant le même nom, cette chronique, sur le thème de la responsabilité individuelle face à la collectivité, rassemble des personnages joués par des comédiens plus centrés sur la répartition des dialogues que sur l'interprétation, parfois rigide. Mais le constat de Ray reste toujours aussi provocant que percutant et le film, au total, ne rabaisse pas l'auteur dans notre estime.

D'autres films comme *Et les os fleurissent* (*Asthikhal Pookkunu*) de P. Sreekumar, *La Maison* (*Veedu*) de Balu Mahendra, *Je suis vivante* (*Main Zinda Hoon*) de Sudhir Mishra et *La Tourmente* (*Kolahal*) de Bhabendra Nath Saikia rendent compte de la vitalité d'un cinéma national méconnu qui se réveille d'une longue inertie et cherche à se débarrasser de son oriflamme « exotique » pour entrer dans les rangs de la cinématographie mondiale.

Élie Castiel

DÉCOUVERTES

À travers les autres sections,
nos rédacteurs ont retenu
quelques films que voici.

Circus Boys (Kaizo Hayashi) Japon

Deuxième long métrage de Kaizo Hayashi qui fit ses débuts à 29 ans avec *To Sleep so as to Dream*, en 1986, *Circus Boys* est un film sentimental où se mêlent la fantaisie et le commentaire social, l'onirisme et la violence réelle, le fantastique et le prosaïque. Deux frères grandissent ensemble dans un cirque jusqu'au jour où l'aîné voit son rêve de devenir un grand acrobate s'évanouir à cause d'une entorse au pied. Il devient clown pendant un certain temps, mais quitte finalement le grand chapiteau pour tenter sa chance dans le « vrai monde », en se faisant vendeur ambulant dans la société japonaise d'avant-guerre.

Malgré l'intérêt évident de l'histoire, ce n'est pas le scénario qui impressionne dans le film. On relève certaines faiblesses dans la structure, le rythme et la construction des personnages. C'est plutôt le style de la réalisation qui retient l'attention. Hayashi et son directeur photo, Yuichi Nagata, ont su utiliser toute la latitude du noir et blanc pour bien caractériser les deux univers présentés à l'écran. Pour le monde extérieur et réaliste, dans lequel s'exile le plus vieux des deux frères, toutes les nuances du gris sont exploitées. Une photographie qui sied bien au décor automnal dans lequel erre le jeune homme. Le cirque, quant à lui, est filmé avec un noir et blanc très contrasté où les gris sont pratiquement inexistantes. Un *chiaroscuro* qui ne va pas sans rappeler celui des expressionnistes allemands et celui de Welles; ce qui n'est pas peu dire.

Ce sont les séquences très stylisées de *Circus Boys* qui m'ont séduite. Comme s'il était allé à l'école de Fellini, mais avait séché ses cours sur le grotesque et l'excès, Hayashi peint le monde du cirque avec beaucoup de poésie. Sa mise en scène, sa composition d'images, son montage parfois déroutant et l'utilisation du silence sur la bande-son, un silence rare mais hypnotique, créent un espace ludique et



fantaisiste qui ne va pas sans rappeleront celui qu'affectionnaient les directeurs artistiques des émissions pour enfants, réalisées à Radio-Canada dans les années 60. Ceux qui ont vu *Circus Boys* se rappelleront avec admiration de la scène du « Dynamic Iron Ball Show », alors que la caméra filme, entre les lattes d'une boule en mouvement, le ballet tragi-comique des motocyclistes acrobates et de leur éléphant apeuré... Avec un peu de chance, vous aurez peut-être, un jour, l'occasion de voir *Circus Boys*. Si vous l'avez manqué au festival, ne le ratez pas une deuxième fois.

Johanne Larue

Corps perdus (Eduardo de Gregorio) France / Argentine

Le film de de Gregorio est un étrange conte baroque, flamboyant dans la forme et intrigant sur le plan du récit. Ça se passe à Buenos Aires, de nos jours. Une jeune femme, Laura, vient d'hériter de la vieille maison de sa mère, où elle découvre une toile qui semble être l'oeuvre d'un peintre célèbre nommé Brax. Afin d'authentifier le tableau, elle fait appel à un historien d'art français, Eric, qui se trouve être un spécialiste de l'oeuvre de ce peintre. Eric n'a jamais vu la toile, mais connaît son existence grâce à ses lectures de la correspondance de Brax. Or, le peintre la décrivait comme étant le portrait d'une jeune femme. Eric est donc immédiatement sceptique lorsqu'il découvre le tableau, qui ne représente qu'une chaise vide.

On aura compris que *Corps perdus*, comme son titre l'indique, raconte la fouille du héros destinée à retrouver ce corps. C'est une nouvelle variation sur le thème de la recherche de la femme; un corps mystérieux dissimulé derrière une couche de peinture. En dévoilant progressivement le visage de la belle, Eric expose une partie secrète du passé et ouvre une brèche l'invitant à pénétrer les coulisses de ce qui fut. Le film devient alors une fascinante énigme où le spectateur est plongé dans un fantastique pur, celui qui entretient l'ambiguïté entre le réel et l'imaginaire.

Le scénario est un ravissant ballet de faux-fuyants qui tourne autour de la quête que mène le héros pour s'approprier l'image de cette femme. Si le peintre a les traits d'Eric, la femme du portrait a ceux de Laura. Le film fonctionne ainsi sur une suite d'analogies entre l'action passée et présente, jusqu'à ce qu'Eric dévoile complètement le corps féminin enfoui dans les entrailles de la toile. À ce moment-là, le passé surgit dans le présent et les deux réalités, jusque là parallèles, se rencontrent dans une finale magnifique.

Avec un sens du décor et de la lumière visiblement inspiré de l'art opératique et pictural, de Gregorio réalise un film où justement ces deux arts donnent le ton à la mise en scène. Son film est souvent d'une beauté à couper le souffle et certaines scènes ont un lyrisme tout à fait admirable. Évidemment la musique est magnifique. Elle a une grande importance, car le film est conçu comme un tango (une danse en deux temps — un film en deux temps). Certaines scènes sont de véritables chorégraphies cinématographiques ponctuées par ce genre de musique.



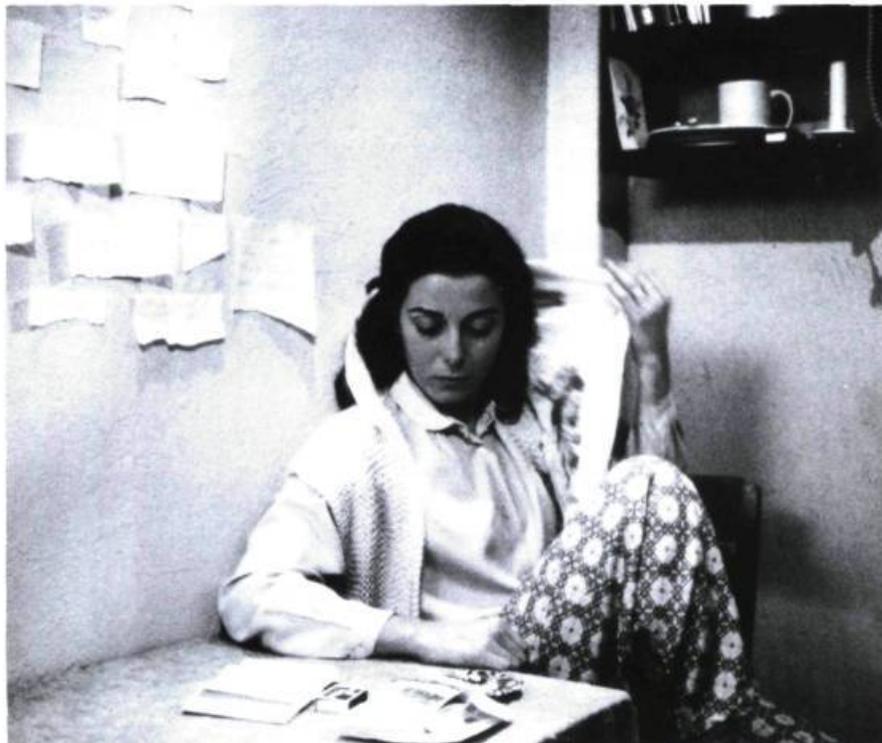


Le film de de Gregorio n'a pas, semble-t-il, trouvé preneur chez les distributeurs québécois, qui lui ont préféré des oeuvres plus évidentes et commerciales. Pourtant voilà un vrai film, à la fois ludique et inventif, avec un scénario original et une mise en scène vraiment inspirée.

Martin Girard

Farewell To False Paradise (Tevfik Baser) Allemagne fédérale

Ce film allemand réalisé par un Turc développe un thème curieusement paradoxal. Il y a quelques années, Tevfik Baser a tourné un film intitulé *40 m² d'Allemagne* où un travailleur immigré d'origine turque enfermait sa jeune épouse dans le petit appartement qu'ils occupaient et ne lui permettait aucun rapport avec les voisins. *Farewell*



to False Paradise pourrait en être la suite. Une Turque vivant en Allemagne se retrouve en prison après avoir tué son mari. Quand on l'enferme, elle ne fait guère que passer d'une cellule à l'autre, car elle avait connu le même sort que sa compatriote du film précédent. Et voilà que son incarcération lui est une occasion d'épanouissement. Elle apprend l'allemand, lie amitié avec quelques codétenues qui se sont créé un petit univers confortable dans le milieu carcéral (on songe au film de Suzanne Guy, *Les Bleus au coeur*). Finalement, Elif, c'est son nom, n'a jamais été aussi heureuse depuis son mariage et elle n'a qu'une angoisse, c'est d'être libérée, car elle sera alors renvoyée dans son pays et là, les parents de son mari l'attendent la vengeance au coeur; toutes les démarches entreprises pour qu'elle puisse rester en Allemagne n'ont pas abouti. Le cinéaste expose ce cas particulier mais significatif avec objectivité sans appuyer plus qu'il ne faut sur la corde sentimentale. Et l'on est frappé par la gravité sobre du jeu de Zuhai Olcay dans le rôle d'Elif. Le traitement échappe pour une fois à ces clichés du cinéma populaire sur les prisons de femme; l'approche est véridique et humaine. Sans être un documentaire, le film offre une vision juste de la situation.

Robert-Claude Bérubé

The Guests Of Hotel Astoria (Reza Allamehzadeh) Pays-Bas

Des Iraniens qui ont fui illégalement leur pays se réfugient dans un petit hôtel d'Istanbul. En attendant d'obtenir des passeports qui leur permettront de partir vers la Hollande, Cuba ou l'Amérique, ils tentent de passer le temps comme ils le peuvent. Malheureusement, tout ne se déroulera pas comme prévu: un activiste recherché par Khomeini sera arrêté et renvoyé en Iran, un couple n'aura d'autre solution que d'aller se livrer à l'ambassade iranienne afin de sauver la vie de leurs enfants, un homme échangera tout son argent contre un passeport bidon et une femme sera violée par un agent de l'immigration turque.

Emprisonné de 1973 à 1979 pour ses opinions politiques, Reza Allamehzadeh, le réalisateur, a fui l'Iran en 1983 pour aller se réfugier en Turquie. C'est donc un peu sa propre expérience d'exilé qu'il nous raconte dans *The Guests of Hotel Astoria*. Tourné comme un documentaire — c'est-à-dire libéré de toute contrainte esthétique superflue — son film est un document d'une puissance exceptionnelle. Mis à part *Moonlighting* et *El Norte*, rarement un long métrage de fiction nous aura montré avec autant de véracité le vécu des réfugiés. Entassés dans un hôtel minable, livrés à des gens sans scrupule et vivant dans la peur constante d'être renvoyés dans leur pays d'origine (où les attendent la prison et la torture, lorsque ce n'est pas la mort), ces pauvres êtres n'ont, pour se réchauffer, que leurs souvenirs, leur courage et leur espoir.

Malgré sa finale un peu trop mélodramatique, ce long métrage m'a complètement bouleversé. Il fallait voir les spectateurs iraniens qui, le soir de la projection, remplissaient une salle de cinéma du Complexe Desjardins! Ils semblaient liés par les mêmes désirs, les mêmes peurs; il suffisait qu'un des personnages ait froid pour que toute la salle, soudainement, frissonne, comme si elle était prise dans un même élan de compassion.



Briser les préjugés, participer à rapprocher les peuples, dénoncer la barbarie et saluer le courage des faibles: que demander de plus à un film? Tout ceux qui assistèrent à la projection du film de Allamehzadeh pourraient le confirmer: ce soir-là, le Festival des films du monde mérita pleinement son nom.

Richard Martineau

The Philosopher (Rudolf Thome)

Allemagne fédérale

Un coup de coeur? Un choc festivalier? J'ai longtemps hésité entre la poésie retenue de *Play Me Something* de l'Écossais Timothy Neat et l'implacable et courageuse froideur du *Septième continent* de

l'Autrichien Michael Haneke. D'un côté, une histoire racontée au sein d'une autre histoire, le lyrisme matinal d'une rosée verbale au milieu d'auditeurs insolites et improvisés. De l'autre, l'ultime sacrifice d'un couple pour qui la prise de conscience d'un monde mécanisé, automatisé, devient synonyme de départ vers un ailleurs final où n'existeraient plus les gestes routiniers et les caisses enregistreuses en gros plan.

C'est *Le Philosophe* qui est venu les départager. Rudolf Thome aura beau parler en ethnologue, citer Héraclite et Georg Picht (auteur de « Art et mythe »), nous faire passer trois femmes comme des Déesses « agentes du temps » et un homme potentiel « Messenger des Dieux », son film ne peut pas ne pas être perçu comme une critique acerbe d'un féminisme sur le déclin.

Le sujet: un homme qui a toujours vécu seul fait la connaissance de trois femmes très unies. Elles le font emménager dans leur communauté et l'entraînent vers un nouveau style de vie. Une romance à quatre se dessine. Le film se termine lorsque l'homme, ayant retrouvé son assurance, décide de rester. Elles feront tout pour lui. Cet homme n'est pas n'importe qui cependant: il s'appelle Georg Hermès et a séduit ces trois femmes par sa différence et par sa vision naïve de la vie moderne et de la sexualité. Comme point de départ donc, il y avait une rencontre inopinée qui débouchait, selon le cinéaste, sur la philosophie grecque et les origines de la pensée occidentale.

Mais s'est-on jamais posé la question de savoir s'il existait des femmes comme Franziska, Martha et Beate? Des femmes qui choisiraient l'amour d'un homme unique, génial, précurseur d'une nouvelle société, comme but ultime de leur vie et qui consacraient le plus clair de leur temps à son bien-être, en dépit des grands mouvements sociaux et des modes sempiternellement abusives?

À une époque où l'homme s'introspecte plus que jamais sur le sens de ses relations avec la femme, à une époque où celle-ci, contre vents et marées, poursuit sa recherche personnelle en se heurtant à des obstacles le plus souvent créés par sa propre sensibilité et ses fougueux mais bienfaisants désordres intérieurs, un film comme *Le Philosophe* arrive à point pour détruire quelques tabous frauduleux et ouvrir une nouvelle voie dans la communication entre les êtres.

Et si ces trois femmes vous répugnent, Mesdames, pensez aux vigoureux applaudissements que vous auriez prodigués à ce film si tous les rôles étaient inversés et s'il s'intitulait « La Philosophe ».

Maurice Elia

vient de paraître

IMAGINAIRES DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

numéro dirigé par Denis Bellemare et Yves Bédard

no 27, automne 1989, Revue belge du cinéma



PALMARÈS 1989**LONGS MÉTRAGES***Grand Prix des Amériques**Ser* (Freedom Is Paradise) de Serguei Bodrov (U.R.S.S.)*Grand Prix spécial du Jury (ex-aequo)**Mery per sempre* de Marco Risi (Italie)*Nocturne indien* d'Alain Corneau (France)*Prix de la mise en scène**La Fin du bon vieux temps* de Jiri Menzel (Tchécoslovaquie)*Prix du meilleur scénario**Ultimas Imagenes del Naufragio* (scénario d'Eliseo Subiela) (Argentine/Espagne)*Prix de la meilleure contribution artistique**Rikyu* de Hiroshi Teshigahara (Japon)*Prix d'interprétation féminine*Danielle Proulx dans *Portion d'éternité* de Robert Favreau (Canada)*Prix d'interprétation masculine*Daniel Day Lewis dans *My Left Foot* de Jim Sheridan (Irlande)*Mentions spéciales**Sati* de Aparna Sen (Inde)Vittorio Gassman pour son rôle de soutien dans *Queen of Hearts* de Jon Amiel (Grande-Bretagne)Brenda Fricker pour son rôle de soutien dans *My Left Foot* de Jim Sheridan (Irlande)**COURTS MÉTRAGES***Grand Prix de Montréal**Juke-Bar* de Martin Barry (Canada)*Prix du Jury**Histoire sentimentale* de Boris Baromykin (Tchécoslovaquie)

Le Festival et le Jury ont décidé de rendre hommage à Vittorio Gassman pour sa contribution artistique au cinéma.

* * *

Prix Air Canada (film le plus populaire)*Nocturne indien* d'Alain Corneau (France)*Prix de Montréal* (première oeuvre)*Queen of Hearts* de Jon Amiel (Grande-Bretagne)*Prix de la FIPRESCI* (Fédération internationale de la presse cinématographique)*Sauvegarde et protégé* de Alexandre Sokourov (U.R.S.S.)*Le Philosophe* de Rudolf Thome (Allemagne fédérale)Mention à *Ultimas Imagenes del Naufragio* d'Eliseo Subiela (Argentine/Espagne)Mention à *Nocturne indien* d'Alain Corneau (France)*Prix oecuménique**Tutajosok* (Mémoires d'un fleuve) de Judit Elek (Hongrie)

Ce film traite du thème de l'intolérance et de l'antisémitisme toujours latent, avec une force narrative et des qualités esthétiques évidentes.

De plus, *Mémoires d'un fleuve* montre comment des hommes confrontés à la justice de la société font face à leur destin, grâce à l'expression de leur foi.Mention à *Ultimas imagenes del Naufragio* d'Eliseo Subiela (Argentine/Espagne)

pour la créativité et l'originalité exceptionnelles. Le film décrit la manière avec laquelle la vie moderne peut comblée par « des petits signes de la grâce » et par la compassion.

Mention à *My Left Foot* de Jim Sheridan (Irlande) pour la remarquable interprétation de Daniel Day Lewis et pour l'affirmation éloquent que la résurrection est possible en tout temps pour chacun d'entre nous.