

Festival en mineur

Gérard Grugeau

Numéro 39-40, automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22206ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (1988). Festival en mineur. *24 images*, (39-40), 4-10.

FESTIVAL EN MINEUR

par Gérard Grugeau

Cannes 88 aura été une année moyenne sans grand éclat, sans véritable coup de cœur. À l'exception peut-être de *Tu ne tueras point* (Krzysztof Kielowski), de *Bird* (Clint Eastwood) et de *Les cannibales* de Manoel de Oliveira injustement oublié au palmarès, rares étaient en effet les œuvres qui témoignaient en profondeur de «cet état d'enfance» propre au 7^e art qu'un Jean-Luc Godard se plaît volontiers à opposer à «l'adulte stupide et triste» des écrans cathodiques. Compte tenu de la présence d'un certain nombre de films marquants projetés dans les différentes sections (*A World Apart*, *Le roi des enfants*, *Dear America*, *Le sud*, *De bruit et de fureur*, *Mon cher sujet*, *De sable et de sang*, *Distant Voices Still Lives*), nous nous garderons bien cependant d'afficher un pessimisme trop souvent de rigueur face à un art certes mal en point, mais non encore moribond.

Cannes 88 aura vécu à l'heure du recentrage, sorte de mot magique, de «Sésame ouvre-toi» de la pellicule, que scandaient étrangement à l'unisson un milieu cinématographique en voie de réaligement et une classe politique en pleine effervescence électorale. Il est vrai que le coup de force de récupération médiatique tenté par les télévisions à l'occasion des festivités du 40^e anniversaire avait fait couler beaucoup d'encre. Cette année, la direction du festival avait opté pour un événement «pur et dur» qui ne cherchait pas, comme en 1987, à voler la vedette aux créateurs et à leurs œuvres en se mettant en scène avec ostentation.

Côté sélection, on se félicitait d'avoir pris quelques distances avec les hiérarchies établies et lancé une véritable OPA sur une nouvelle génération de cinéastes. 28 premières œuvres étaient présentées dans les diverses sections, donc 3 dans la seule compétition officielle. Volonté très nette dont de promouvoir de nouveaux talents et de refléter l'état du cinéma mondial. Cette survalorisation de l'effet de recentrage n'en cache pas moins un malaise plus profond. Le refus de plus en plus fréquent des producteurs, ou des réalisateurs confirmés, de risquer la mise en lice de leurs films sur la Croisette, de même que la prolifération des festivals à vocations multiples que la production mondiale n'arrive plus à alimenter en films de qualité, amène tout naturellement à croire que les organisateurs ont dû faire de pauvreté richesse pour établir leur programmation.

Faute d'attirer davantage les vieux routiers, Cannes 88 a consacré le cinéma en devenir, quitte, au milieu de ce déferlement de premières œuvres, à mettre en péril la spécificité de ses sections parallèles.

Fidèle à sa réputation, Cannes aura joué son rôle habituel d'immense caisse de résonance. Chaque année, cette manifestation prend le pouls du paysage cinématographique international. Les séismes qui ébranlent ce paysage y sont ressentis avec plus d'acuité que partout ailleurs et les enjeux opposant cinéma d'auteur et cinéma de producteur s'exacerbent sous les feux de la rampe. Par ses déclarations déconcertantes en faveur d'un cinéma de l'avenir «sans racine, sans langage propre» constitué de «produits lisses et pré-mâchés», Luc Besson, qui présentait son *Grand bleu* hors compétition en version anglaise, aura eu au moins le mérite involontaire de mettre une fois de plus en lumière les dangers qui menacent le cinéma dans son identité.

Avec *Trois soeurs* (une coproduction italo-franco-allemande au demeurant pas trop bâtarde), Margarethe von Trotta se fit, pour sa part, la porte-parole convaincue d'un cinéma métissé à l'europpéenne, qu'elle considère seul garant de l'avenir d'un art en perte de vitesse et de spectateurs. Sentiment qu'un Godard ironique ne semblerait pas partager en conférence de presse: «On revient à ce qui existait déjà sous Charlemagne. Va-t-on avoir l'Europe ou est-ce l'Europe qui va nous avoir? Le cinéma aurait pu servir l'Europe, mais on n'en a pas voulu. On a préféré des tonnes d'images, mais pas du cinéma». Bien sûr, la crise est là. Il ne s'agit pas de la nier. En France, depuis l'an dernier, les entrées en salle ont baissé de 18,9% et les recettes chuté de 14,7%. Devant ce reflux alarmant, les pays européens se mobilisent pour relancer un cinéma de création et construire une véritable Europe de l'image. Si des mesures urgentes s'imposent, il n'en reste pas moins que le salut des cinématographies passe avant tout par la sauvegarde de l'indépendance des créateurs. Tous les espoirs demeurent permis. Heureux signe précurseur des temps à venir? Cannes, à travers son palmarès 88, consacre cette année encore des cinémas nationaux profondément enracinés dans leur culture d'origine. Voir *Pelle le conquérant* de Bille August, *Tu ne tueras point* de Krzysztof Kielowski, *Bird* de Clint Eastwood, *Le sud* de Fernando Solanas, *Le roi des enfants* de Chen Kaige ou *Drowning by Numbers* de Peter Greenaway.

On déplorera néanmoins le manque d'audace général d'une programmation bardée de bons sentiments et de grands discours humanistes. Manoel de Oliveira, Greenaway (dans une moindre mesure) et Kielowski avec son impitoyable «taxi pour l'échafaud» auront été les seuls trublions d'une compétition trop sage. Pendant ce temps, Jean-Claude Brisseau (*De bruit et de fureur*) et Pedro Almodovar (*Femmes au bord de la crise de nerfs*) «dérangeaient» en marge de l'arène pour d'obscures raisons.

Privilégiant essentiellement des thèmes ancrés dans des réalités politiques et sociales diverses, les œuvres marquaient une stagnation de l'imaginaire au profit d'un académisme de l'image et d'un prêt-à-penser diégétique, aptes à conforter le public dans ses habitudes culturelles. En cette année des conformismes rassurants, le cinéma à Cannes sera apparu comme un art trop souvent figé dans ses propres codes de représentation et tout aussi frileux dans ses tentatives de retrouver les qualités perdues d'un passé glorieux. Il aura fallu attendre l'ironie corrosive d'un Manoel de Oliveira ou d'un Peter Greenaway, la lucidité clinique d'un Krzysztof Kielowski et la poétique du risque selon Fernando Solanas pour que le cinéma s'affiche ouvertement du côté du désordre et de la transcendance du réel. Vu le faible niveau de certains films de la compétition, le jury ne manque pas – exception faite des *Cannibales* – d'accrocher à chacune de ces œuvres une prime au talent et au risque en les faisant figurer au palmarès. Bien entendu, selon la tradition, la Palme d'Or vint sanctifier l'académisme grand public: cette année *Pelle le conquérant*, une saga de l'émigration à la danoise réalisée avec application par Bille August. Les applaudissements polis de la salle tranchèrent tout à coup étrangement avec le troublant souvenir de la réception houleuse réservée l'an dernier à Maurice Pialat sous d'autres cieux moins cléments. Au milieu de l'insoutenable lourdeur de l'indifférence ambiante, *Sous le soleil de Satan* venait de confirmer qu'il relevait d'une véritable expérience menée avec le cinéma. ●



Xie Yuan, *Le roi des enfants*

LE ROI DES ENFANTS

de Chen Kaige

Chef de file de la cinquième génération des cinéastes chinois, Chen Kaige est un homme de dialectique à la recherche de son identité artistique. Après s'être penché sur les rapports de l'homme avec la nature (*La terre jaune*) et sur ceux de l'individu avec le groupe (*La grande parade*), le réalisateur nous livre aujourd'hui ses réflexions sur les rapports que l'homme entretient avec sa culture d'origine. Reprenant à son compte la maxime de Montaigne «Mieux vaut une tête bien faite qu'une tête pleine», *Le roi des enfants* se présente comme «le règlement de comptes intérieur» de toute la génération sacrifiée de la révolution culturelle à laquelle appartient Chen Kaige et A. Cheng, l'auteur du roman dont s'inspire le film. «L'échalas», un jeune citadin instruit, est envoyé en rééducation dans un village de campagne pour y exercer le métier d'instituteur. Refusant de devenir l'esclave d'une culture traditionnelle

par Gérard Grugeau

qui se contente de reproduire passivement des méthodes de pensée, «le roi des enfants» réinvente la pédagogie et la liberté de création. Sa dissidence lui vaudra d'être expulsé du village. À travers cette œuvre qui prend valeur de quête personnelle, Chen Kaige exorcise le poids d'un passé asservissant et en appelle à la seule culture digne de ce nom: le respect de l'individualité. Comme un leitmotiv, le bruit lancinant et sourd des arbres qu'on abat et des vies qu'on assassine ponctue un récit soumis aux soubresauts d'une mémoire qui refuse de sombrer dans les brouillards de l'oubli. La magnifique séquence finale de la nature en feu devient alors le symbole du rejet d'une Chine millénaire sclérosante, en même temps que la métaphore d'un avenir à construire. *Le roi des enfants* possède le charme irrésistible des œuvres sereinement maîtrisées. Épuré de tout didactisme, le film se fait, non sans humour, le témoin discret d'une époque pourtant douloureusement inscrite dans le vécu des victimes des folles utopies de la révolution culturelle. Utilisant toute la potentialité d'expression de l'écran large, Chen Kaige rend hommage à la beauté sauvage d'un continent. Aux plans encadrés (portes, fenêtres, toit de l'école) illustrant l'enfermement des personnages dans «le cercle vicieux de la culture traditionnelle» s'opposent des plans majestueux d'une nature somptueuse, au sein de laquelle l'homme et le ciel se fondent en harmonie comme pour défier l'éternité.

Richard Gere et Kevin Anderson, *Miles from Home*



MILES FROM HOME

de Gary Sinise

Deux jeunes fermiers acculés à la faillite préfèrent brûler la propriété familiale plutôt que de la céder aux requins de la finance. Commence alors pour les deux frères une dramatique odyssée aux conséquences multiples. Remise en cause du Rêve américain et des valeurs traditionnelles, désintégration de la famille (voir *Les raisins de la colère*), chasse à l'homme sur fond d'Amérique rurale: *Miles from Home* s'inscrit dans la lignée d'un certain cinéma de genre américain déjà brillamment illustré par les Mallick, Altman, Ray et autres. Pour ce premier long métrage réalisé en marge des studios, Gary Sinise, jeune metteur en scène venu du théâtre (*Steppenwolf Theatre Company* de Chicago fondée avec John Malkovich), sait faire preuve d'une bonne maîtrise intuitive du visuel. Il ne parvient pas cependant à imposer à son récit le souffle de la révolte et du désespoir. D'où la tentation, pour meubler les vides, d'enterrer son propos sous une bande-son inutilement envahissante. Peu crédible en fermier de l'Iowa, Richard Gere détonne dans son personnage de desperado marginalisé à la *Bonnie and Clyde*.



Jean-Marc Barr, Rosanna Arquette et le réalisateur Luc Besson

LE GRAND BLEU

de Luc Besson

Nouvelle tentative – hélas peu probante – de Luc Besson d'échapper avec *Le grand bleu* à la pesanteur du réel. Aux ruines post-apocalyptiques du *Dernier combat* et aux entrailles souterraines du *Subway* parisien succède ici la claustration des profondeurs océaniques. «Le grand bleu» désigne en effet cette zone transitoire où, incapables d'apercevoir les fonds sous-marins, les plongeurs évoluent dans un univers vertigineux hors du temps et de tout repère tangible. C'est à cette extase, à cette fusion quasi mystique avec l'élément liquide que Luc Besson s'efforce de nous initier en 70 mm avec son digital SR et caméras ultra-perfectionnées. À l'origine de ce film-fleuve, un vieux rêve d'enfance et l'admiration du cinéaste pour Jacques Mayol, recordman du monde de plongée en apnée, avec qui Besson partage une même passion pour les dauphins. Parlant d'apnée, c'est plutôt «d'apnée juvénile» dont il faudrait qualifier *Le grand bleu*, tant le bateau que Luc Besson essaie de nous passer se brise sur les écueils de l'imaturité et de l'innocence. Seule la désarmante sincérité du cinéaste parvient à sauver l'entreprise du naufrage. Prenant pour prétexte l'amitié et la rivalité de deux hommes inexorablement liés à la mer, le scénario invertébré ricoche autour d'un bassin méditerranéen filmé laborieusement à coups d'objectifs grand angle et de vues aériennes pour dépliant touristiques. Comble de la frustration: le film pêche non seulement par l'inconsistance des personnages et la minceur de l'anecdote, mais aussi par l'absence de contenu documentaire. Sans compter que Besson ramène l'objet de sa passion – la mer – à l'image réductrice d'un monde frappé d'aseptie. Superproduction tournée en anglais et entourée du plus grand secret avant sa présentation en ouverture du festival, *Le grand bleu* fait aujourd'hui figure d'événement médiatique préfabriqué.

PASCALI'S ISLAND

de James Dearden

Adapté d'un roman de Barry Unsworth, *Pascali's Island* appartient à la riche tradition britannique du récit colonial teinté d'exotisme (E. M. Forster, entre autres) que des cinéastes comme David Lean et James Ivory ont su souvent exploiter avec bonheur. Une photographie admirable, une grande fluidité du récit et une interprétation hors pair (Ben Kingsley, Charles Dance et Helen Mirren) constituent les atouts majeurs de ce beau film académique à la facture peut être trop parfaitement

maîtrisée. Singulier sujet en effet que la tragédie de cet espion du gouvernement turc condamné à l'éternel anonymat et à l'exclusion dans une petite île grecque de la mer Égée, alors que l'Empire ottoman vit ses dernières heures. Ancré dans le passionnant contexte «d'une communauté d'exilés que le vent de l'Histoire entraîne vers l'abîme», *Pascal's Island* s'impose comme le drame d'un homme incapable de choisir son destin, doublé d'une parabole sur la puissance des dieux et le pouvoir destructeur de la beauté. Cette œuvre est le second long métrage de James Dearden, scénariste d'une *Liaison fatale* de triste mémoire.



Onimaru

ONIMARU

de Kiju Yoshida

Les hauts de Hurlevent d'Emily Brontë transposés dans le Japon médiéval et revisités par Georges Bataille qui voyait dans l'érotisme «l'approbation de la vie jusque dans la mort»: voilà ce à quoi nous invite *Onimaru* de Kiju Yoshida (*Promesse*), l'un des cinéastes-phares de la Nouvelle Vague nipponne des années 60. Jeune vagabond adopté par des prêtres chargés d'apaiser la Montagne de feu, Onimaru le «démoniaque» bouleverse les hiérarchies et défie les rites animistes séculaires avant de verser dans la folie meurtrière pour l'amour d'une femme qu'il vénérera au-delà de la mort. Puisant aux sources de l'imagerie classique des films historiques japonais (hiératisme, effusion de sang, omniprésence d'une nature martelée par les vents) et transgressant avec un zèle intempestif les interdits d'Eros et de Thanatos, Yoshida confond romantisme exacerbé et grand-guignol. Pour saisir les corps dans toute leur expressivité artistique conformément aux enseignements du théâtre nô, le cinéaste force à l'excès le jeu de ses acteurs et se complait dans des outrances de style gratuites, évacuant ainsi la part de mystère insondable qui habitait en creux le roman d'Emily Brontë. L'expérience visuelle n'en reste pas moins séduisante à plus d'un titre.



Gedeon Burkhard et Birol Ünel

WELCOME TO GERMANY

de Thomas Brasch

1987: Cornfield (Tony Curtis), un réalisateur américain de séries télévisées à succès, arrive en Allemagne pour y tourner une fiction. Le projet s'inspire de faits réels: l'emploi de figurants juifs dans certains films de propagande antisémite du III^e Reich (voir *Le juif Süß* de Veit Harlan). Au fil du tournage, la vérité ressort: Cornfield met en scène des événements lointains auxquels il a directement participé. L'angoisse de la culpabilité, la trahison de l'amitié, l'occultation de la mémoire, la responsabilité de l'artiste et la mise en images comme exorcisme sont autant de thèmes majeurs abordés par *Welcome to Germany*. Brouillant les repères de la temporalité, le récit se joue du passé et du présent, de l'illusion et de la vérité pour ne déboucher que sur l'impuissance du rendu filmique. Le film dans le film préside alors à un fastidieux jeu de miroirs quelque peu dérisoire, mettant en scène «le souvenir du fascisme». Dans un souci de distanciation par rapport à son sujet, Thomas Brasch (*Les anges de fer*) annihile à la longue toute émotion sans parvenir à interpeller pour autant efficacement notre conscience. Seul retient l'attention l'esthétisme volontairement glacé de la mise en scène (neutralisation des couleurs, équilibre des cadrages et efficacité des éclairages nocturnes) que l'on souhaiterait voir au service d'un propos mieux circonscrit.



Omero Antonutti

EL DORADO

de Carlos Saura

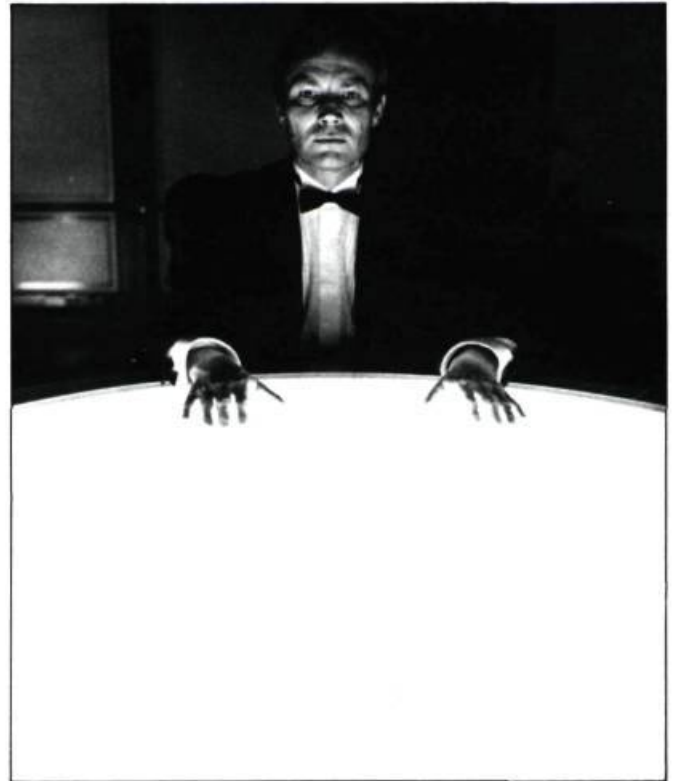
Difficile, dans le cas de l'expédition désastreuse des conquistadors du 16^e siècle à la recherche de la terre mythique de l'El Dorado, de ne pas mettre en opposition le film de Carlos Saura et celui de Werner Herzog. À la vision herzogienne très personnelle et «pathologique» de cette fantastique utopie de bruit et de fureur sur fond de lutte fratricide pour le pouvoir, Saura préfère la grande fresque historique inspirée des chroniques de l'époque. Louable intention en soi pour un cinéaste espagnol que celle de vouloir démythifier pour la première fois à l'écran cette page de l'histoire coloniale de son propre pays. Mais, à force de se montrer scrupuleux face à cette aventure collective aux confins de la démente, Saura se retranche derrière une imagerie d'un académisme affligeant. À aucun moment le récit empreint d'une pesante solennité ne réussit véritablement à traduire l'exaltation de l'épopée, ni à rendre la fièvre obsessionnelle et la part d'ombre des personnages. Pas plus que ne se fait sentir la présence écrasante d'une nature hostile qui minait inexorablement cette folle équipée, bientôt transformée en «un enfer de jalousies et de trahisons». L'intrigue se voit alors ramenée à une assommante succession d'assassinats non signifiants. Et, si le cri de Lope de Aguirre revendiquant la maîtrise de son propre destin trouve encore aujourd'hui un écho dans toute l'Amérique latine, ce n'est certes pas au jeu inexistant de Omero Antonutti (*Padre Padrone*, *Good Morning Babylon*) qu'il le doit. À voir pour les superbes silhouettes altières de Gabriela Roel et de Inès Sastre se profilant sur l'impénétrable jungle amazonienne.

DEMAIN, JE SERAI LIBRE

de Vicente Aranda

Dans l'Espagne franquiste, les «mercheros» étaient des nomades qui vivaient de la fabrication et de la réparation d'objets en métal. L'arrivée du plastique sur le marché accula bon nombre d'entre eux à la misère et à la délinquance. Adapté des mémoires de l'un de ses «ferblantiers», *Demain, je serai libre* de Vicente Aranda relate les rocambolesques démêlés avec la Garde civile de Elenterio Sanchez, alias El Lute. Symbole de la

résistance du peuple espagnol, héros national investi de toutes les vertus, El Lute défraya la chronique dans les années 60 en devenant le bouc émissaire du Franquisme agonisant. Portées à l'écran en deux volets (*El Lute*, Prix spécial du jury au Festival du film policier de Cognac, et *Demain, je serai libre*), les aventures picaresques de cet ennemi public numéro un ne se résument hélas qu'à une banale chasse à l'homme aux prétentions socio-politiques peu convaincantes et à l'interminable cavale de personnages figés dans les outrances d'un machisme horripilant.



Klaus Maria Brandauer

HANUSSEN

de Istvan Szabo

Dans l'Europe centrale instable de l'entre-deux-guerres, une sorte de mage hypnotiseur qui se produit sur scène, en vient à prédire l'événement du nazisme avant d'être lui-même emporté par le tourbillon de l'Histoire. D'une verte tonalité (le vert étant la couleur de la clarté et de la transparence), *HanusSEN* est le troisième volet d'une trilogie dont le rouge *Mephisto* et le bleu *Colonel Redl* constituaient les précédentes réussites. Le réalisateur Istvan Szabo renoue dans cette œuvre avec certains de ses thèmes favoris: place de l'artiste dans la société, confrontation de l'individu avec l'Histoire que celui-ci croit manipuler alors qu'il en est le jouet. Malgré l'incontournable présence de Klaus Maria Brandauer, qui donne au personnage d'HanusSEN toute la force et l'ambiguïté requises, le film d'un classicisme empesé s'enlise très vite sous la lourdeur d'un récit aux ressorts dramatiques passablement émoussés. Qu'elles s'inscrivent dans le contexte du nazisme ou d'une réalité plus contemporaine, les prophéties d'HanusSEN sur les incertitudes d'un monde miné par l'insécurité, le dépérissement culturel et la peur de l'avenir n'en résonnent pas moins comme une leçon d'histoire toujours actuelle.



Sami Frey et Gian-Maria Volonte

L'ŒUVRE AU NOIR

de André Delvaux

Au tournant du moyen âge et de la Renaissance, un homme de qualité las de «chercher la vérité dans le désordre du monde» revient dans sa ville natale de Bruges. Traqué pour son non-conformisme politique, sexuel et religieux, ce héros de tous les temps se heurte à l'obscurantisme. Fidèle aux principes qui ont guidé son existence, il affirmera sa liberté en décidant de sa propre fin, alors qu'il se sait condamné au bûcher. Il fallait pour le moins un homme pétri de culture comme André Delvaux (*Benvenuta*) pour se risquer à porter à l'écran l'imposant roman de Marguerite Yourcenar. Des choix s'imposaient. Entre autres, celui fort bienvenu de refuser de donner dans la fresque historique et de dépouiller l'œuvre originelle de sa littérarité spéculative pour se concentrer uniquement sur les derniers

moments de la quête initiatique de Zénon Ligre, médecin, alchimiste et philosophe. Structurant son récit un peu à la manière d'un roman policier et optant pour une forme en miroir qui lui permet de se jouer de la temporalité, Delvaux tombe cependant dans l'anecdoticisme, faute d'insuffler à sa mise en scène le lyrisme visionnaire que commandait la métamorphose du réel. Compassée jusqu'à l'ascèse, l'imagerie inspirée de Brueghel et des maîtres flamands ne renvoie souvent à aucune intériorité, parce que trop déconnectée des personnages et trop figée dans l'esthétique de sa propre représentativité. Par une neutralisation des couleurs criardes et une désaturation de l'image, qui tend à recréer la lumière des palettes de Murnau et de Dreyer, le cinéaste parvient cependant à rendre palpable l'austérité des temps que le sang rouge d'un Zénon libre de son destin vient déchirer de sa chaude flamboyance. L'espace d'une courte scène, l'alchimie de la transmutation cinéma/littérature opère alors comme par magie.

L'ENFANCE DE L'ART

de Francis Girod

Accueilli sous les huées, *L'enfance de l'art* de Francis Girod (*Le trio infernal*) aura été la victime expiatoire d'un festival rendu à bout de souffle. Effeillant les amours, les espoirs et les désillusions d'une douzaine de jeunes comédiens du Conservatoire, cette fiction délibérément légère ne risque pas de sortir le cinéma français de sa torpeur chronique. Film sur le spectacle lorgnant du côté de Truffaut – d'ailleurs présent par voie d'affiches et de citations – *L'enfance de l'art* n'offre à travers ses personnages qu'une vision boulevardienne des milieux qu'il décrit. Et si cette chronique se voulait une figure inversée de *l'Entrée des artistes* de Marc Allégret, ainsi qu'un coup de chapeau à une génération montante d'acteurs animés d'ambitions nobles et au demeurant tous excellents, force est de reconnaître que la typologie des personnages et la mise en scène de Girod sacrifient avant tout aux poncifs et aux clichés les plus éculés. Il y avait pourtant là une belle idée de scénario sur une école de la vie que le cinéaste connaît bien puisqu'il enseigne lui-même dans le sérail de l'art dramatique. La déception n'en est que plus amère.





Natasha Richardson

PATTY HEARST

de Paul Schrader

On comprend aisément ce qui a pu séduire Paul Schrader dans l'affaire Patty Hearst, héroïne du fait divers le plus extravagant de l'Amérique des années 70. Cinéaste des «cas limites» obsédés par l'idée du péché et de la pureté (*Hardcore*, *Mishima*, scénario de *Taxi Driver*), Schrader s'intéresse ici à l'itinéraire émotionnel de la célèbre héritière de l'empire de presse Hearst (*Citizen Kane*), victime tant des ravisseurs de l'armée symbionèse de libération que de l'establishment politique et médiatique de son pays. Histoire d'une survie, le film tente maladroitement de cerner le lent processus de perte d'identité d'un personnage bientôt dépassé par son propre mythe. Après une première partie d'un maniérisme troublant où la séquestration filmée du point de vue de Patty enfermée, les yeux bandés, se déroule dans une ambiance surréelle proche du vertige, le scénario dérape irréversiblement pour ne plus se nourrir que de sa propre vacuité. Faute d'inscrire le personnage de Patty dans un contexte social et familial signifiant et de s'intéresser aux motivations des ravisseurs présentés comme une bande de paranos-gauchos dépourvus de toute dimension humaine, Schrader passe à côté de son sujet et limite son récit au désarroi peu passionnant d'une pauvre petite fille riche.

par Gilles Marsolais



Hamish McFarlane

THE NAVIGATOR: A MEDIEVAL ODYSSEY

de Vincent Ward

Dans les temps anciens, en un lieu sauvage indéterminé (au pays de Cumbria, en 1348), un garçon doté de pouvoirs particuliers fait un rêve d'anticipation qui le propulse, avec ses compagnons aux prises avec la Peste Noire, en plein XX^e siècle, en milieu urbain. Tel est en gros l'argument narratif de ce film de Vincent Ward qui nous arrive d'Australie et qui s'inscrit dans le courant cinématographique qui mise sur la représentation de l'enfance comme véhicule fictionnel. Pour peu que l'on comprenne que tout le film est articulé sur un long «flash forward» – ce que certains critiques ne semblent pas avoir pigé – et que l'on admette la convention de cette projection anticipatrice qui relève d'une catégorie particulière au cinéma, *The Navigator* a de quoi plaire. Il ne manque pas d'inspiration ni d'audace, il en met plein la vue et les oreilles...

Mais du même souffle, il faut convenir qu'il appelle de sérieuses réserves, lesquelles se situent à un autre niveau. Ce rêve du jeune garçon auquel s'accrochent les personnages menacés par la Mort Noire comme à leur unique chance de survie repose sur un ensemble de signes et d'éléments profondément réactionnaires tout simplement inacceptables, contribuant à engluer le film et sa signification allégorique dans les pires clichés. Le parallèle est vite et grossièrement établi entre cette peste bubonique du moyen âge et le Sida (lisez «cette peste des temps modernes») et le salut proposé se situe dans l'isolement total des malades et dans la ferveur religieuse retrouvée – symbolisée ici par l'importance d'aller planter une croix au clocher d'une église, avant l'aube, pour apaiser la colère de Dieu. Faut le faire!