

## Signes des temps

---

Numéro 129, octobre–novembre 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10161ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

(2006). Compte rendu de [Signes des temps]. *24 images*, (129), 36–45.

# Signes des temps

Chaque année depuis 35 ans maintenant, le Festival du nouveau cinéma offre une chance unique non seulement de s'ouvrir à de nouvelles œuvres, à de nouveaux regards, mais également de découvrir une sélection de films marquants venus de plusieurs festivals majeurs tels ceux de Cannes ou de Venise. Voici donc quelques-uns de ces films qui seront présentés à Montréal du 18 au 28 octobre et que nous tenions tout particulièrement à signaler – films auxquels est venu s'ajouter tardivement *En avant, jeunesse!* de ce cinéaste portugais inclassable et fascinant qu'est Pedro Costa, dont nous reparlerons prochainement dans nos pages. Par ailleurs, l'événement que constitue la présentation de six films de Guy Debord sera à coup sûr une occasion à ne pas manquer durant ce festival.



*Volver*

**Volver de Pedro Almodóvar**

## Les femmes de la Mancha

par Jacques Kermabon

**V**olver est une chanson qui parle du temps qui passe, du passé qui nous hante, un tango rendu célèbre par Carlos Gardel et restitué dans le film d'Almodóvar par la voix d'Estrella Morente. « Volver » signifie « revenir » et Pedro Almodóvar, pas avare d'explications, l'entend comme plusieurs retours, celui à sa région d'origine, la Mancha, au sein maternel, à ses actrices de prédilection, Penelope Cruz, devenue star internationale, Carmen Maura, égérie de ses premiers films. Au royaume des auteurs internationaux, la marque Almodóvar est devenue une des plus attendues. Une palette chromatique dominée par le rouge, des accointances avec le mélo, une passion pour les femmes représentent quelques-uns des ingrédients d'un univers bien balisé. Mais ce ne serait là que s'arrêter à la surface des choses. Almodóvar a atteint une maturité qui lui permet de nous plonger au cœur des sentiments qu'il veut dépeindre, ici un entrelacs de relations amoureuses entre femmes. Rien de sexuel, ces femmes sont veuves, sans partenaires ou filmées seules. L'amour qui circule entre elles, synonyme de protection réciproque, de puissants liens familiaux, d'entraide de voisinages, d'épanchements, dessine l'espace d'un monde idéal de générosité. Les hommes n'y ont pas leur place, peu dignes qu'ils sont des femmes qu'ils épousent.

On pourrait résumer l'intrigue en affirmant qu'elle conte l'histoire parallèle de deux sœurs. L'une tente de faire croire que son mari assassiné est vivant et qu'il l'a quittée. L'autre se retrouve confrontée au fantôme de leur mère, morte dans un incendie quelques années auparavant. Deux corps en trop : un cadavre d'homme qu'il faut cacher – humour et cruauté aux piments hitchcockiens ; un être dont on a fait le deuil qui réapparaît – soupçon de croyances magiques. **Volver** pourrait être résumé de bien d'autres façons qui toutes rendraient justice à l'habileté d'un scénario qui ménage rebondissements, révélation progressive de secrets de famille bien enfouis, dans un permanent équilibre entre rire et émotions. Mais ce savoir-faire indéniable vaut moins que les sphères vers lesquelles le film nous entraîne.

Le film commence dans un cimetière balayé par le vent où les femmes viennent toiletter leurs tombes, celles de leurs défunts, celle aussi qui les attend, dalle mortuaire achetée préventivement et qu'elles entretiennent avec le même soin que leur intérieur.

Comment évaluer la présence et l'absence d'une mère qui disparaît sans plus donner signe de vie et d'une autre dont on a retrouvé le corps calciné et qui revient tel un fantôme ? Qu'est-ce qui meurt en nous quand on est séparé d'un être cher ? Le film ne pose pas ces questions, il s'en nourrit pour tisser une toile diffuse, ténue, à la fois arachnéenne et solide comme les liens du temps, ce passé qui nous gouverne en partie et refait parfois plus clairement surface.

Pour autant, ni nostalgie ni angoisse ne gouvernent ce gynécée irrigué par les forces de vie. Le monde qu'a composé Almodóvar, transfiguration de souvenirs, est celui de femmes modestes ; Raimunda, interprétée par Penelope Cruz, est agent d'entretien à l'aéroport de Madrid. On y croit comme on croyait à Sophia Loren en poissonnière napolitaine, généreuse de l'âme et du corps, irrésistible d'énergie et de beauté, une

des sources revendiquées du personnage de Raimunda. Pour préparer son rôle, avec Pedro Almodóvar elle a revu des films avec Claudia Cardinale, Anna Magnani (on voit un extrait de *Bellissima*) et, si côté face, le décolleté de Penelope Cruz n'a rien à envier à quiconque, celle-ci s'est vue affublée de fesses postiches pour mieux ressembler à cette mère aux hanches lourdes qu'Almodóvar avait imaginée. Ces femmes affrontent leur destin sans faillir, sans se plaindre, parfois les larmes au bord des yeux. Elles parlent avec les mots de tous les jours, couvent leur progéniture comme des louves et savent taire leurs blessures secrètes. Elles sont le cinéma et elles sont la vie. On ne peut que les aimer et rire et pleurer avec elles.

**Le vent se lève de Ken Loach**

## Un film contemporain

par Gilles Marsolais

**E**n ces temps troubles où même les mots sont détournés de leur sens afin d'imposer une vision univoque du monde, et partant une idéologie, c'est faire preuve d'un courage certain, de la part d'un cinéaste et de ses producteurs, que d'oser aller à l'encontre des idées reçues et du consensus mou pour revisiter un volet peu glorieux de l'histoire de la Grande-Bretagne. À cette époque où tous ceux qui n'acceptent pas de se laisser dépouiller par les États-Unis ou par Israël sont taxés de « terroristes » (Irakiens, Palestiniens, Libanais, et *tutti quanti* grossièrement assimilés à la mouvance de Ben Laden), **Le vent se lève** de Ken Loach, film engagé sur un épisode de la guerre de libération irlandaise, vient à point nommé remettre les pendules à l'heure en appelant un chat un chat. Il impose un rapprochement évident, incontournable, avec les bouleversements qui ont cours au Moyen-Orient, même si Ken Loach a pris toutes les précautions pour éviter de susciter des réactions purement émotives chez le spectateur et pour élever le débat. D'autant plus que, comme rien n'est simple en ce bas monde, la guerre de libération irlandaise qu'il illustre se double, comme au Moyen-Orient, d'une dimension politique et religieuse.

En effet, **Le vent se lève** se démarque par son souci didactique d'informer les jeunes générations des luttes menées par ceux qui les ont précédées. Différent de *Hidden Agenda* (1990), lui aussi



Le vent se lève

dénonçant la politique britannique meurtrière en Irlande (du Nord), mais dans la même veine que *Land and Freedom* (1995), il illustre le combat courageux des Irlandais face à l'armée britannique au cours des années 1920-1922, qui mena à la division du territoire irlandais et engendra du même coup une guerre civile au cours de laquelle des frères devinrent ennemis. Ce souci didactique se distingue par une volonté manifeste de rester centré sur l'essentiel des enjeux de cette guerre de libération qui avait alors les allures d'une guérilla (avec quelques milliers de vieux fusils, tout au plus, du côté des insurgés). Ken Loach développe son propos d'une part en suivant le cheminement intérieur de nouveaux jeunes résistants (que George W. Bush désignerait aujourd'hui comme des « terroristes »), en illustrant les motifs de leur engagement. De ce fait, il montre sans détours mais sans complaisance, dans ce qu'elle a d'odieux, la violence inouïe des soldats anglais qui, en plus de procéder à des expulsions et à la politique de la terre brûlée, recouraient à la torture et au meurtre gratuit en toute impunité. Envoyés par milliers jusque dans les hameaux les plus reculés pour humilier ces Irlandais méprisés et dissiper leurs velléités d'indépendance, ils enclenchaient du même coup une réaction plus systématique de leur part, faisant naître chez eux le désir de prendre les armes afin de reconquérir leur dignité. Cette mise à nu du mécanisme de la violence sur fond de racisme se fait sans esbroufe, d'une façon clinique, ne laissant aucune échappée au spectateur sur ce qui lui est donné à voir et à entendre, et qui ne peut qu'établir des liens avec d'autres images, cent fois vues à la télévision ou ailleurs, d'une violence comparable au Moyen-Orient. Donc, rien de nouveau sous le soleil. D'autre part, comme dans *Land and Freedom*, Ken Loach s'autorise un débat d'idées en faisant état de la division survenue entre les nationalistes purs et durs et les socialistes, à la suite d'un cessez-le-feu provisoire et de la signature d'un traité impliquant la soumission au roi d'Angleterre et la séparation de l'Irlande du Nord. Les uns jugent cet accord bancal (l'histoire leur a donné raison au cours des cent dernières années), alors que pour les autres il s'agit d'abord de stratégie dans le contexte d'une lutte de classes entre les pauvres et les riches, incluant les notables irlandais et une partie du clergé qui ensemble font alliance avec les Anglais.



Citadel

© Ego Film Arts

Réminiscences du Moyen-Orient, une fois de plus : diviser pour régner ! Pleinement justifié, malgré son style elliptique, ce débat complexe culmine lors de la discussion finale entre les deux frères (devenus) ennemis, l'un se faisant le bourreau de l'autre : il est d'une force dramatique incontestable.

Soucieux de « trouver un équilibre entre une vérité historique et un sentiment plus contemporain d'urgence, de réalité », et conscient que le cinéma ne peut qu'approcher la réalité de l'époque, Ken Loach s'est employé à en rendre l'esprit. Palme d'or au dernier Festival de Cannes, il émane de ce film une dignité certaine.

### Citadel d'Atom Egoyan

## Entre folie et stupidité

par Gérard Grugeau

L'actualité rattrape parfois le cinéma et lui confère une aura douloureuse. Depuis le tournage de *Citadel*, qui suit le retour au Liban d'Arsinée Kanjian (la muse et compagne d'Atom Egoyan) après vingt-huit ans d'exil au Canada, le pays du cèdre vient de connaître à nouveau les affres de la guerre. Pays martyr, il doit aujourd'hui reconstruire et enterrer le millier de civils tués par la puissance de feu israélienne. Devant nos yeux impuissants, l'Histoire se répète, interminable tourmente meurtrière qui n'en finit plus de tuer la beauté du monde.

Projet ultra-léger tourné en numérique en 2003, *Citadel* se présente sous la forme d'un journal filmé adressé par un père à son fils de 10 ans qui accompagne ses parents dans ce voyage. Prenant comme sujet celle qu'il filme amoureuxment depuis toujours, Atom Egoyan commente d'abondance en voix off « les fluctuations affectives » qui marquent les retrouvailles d'Arsinée Kanjian avec sa famille arménienne et un pays qui l'a façonnée. Retrouvailles émouvantes donc avec les lieux de l'enfance et avec l'histoire culturelle et politique d'une ville (Beyrouth) et d'une terre (riche carrefour de plusieurs civilisations) encore stigmatisées par les « démarcations » confessionnelles et les cicatrices brûlantes d'une violente guerre civile. Mais au-delà du désir de transmettre à un fils aimé un album familial, doublé d'une réflexion distanciée sur la filiation et l'identité, la fragilité de la démocratie et la liberté, l'auteur de *Family Viewing* et de *Speaking Parts* poursuit avant tout son exploration obsessionnelle du territoire de l'image. Et il le fait ici avec une intelligence et une frontalité qui émeuvent, révélant jusqu'au vertige l'extrême vulnérabilité d'un créateur dévoré par son art. Dès le départ, le commentaire crée une tension dans le plan, une appréhension taraudante d'un désastre annoncé : « Il y aura des images qu'un enfant ne peut pas voir. [...] Nos vies en seront affectées. La tienne aussi. » Et, comme aujourd'hui plus que jamais, « voir, c'est croire »... nous, voyeurs mobilisés, attendons fébriles aux portes de toutes les révélations.

Suppléant à la confusion des mots, l'image comme « illusion fatale et illusion vitale » (Jean Baudrillard) est ici au cœur du projet. Jouant sur le reflet (lunettes, vitrines), Egoyan expose très vite le dispositif cinématographique et son simulacre, dispositif qui s'avèrera comme toujours chez le cinéaste plus sophistiqué et pervers qu'il n'y paraît. À partir de là, la réalité foisonnante et mystificatrice fournit à Egoyan maintes occasions d'aller au-delà des apparences

et d'interroger le statut de l'image, sa transmission et sa réception. Omniprésence et fétichisation de l'image dans le cas des auteurs d'attentats-suicides, martyrs glorifiés dans les rues sur de grandes bannières alors que la loi islamique tend à interdire la représentation humaine. Instrumentalisation de l'image qui permet donc de « nier la connaissance pour faire place à la foi ». Négation de l'Histoire et absence terrifiante d'images (sans doute la pire des violences) dans le cas du massacre de Sabra et Chatila perpétré contre les Palestiniens par la Phalange chrétienne avec la complicité d'Israël. Enfin, enjeu principal du film, images intimes d'un couple de cinéma qui met en scène Arsinée, l'actrice tenue de vivre de « la façon la plus photographiable possible », et Atom, le maître des images qui, lui, « photographie le plus possible ». Un couple écartelé depuis vingt ans entre « folie et stupidité », selon le mot de l'écrivain Italo Calvino, et qui, par le biais de ce journal pas comme les autres, s'expose ici jusqu'à l'inconfort à la croisée des sphères publique et privée. Images fortes d'une « alchimie » singulière entre deux êtres qui, avec une délectation non feinte frisant parfois l'impudeur narcissique et l'ironie cruelle, semblent mettre devant nous leur relation à l'épreuve du cinéma. Par souci de dramatisation, le couple appelle ultimement la fiction en renfort du documentaire pour mettre à nu la « duplicité » d'un art qu'ils fréquentent régulièrement avec une assiduité empressée. Chez Egoyan, les images ne sont jamais innocentes ; elles sont toujours passibles d'un irrépressible dérèglement. En bout de course, il s'agit bien sûr d'interroger la responsabilité de l'artiste qui, dans sa

soif d'enregistrer, ne filme jamais en toute impunité. Et le fils aimé qui recevra à l'âge adulte ces images troublantes au point de susciter l'écran noir, sera à son tour renvoyé à son propre voyeurisme, mais aussi à sa propre conscience. Face au trafic des images, à la dictature du visible et de la transparence qui caractérise notre époque, le réel (et la profusion de récits qu'il cache jalousement) reste l'allié privilégié de l'artiste. Sans doute Egoyan veut-il dire que la perte de tout espace symbolique signerait la mort de l'image. Dépossédée de son existence propre, de son insondable pouvoir de fascination et de son inestimable ambiguïté, l'image agoniserait alors, victime de toutes les violences.

**Belle toujours de Manoel de Oliveira**

## Les mystères de Séverine

par Jacques Kermabon

**A**vec un art consommé de l'impromptu, Manoel de Oliveira poursuit son exploration de formes cinématographiques. *Belle toujours* émane de *Belle de jour*, le célèbre film que Luis Buñuel réalisa sur un scénario écrit avec Jean-Claude Carrière. On connaît les remakes, *Belle toujours* s'apparenterait plutôt à une suite. Quarante ans après, Husson retrouve Séverine. Mais la maigre consistance dramatique de ce très court film – soixante-dix minutes – évoque plutôt un caprice, une rêverie, un codicille



*Belle toujours*

apporté à une œuvre qu'Oliveira semble particulièrement apprécier. Le film est court, mais il prend le temps de baguenauder dans les bars, dans les rues de Paris, s'ingénie avec une malicieuse fausse naïveté à différer le tête-à-tête auquel Séverine tente de se soustraire. À ces quêtes et ces chassés-croisés silencieux s'opposent d'autres scènes, où le film va droit au but, à des dialogues mis en scène sans apprêts.

Dans *Un film parlé*, Manoel de Oliveira réunissait sur un bateau un quatuor de choc et de charme pour deviser sur le sort de l'Europe, une façon pour lui, sans sortir tout à fait de la fiction, de faire entendre de la pensée, d'exprimer sans détour ses propres doutes, ses convictions, trouvant la voie d'une sorte d'essai filmique. Ici, le sujet est d'abord le film énigmatique de Buñuel. Husson – Michel Piccoli a repris son rôle – échouant au Royal Vendôme, un bar de luxe, après avoir vu Séverine en sortir, raconte l'histoire de *Belle de jour* au barman, tente d'expliquer la psyché de Séverine, cette bourgeoise frigide qui se refusait à son mari et passait ses après-midi à se livrer à la prostitution de luxe. Ce qui la faisait jouir, dit-il, « c'était de cacher sa perversité à son mari comme on cacherait à Dieu la tentation du fruit défendu, un plaisir d'autant plus intense qu'il était secret. » Son désir, ajoutait-il, était d'avoir des relations sexuelles avec le meilleur ami de son mari, et ce, par amour pour celui-ci. Dans la configuration qu'il décrit avec un plaisir non dissimulé – on songe à un tableau vivant – Husson parle de lui-même à la troisième personne, se présente comme un témoin, un incitateur sans préciser directement au barman qu'il est ce meilleur ami. Comme toute lecture, aussi argumentée et convaincante soit-elle, celle-ci n'est qu'un point de vue, celui de Husson, une interprétation du comportement de l'opaque Séverine, source de bien des interrogations fascinées. Vertige des mots, cette parole de Husson qu'on peut parfaitement entendre comme celle d'Oliveira est en même temps un voile, un effet de brume, une manière de prolonger un mystère sous les apparences d'une analyse comme pouvait le faire un Borges avec la matière littéraire.

« Aujourd'hui, je suis une autre personne, pas celle que vous avez connue il y a des années », insiste Séverine. De fait ce n'est pas Catherine Deneuve, mais Bulle Ogier qui incarne Séverine. Qu'importe les raisons matérielles de ce tour de passe-passe, il provoque un autre troublant déplacement, qui fait, comme en transparence, se superposer à la silhouette de Bulle Ogier au moins deux autres figures : la Séverine d'autrefois et celle qu'elle aurait pu être sous les traits présents de Catherine Deneuve. On se souvient alors que Luis Buñuel avait été amené à prendre deux actrices différentes pour interpréter la Conchita de *Cet obscur objet du désir*. Du reste, Husson non plus n'est plus le même, pas plus que Michel Piccoli. Ce sont là des évidences, mais une des beautés du film est que ces tremblements de l'être ne soient pas estompés ou réduits à une psychologie sommaire gouvernée par la nostalgie du temps passé, mais qu'ils soient la matière même de la rencontre entre deux films, entre les protagonistes et ceux qui les interprètent, et aussi, par l'entremise de leur art respectif, celle entre deux figures majeures du cinéma.

Sans avoir l'air d'y toucher, Manoel de Oliveira nous emporte vers des rives infiniment changeantes, à la fois claires et finalement insaisissables. Le regard tout à la fois patient, curieux et

amusé qu'il pose sur le monde nous le fait voir sous un jour complètement neuf.

Près de l'hôtel Regina, où séjourne Séverine, établissement de luxe face au jardin des Tuileries, est érigée une fameuse statue de Jeanne d'Arc. Elle arrête le regard de Husson et, seul mouvement de caméra ostensible du film, un travelling épouse son regard que les colonnes de la rue de Rivoli entravent par intermittences. Comme en d'autres moments du film, le temps s'écoule, complètement nu. Puis, une suite de plans de différentes échelles cadrent des détails de la sculpture. On serait bien en peine d'y décrypter un symbole évident, pas plus qu'on ne peut interpréter le vague sourire de Husson. Par cette attention que rien ne prépare, il nous semble voir pour la première fois cet édifice que nous avons tant de fois croisé. Ainsi, alors même qu'il en émane, *Belle toujours* fait retour sur l'œuvre de Buñuel. Le dialogue ainsi entamé entre ces deux films n'a pas fini de dévider les énigmes patiemment essayées par Manoel de Oliveira.

### Dans les villes de Catherine Martin

## Les yeux des hommes

par Gérard Grugeau

Le nouveau film de Catherine Martin ouvre sur une séquence aussi belle qu'énigmatique. Rassemblées autour d'un bronze de Suzor-Coté (*Femmes de Caughnawaga*), plusieurs personnes le commentent par bribes en caressant, en touchant, en palpant la matière, jusqu'à ce que le spectateur réalise qu'il contemple des aveugles. Rien autour pour distraire son attention, sinon du noir et l'objet d'art à la présence aussi secrète qu'absolue, même si la nature de l'objet n'est pas neutre et renvoie à un référent constitutif de notre identité : le passé religieux du Québec, sublimé ici dans sa part d'éternité. Cette matrice originelle situe d'emblée le projet esthétique de Catherine Martin. *Dans les villes* renouera avec l'exercice du regard comme acte d'amour, comme acte de réconciliation avec le sacré. Un sacré délesté ici de toute religiosité et vécu comme dimension fondamentale de l'expérience humaine.



Dans les villes

Photo : Bernard Fougères

En ces temps d'agitation effrénée, en cette époque saturée d'images où notre perception du réel vacille jusqu'à l'aveuglement, une question s'impose pour l'artiste : *d'où et qui* filmer dans le chaos appréhendé du monde ?

Après une incursion dans le Québec rigoriste de la fin du dix-neuvième siècle, Catherine Martin délaisse l'univers de la campagne et la société victorienne de *Mariages*, son précédent film. Se basant sur une citation du *Livre des rêves* de Rainer Maria Rilke qui associe les étoiles aux yeux des hommes, elle pose ici un regard contemporain sur la ville, là où « les foules douloureuses ont perdu le lien de l'intellect », là où les étoiles se font rares parce que les hommes soucieux veillent et « gardent leurs yeux » pour eux. Dans ce gouffre de solitude urbaine qui, à l'image d'une maladie menaçant les arbres, ronge les individus comme une gangrène de l'âme, une femme (Hélène Florent) pleure toutes les nuits sur la dérive d'un monde en perdition qu'elle ne reconnaît plus. Croisant sur sa route plusieurs personnages dont un aveugle (Robert Lepage), une jeune fille suicidaire (Ève Duranceau) et une vieille femme attendant la mort (Hélène Loiselle), Fanny nourrira l'échange jusqu'à ce qu'elle trouve son *anima*, le chant de sa propre source. En chemin, le paysage à travers lequel se sera déplacée la jeune femme aura mis à nu un horizon de sens qui, en ouvrant sur l'altérité, offre une chance nouvelle à l'aventure humaine. Question de croyance : l'homme en attente est encore digne de trouver une forme de salut existentiel dans l'amour et dans l'art. Il y a là une nécessité vitale, voire cosmique.

Cet horizon de sens passe, bien sûr, par l'« œil » du cinéma qui prend ici en charge ce que Marguerite Yourcenar appelait notre « communauté de péril et de solitude »<sup>1</sup>. Baignant dans un climat dépressif lourd et envahissant qui laisse le spectateur dans une sorte de spleen brumeux, *Dans les villes* lave le regard en insufflant, malgré la rigueur par trop engoncée de sa mise en scène, un « être au monde » de tous les instants. Par cette matérialité exacerbée du réel, ce dépouillement jusqu'à la transparence, Catherine Martin à l'instar de Rilke semble avoir fait sienne « la nécessité de l'agenouillement » pour que la réalité vienne à elle et livre ses suprêmes secrets. Dans cet élan d'humilité, l'angoisse sourde face à la détresse humaine entend se muer en objet d'art et transfigurer le monde, au risque que l'expérience artistique, toute à la représentation de sa sombre allégorie, ne se coupe de la vie et ne la phagocyte en frisant l'autisme et en brimant l'émotion jusqu'à l'assèchement. Entrecoupant chaque séquence d'un long plan noir qui recueille l'acmé d'une expérience sensible en constante sédimentation, la cinéaste en appelle à un ressourcement de l'image et du son pour mieux appréhender le réel. Ascétique, le cadre cultive la raréfaction (les gestes du quotidien ou les objets filmés en surplomb), parfois la saturation (les rumeurs de la ville), jusqu'à l'écran noir qui ponctue et structure le récit. Lors des séquences intérieures, à l'heure où rôdent les fantômes, la photographie contrastée de Carlos Ferrand sculpte l'espace, isolant la lumière, renforçant les ombres, pour fixer l'essence des êtres et des choses. À l'intérieur d'un système souvent clos, l'image ouvre alors sur une autre dimension, celle d'un temps immuable qui inscrit sa permanence sur les arbres comme sur les visages. Porté par son unité d'inspiration, *Dans les villes* tend à révéler ainsi par couches successives l'insigne présence du sacré. Dans une dernière séquence, le visage

en larmes de Fanny repose sur l'épaule de l'aveugle. La rencontre est advenue. Et dans le murmure lointain du chant des carmélites, dans la coulée du temps passé et présent, nous pressentons alors que « des heures plus grandes que nous ne le demandions s'avancent à tâtons, prenant appui sur nous »<sup>2</sup>.

1. Préface des *Poèmes à la nuit*, Éd. Verdier, 1994.

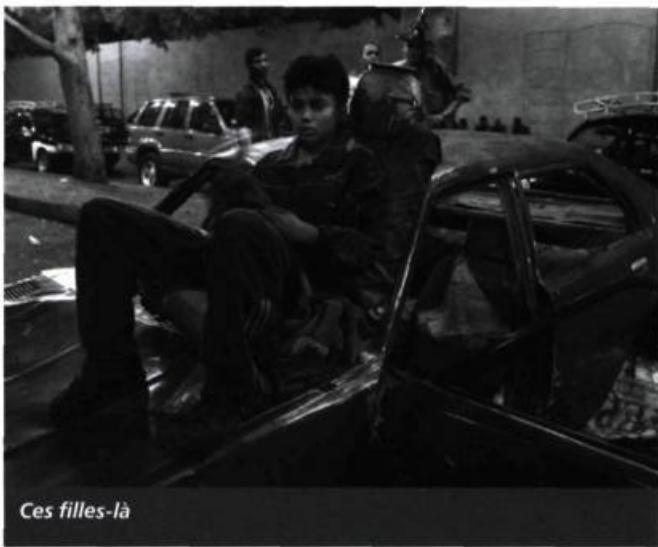
2. Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit* (Étoiles entre les olives), Éd. Verdier, 1994.

## Ces filles-là de Tahani Rached

### La vie sourde et têtue

par Gérard Grugeau

Elles sont adolescentes et vivent au Caire. Elles ont pour noms Tata, Mariam, Abir, Réda et Donia. Leur univers, c'est la rue, une rue violente qui les brise un peu plus chaque jour. Démêlés avec la famille et la police, toxicomanie, mendicité, rapt et viols collectifs, prostitution, sévices corporels, automutilations, dépendance affective : tel est le lot quotidien de ces jeunes filles au sein d'une société patriarcale et normative qui les ignore et les marginalise d'autant plus qu'elles sont femmes. Cette réalité saisie sur le vif (six semaines de tournage, six mois de travail en amont) frappe dur et fort. Grâce au rapport de proximité qu'elle a su créer avec ces filles de la rue par l'intermédiaire de l'Association Village de l'espoir, Tahani Rached (de retour dans son pays d'origine où elle a déjà tourné *Quatre femmes d'Égypte* en 1997) filme l'extrême apreté de la misère au quotidien. Mais en regardant sans complaisance cette misère, la cinéaste enregistre surtout l'esprit de liberté et l'incroyable capacité de survie qui animent ces jeunes filles endurcies, pourtant broyées implacablement par leur environnement immédiat. C'est cette vitalité venue du fond des tripes, cette révolte viscérale, qui porte littéralement le film et l'installe dans une vérité documentaire d'autant plus poignante qu'elle nous vient d'un pays rarement présent sur nos écrans et qui nous a peu habitués à de tels portraits d'adolescentes défiant l'ordre social avec toute la fougue rageuse de leur



Ces filles-là

Photo : Hecham Labib

jeunesse sacrifiée (le film ne sortira d'ailleurs pas en Égypte). Dès la première séquence où l'une des filles galope à cheval dans les rues encombrées de la capitale – motif emblématique et récurrent du film – Tahani Rached inscrit métaphoriquement dans son récit *et* l'énergie indomptable de ces jeunes rebelles *et* la fière insoumission d'un réel qui ne se laisse apprivoiser que dans la durée et la réciprocité du regard.

Au-delà de son impitoyable dureté, la rue est aussi source de brûlantes solidarités qui se manifestent à l'occasion de querelles passagères et de réconciliations dans les rires ou les larmes. Une des jeunes filles enceinte accouche seule, mais le bébé devient vite le centre de toutes les sollicitudes dans le quartier transformé en garderie populaire. Et Tahani Rached de fictionnaliser alors le réel et de filmer avec tendresse la confection d'un berceau de fortune comme s'il s'agissait d'élever au rang de mythe la venue au monde d'un petit « pharaon » dans l'agitation chaotique du Caire. Mais cette solidarité passe aussi par une femme, Hind, sorte de médiatrice et de mère de substitution pour ces jeunes filles en mal d'affection. Hind, qui a travaillé auprès de l'Association Village de l'espoir, n'a rien d'une psychologue ou de la très médiatique sœur Emmanuelle qui œuvrait dans les montagnes d'immondices auprès des chiffonniers des bidonvilles de Azbet-el-Nakhl ou de Mokattam. Voilée et croyante, longtemps sans enfant, Hind trouve sa raison de vivre dans ses échanges avec les filles de la rue. Ce sont elles qui lui donnent la « capacité de sentir », tout en comblant son instinct maternel. À travers leurs propos croisés se dessine le portrait d'une société à la pureté morale scrupuleuse et refermée sur ses préjugés ancestraux.

Produit en Égypte dans un nouveau cadre de travail, *Ces filles-là* est sans doute le film le plus libre, le plus délié de Tahani Rached. S'appuyant sur une solide expérience du métier, une disponibilité nouvelle capte ici à l'instinct les champs d'énergie en présence et renforce, par le montage, tant la qualité du regard que la cohérence formelle du projet artistique. Ouvert aux aléas du réel, le cinéma se fait en toute subjectivité – et loin de tout misérabilisme – le substitut d'une vie sourde et têtue qui « n'entend pas » les cris de ses victimes délaissées. La présence de la caméra, l'œil de l'objectif, permet alors de nommer la détresse et de « vider son cœur jusqu'au bout ». Porté par la chaude cinématographie de Nancy Abdel-Fattah et la musique inspirée de Tamer Karawan, qui souligne délicatement la mélancolie douloureuse ou la vive effervescence d'un quotidien tout en contrastes, *Ces filles-là* est un film d'émotion qui se plaît à brouiller les repères entre la fiction et le documentaire. Tourné en HD avec une petite caméra semi-professionnelle, le film perd le jeu de la profondeur de champ, mais atteint par ailleurs à cette « qualité tactile » que, dans le cas de l'Égypte, van der Keuken<sup>1</sup> associait à « une couche un peu grasse qui donne une mi-opacité, une mi-transparence » à la réalité. Due à toutes les mains qui ont touché ces lieux de mémoire, cette couche transparait physiquement à l'écran et donne au réel une vraie « patine poétique », sans que celle-ci n'édulcore en rien la représentation d'une misère systémique génératrice de toutes les violences.

1. Robert Daudelin, *L'œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*, Éd. Les 400 coups cinéma, 2006.

**L'extrême frontière de Rodrigue Jean**

## Acadie blues

par Gérard Grugeau

**T** issu allusif, la poésie est par nature insaisissable. Inépuisables, ses motifs évanescents miroitent dans l'infini des mots et ressuscitent le verbe, loin de toute conscience de soi, dans l'attente du désir. Comment, sans tomber dans l'illustration, filmer ce « langage dans le langage » qui parle secrètement à l'imagination et fait que le mystère de l'art s'accomplit soudain dans le giron de la sensation pure et de l'émotion vraie? C'est le défi que relève avec intelligence et rigueur Rodrigue Jean dans *L'extrême frontière* pour célébrer « l'œuvre poétique de Gérald Leblanc », grand poète allumé et sans tabou d'une Acadie moderne, née sous le signe de l'urbanité et de l'américanité dans l'effervescence des années de la contre-culture et des luttes identitaires<sup>1</sup>. Forts d'une culture en résistance issue de l'oralité, il fallait alors apprendre à « dire *nous* dans les débris du monde ». Aujourd'hui, le compagnon de route de la *beat generation*, l'amoureux du jazz et du blues, a rejoint les Ginsberg, Kerouac, Holiday et Gillespie dans l'autre monde pour mieux se perdre dans de nouvelles errances. Personnalité rassembleuse proche des générations montantes, Gérald Leblanc a été à la fois le passeur d'une présence acadienne opiniâtre, le chantre d'une parole intime qui transcendait le quotidien et l'arpenteur d'un « territoire flottant » (« Qu'est-ce que ça veut dire venir de nulle part? ») qu'il a inventorié, cartographié sans relâche pour l'ancrer dans le concret et l'éternité. Cet être de désir, Rodrigue Jean le filme avec pudeur au crépuscule d'une vie entièrement dédiée à la littérature. Chaque fois que l'homme des *Matins habitables* apparaît, l'image irradie, capturant dans ses rets l'empreinte d'un être de dénuement et de solitude à la spiritualité affirmée. La pensée est là, toujours alerte, l'œil vif et pénétrant, et le corps souffrant, métastaté, s'offre à nous douloureusement en métaphore de l'écriture, avec les mots qui prolifèrent et se réinventent inlassablement comme des virus affolés. Mais pour l'écrivain, le parolier, l'essayiste et l'éditeur qu'était Gérald Leblanc, le corps n'avait rien de mortifère. Il était « véhicule de plaisir » et la sexualité, moteur de l'écriture. C'est donc autour de cette idée du corps-jouissance, du corps-transmetteur et de la dissémination d'une parole que se construira le film avec une délicate ténacité.



*L'extrême frontière – L'œuvre de Gérald Leblanc*



Témoignages (Herménégilde Chiasson, Antonine Maillet, Claude Beausoleil), lectures (Raymond Guy Leblanc, France Daigle, Hélène Monette, Carole David), chansons (sublime Marie-Jo Thério) : en optant pour une esthétique du gros plan où les visages et les corps traversés d'affects deviennent « les paysages » d'une parole poétique proférée ou commentée, Rodrigue Jean fait de la frontalité un principe quasi immuable de mise en scène qui ne laisse aucun autre choix que celui de se fondre dans « les bruits de la langue ». Corps érotisés, corps-langue, « langue bigarrée à la rythmique chiac », corps-territoire d'un lieu problématique en mal d'incarnation (« Moncton multipiste ») : tous ces corps diffusent à l'écran une énergie singulière à laquelle se colle le montage fluide et sensible qui cultive les résonances internes d'une parole convulsive et nomade, se déployant par à-coups jusqu'à l'extase. De cette multiplicité de voix (Acadie et Québec confondus), dont celles des privilégiés, ami(e)s ou amants à qui le poète avait dédicacé certains de ses écrits, de ce réseau affectif tentaculaire qui donne à voir et à entendre, à l'occasion d'une soirée hommage, la place prépondérante qu'occupait ici Gérald Leblanc dans le monde de la poésie contemporaine, naît une forme de transe amoureuse orchestrée par quelque chamane passé maître dans l'art de l'incantation. Alors, le film *jazz, blues et rock'n'roll* une Amérique du désir dans l'embrassement des mots. La parole enfle, le film « bande en couleur », alors que la « Main de Moncton rote le chiac ». Puis la tension se relâche, avant que le film ne nous transporte vers son point d'orgue où, entre « amour et guérilla », la poésie se fait mantra et se lâche une dernière fois dans la spirale incandescente de ses déchirures originelles. Livrant seul face à la caméra *Mouvance*, peut-être la plus belle envolée de Gérald Leblanc dans le registre du lyrisme halluciné, Jean-Paul Daoust embrase littéralement l'écran et nous

emporte dans la litanie extatique d'une parole « magique et métèque » sans cesse revivifiée. En convoquant le chaos des mots, la matérialité des corps et les voix texturées au premier plan du dispositif cinématographique, Rodrigue Jean gagne son pari. Il redonne au poème sa juste place, celle d'une expérience de beauté inestimable, envoûtante comme « une méditation qui se creuse » et ouvre sur le sacré dans la douce contagion de son mystère.

1. Ces luttes ont été notamment portées par la génération des Guy Arseneault, présent dans le film *Acadie Rock* est le texte fondateur de la modernité acadienne). Raymond Guy Leblanc, Herménégilde Chiasson et Dyane Léger.

## Conte de quartier de Florence Mialhe

### Métamorphose d'un monde

par Philippe Gajan

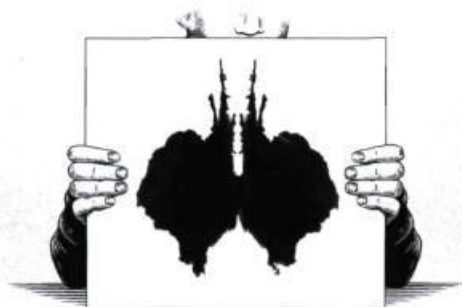
Il y a sans doute deux films à admirer et à « ruminer » dans *Conte de quartier*. Le film d'animation, bien sûr, la beauté de la peinture et du sable animés sur verre, les traits des personnages, la couleur et la fluidité des « passages », un maelström virtuose de sons et de lumières dans lequel il est difficile de ne pas se perdre, ou plutôt facile de se noyer avec délice. Cette première approche du film, imparable, s'apparente à l'art visuel et submerge nos sens. La ballerine nous renvoie à Manet, la texture de l'eau à l'impressionnisme, les affiches publicitaires à Kokoshka, Schiele ou Klimt.

Mais il y a aussi ce film qui répond en 15 minutes à la commande du titre, être un conte de quartier, nous faire vibrer à la grande histoire d'un quartier (parisien?), à son urbanité trépidante, à cet instant entre passé (les immeubles haussmanniens), présent (le cirque)



Conte de quartier

Source: Office national du film du Canada



**SI VOUS VOYEZ  
LA SCÈNE FINALE  
D'UN JEU D'AVENTURE,  
CONSULTEZ L'INIS.**

L'institut traite les fous de médias interactifs.



**WWW.CONSULTEZL'INIS.COM**  
**URGENCE : 514.285.INIS**



Traitement Médias Interactifs - Hiver 2007  
Février à juin 2007 / 3500 \$  
Date limite d'inscription  
Mercredi 6 novembre 2006 à 17h

Traitement Médias Interactifs - Automne 2007  
Août à décembre 2007 / 3500 \$  
Date limite d'inscription  
Mercredi 25 avril 2007 à 17h

Avec le soutien du ministère de la Culture et des Communications du Québec, de Téléfilm Canada et du ministère du Patrimoine canadien

**Protégez votre collection**



La revue 24 IMAGES vous propose un élégant coffret pour ranger vos numéros. Fabriqué d'un matériau très rigide et recouvert d'une fine toile noire, il peut contenir 10 parutions (2 ans)\*.

**Seulement 31 \$ ch.**



\*Les quantités sont limitées. Bon de commande page 2.

et futur (un chantier de construction) et aux petites histoires des gens qui l'espace d'un film vont entrer dans une folle farandole. Sept personnages se disputent la possession d'une poupée et nous voilà dans un film policier... aux intrigues pas si importantes : quel trésor recèle son ventre? Des tracts couvrent la palissade autour du chantier et rappellent à notre souvenir les grandes luttes du moment (Non à la constitution et à Chirac; Non à la violence faite aux femmes), des panneaux publicitaires immenses, obscènes renvoient sans relâche à la question de l'exploitation du corps féminin, des travailleurs immigrés semblent former la quasi-totalité de la main-d'œuvre du chantier, et nous voilà dans un film à forte consonance sociopolitique.

Et ce n'est pas le moindre des défis pour le spectateur comme pour la cinéaste de ne faire qu'un film avec tout ce matériau. Osons le dire, on a hâte de revoir *Conte de quartier* dès le début du générique final, pour accéder à ses différentes couches de sens, pour l'«épilucher», pour basculer au-delà du ravissement initial et faire face à un film qui sait semer et faire grandir ce sentiment qu'au-delà de ces images à deux dimensions, il y a un univers, un monde qui se dévoile sous nos yeux en temps quasi réel dans son infinie complexité. Et pourtant, jamais ces aspects documentaires ne sauraient prendre le pas sur la magie du conte. Ici, un tigre est sorti de sa cage et vient brouiller les cartes, les machines du chantier de construction s'animent et deviennent des monstres de cauchemar, le trésor enfoui dans le ventre de la poupée de chiffon s'envole et se disperse en une pluie d'étoiles.

Rarement on aura vu un cadre aussi (bien) occupé, plein. À la densité de la texture, à l'intensité de la peintre-cinéaste répondent la richesse du propos, les méandres de l'intrigue et ce sentiment que la vie bouillonne, que les frontières entre réalité et imaginaire se dissolvent. *Conte de quartier* est un film à la fois contemporain et éternel, la trace indélébile d'un moment de l'histoire teintée d'une douce folie, celle du Paris éternel des bals populaires et des péniches sur la Seine, mais aussi chargée des lourds nuages de lendemains qui déchantent. Car le film de Florence Miailhe malgré sa petite musique intérieure, sa vivacité et ses couleurs chatoyantes est aussi celui d'un Paris aux rues livrées aux bolides aveugles, gangréné par les chantiers de démolition, les panneaux publicitaires et les fractures sociales, cicatrices béantes qui fissurent l'équilibre du monde.

**En sélection officielle à Cannes : mention spéciale – court métrage**

**Les lumières du faubourg d'Aki Kaurismäki**

**Économie de moyens  
et moyens de l'économie**

par Jacques Kermabon

Le générique s'ouvre sur *Volver* dans la version de Carlos Gardel. Hasard ou clin d'œil malicieux ajouté au tout dernier moment après qu'Aki Kaurismäki a su qu'il allait être en compétition à Cannes avec Pedro Almodóvar? Aucune confusion possible néanmoins. Hormis le milieu ouvrier dans lequel s'inscrit l'action, rien ne peut laisser confondre les deux films. Du rouge Almodóvar on passe à une palette froide : gamme de marron, ocre, vert bouteille, couleurs de nuit. *Volver* est habité par la vie, les personnages des *Lumières du faubourg* sont économes de gestes et d'expressions à