

Festival des films du monde

Numéro 41, hiver 1988–1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22401ac>

[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

(1988). Compte rendu de [Festival des films du monde]. *24 images*, (41), 42–45.



Jeanne (Christine Boisson)

LA MAISON DE JEANNE

de Magali Clément

La section "Cinéma d'aujourd'hui et de demain" du FFM permet souvent des découvertes. Ainsi en est-il de *La maison de Jeanne*, première oeuvre étonnante de Magali Clément, sorte de "règle du jeu" de l'amour et du hasard d'une famille "moderne" vivant sous un seul toit.

Ce film circulaire (parce que rien ne s'y dénoue à la fin) présente les joies et les (petits) malheurs de Jeanne (Christiane Boisson, excellente), de sa mère (légèrement hystérique), de son père (dont l'absence fait mal), de ses trois soeurs (dont une est mariée), de son mari (en portrait d'homme nouveau des temps du féminisme), etc. Jeanne, c'est la reine d'une ruche, d'une auberge qu'elle tient avec l'aide de la famille. Tout semble bien aller; c'est le début de l'été; la vie ronronne jusqu'à l'arrivée d'un intrus (Benoît Régent en propriétaire de l'auberge) dont Jeanne tombe amoureuse. L'édifice se met à craquer de partout: coup de foudre, conflit de générations, pulsions mortelles (la mère veut se suicider), révolte, jalousie; des larmes et des cris.

Mais nous n'aurons pas affaire à un psychodrame. Magali Clément chuchote pour ainsi dire les heurs et les malheurs de sa tribu. Mezzo-voce; douce mélodie plutôt que symphonie pathétique. L'auberge est un cocon protecteur d'où les cris doivent être étouffés et les larmes, refoulées. Rien ne tourne au tragique, le drame est tempéré par la gentillesse et la drôlerie. La violence est repoussée très loin comme une bête méchante. On peut chicaner Magali Clément sur ce débordement d'optimisme que recèle sa jolie musique des sentiments contradictoires et ambigus.

Il y a chez elle clémence pour les défauts de ses personnages et attention pour leurs qualités. Par une mise en scène très serrée (les acteurs sont nombreux) et un montage brusque (rien ne traîne, tout se bouscule), elle réussit à ne rien tourner

en guimauve. Son habileté, qui est réelle, à nouer et à dénouer les rapports amoureux donne une parfaite justesse à ces relations qui semblent correspondre à un nouveau mode de vie "soft" contemporain. *La maison de Jeanne* est une illustration vivante du désordre amoureux, de ce désordre qui signe la fin des incompatibilités et la coexistence pacifique des sentiments. On peut préférer une image moins joviale de la vie de famille et de l'amour mais on ne peut nier le beau talent de Magali Clément à nous communiquer la sienne. ●

André Roy



SHORGHOU ROUGE

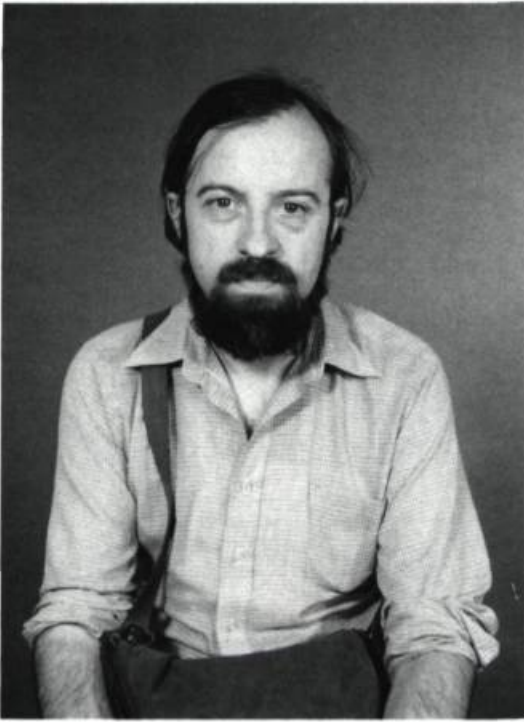
de Zhang Yimou

Directeur photo (notamment sur les films de Chen Kaige) et acteur (dans *Le vieux puits* de Wu Tianming), Zhang Yimou signe avec *Sorgho rouge* sa première réalisation, inspirée d'événements historiques qu'ont vécus ses grands-parents dans les années trente. Avec ce film, il démontre une maîtrise totale dans la mise en scène des atrocités japonaises commises en Chine (la fin est, à cet égard, très impressionnante).

Le ton est donné dès les premières images, d'une beauté formelle époustouflante: sur un ciel embrasé par le soleil couchant, une minuscule chaise à porteurs traverse une montagne et un champ de sorgho rouge pour se rendre à une distillerie. Le vin, symbole de la vie (l'enfant est engendré dans le champ de sorgho) et de la mort (le carnage de la fin où Japonais et Chinois s'entretuent), impose au film sa structure et la logique de son déroulement: le champ de sorgho et la distillerie, "lieux" de préparation du vin, sont aussi les principaux endroits où se déroule l'action.

Même si *Sorgho Rouge* s'appuie sur des événements réels, Zhang Yimou n'est pas qu'un simple illustrateur. Il ne cesse d'inventer, à chaque plan, son propre espace, situant à merveille ses personnages dans la distillerie, les champs de sorgho ou les montagnes, restituant aux individus leur place au sein de la nature. La réalité, chez lui, ne peut glisser que vers une poésie de l'image et le symbolisme de l'objet, avant de revenir sur elle-même. Il s'inscrit ainsi dans le mouvement observé chez les cinéastes chinois, Chen Kaige en tête, vers un retour à la tradition où l'importance de la nature est extrême. ●

Yves Lafontaine



Le réalisateur Luc Moullet

LA COMÉDIE DU TRAVAIL

de Luc Moullet

Luc Moullet est l'un des rares aujourd'hui à s'attaquer au social, ce grand refoulé du cinéma des années 80, et cela non avec des certitudes de sociologue, mais avec un vrai regard de cinéaste. Regard qui est un peu celui d'un extra-terrestre frais débarqué sur Terre qui observerait la réalité ambiante avec un mélange singulier de candeur et de causticité. Frappe d'abord dans ce film, outre le sens de l'espace et de la couleur, la précision avec laquelle sont captés et restitués certains traits de l'époque : désaffection et uniformisation du tissu urbain, qui ressemble bien moins au "village global" promis par Mac Luhan qu'à une sorte de banlieue planétaire ; cloisonnement alvéolaire du social ; perversion de la valeur Travail, multiplication des boulots absurdes auxquels on s'accroche névrotiquement à proportion de leur insignifiance, sous peine de ne plus trouver de sens à sa vie.

À travers le parcours croisé de trois personnages types, *La comédie du travail* est un pavé dans la mare de l'excellence, un tonique antidote à l'infâme doxa de l'inefficacité-au-niveau-de-la-performance. Le comique de Moullet, fondé sur le paradoxe et le détournement d'effets, rencontre ici le sujet peut-être le plus adéquat aux dépens duquel s'exercer : rien moins que le système, sa nature, ses mécanismes de maintien, ses dysfonctionnements, ses contradictions insolubles parce que structurelles. Soit : une société de services où "tout fonctionne tout le temps", mais dans un oubli toujours plus grand de la destination de ce fonctionnement ininterrompu ; où l'obsession du rendement n'a d'autre but qu'elle-même ni d'autre sens que de se surpasser constamment ; un monde enfin où la perversion naît non pas d'un manque, mais d'un excès d'efficacité. Et le film de Moullet ne fait jamais si bien mouche que lorsqu'il donne à voir cette suradaptation, ce cercle vicieux où les moyens posés pour atteindre des fins en arrivent à devenir eux-mêmes leurs propres fins, jusqu'au court-circuit. Ainsi la jeune travailleuse de l'assurance-chômage se fait réprimander par son supérieur parce qu'en trouvant du travail à tout le monde, elle risque de mettre tout le service à son tour

sur la paille. L'employé de banque s'installe dans un nouveau bureau où il est payé expressément pour ne pas faire son travail. Le chômeur professionnel dépense tant d'énergie en ruses pour ne pas travailler que cela devient aussi harassant qu'un travail, etc. Toutes choses qui auraient pu demeurer théoriques ou paraître plaquées si elles ne s'imposaient d'abord visuellement, dans l'attention maniaque de Moullet aux gestes, aux parcours, à la circulation des corps et au trafic des signes. Un seul regret : que les personnages soient un peu trop sacrifiés par le typage. ●

Thierry Horguelin



Marie (Kristin Scott Thomas), François (Jérôme Angé) et Marthe (Sylvie Orcier).

LA MÉRIDienne

de Jean-François Amiguet

Deuxième long métrage du réalisateur suisse Jean-François Amiguet, *La Méridienne* a tout du jeu fantaisiste de la musique de Satie : impressionniste dans sa luminosité et ludique par sa formule ; à la fois gracieux et enjoué. Amiguet affiche une réelle minutie dans l'attention qu'il porte aux mouvements des âmes. La caméra, discrète et précise, dessine tout en douceur un univers qui, dès le premier instant du film, sait nous envelopper des ombres mouvantes des personnages : celle d'un homme encore jeune (François) qui se laissera porter au gré de l'élan désinvolte d'un « Je vais me marier » tout à fait rohmérien. Celle également de Marie qui usera de tous les stratagèmes auprès d'un détective afin qu'il décèle quelle femme, au hasard d'une rencontre fortuite, sera celle qui lui est destinée. Une grande part du film est accordée à ce jeu de hasards et de destinées qui, encore une fois, n'est pas sans rappeler Rohmer.

Bien que François soit le personnage principal, tout gravite autour de Marie. À l'image même du film, et avec tout le détachement qui tient spécifiquement au jeu, elle calcule le moindre détail, maîtrise tout ce qu'elle met en scène. Le propre du jeu est qu'il ne prétend pas à la réalité. Or ici, on ne sent pas ce qu'il y avait avant le film. Le temps de la parenthèse d'une fiction, le film s'impose comme une histoire affirmée en tant que telle. Tout commence là, avec le « Je vais me marier » de François.

Toutefois, pris à son propre jeu, ce parti pris ludique qu'adopte Amiguet lui fera négliger de décaper plus en profondeur les personnages dont on ne sentira pas assez les forces qui les animent. Ainsi, le film ne demeurera qu'un habile mais superflu marivaudage, ce qui néanmoins ne lui enlève en rien son très grand pouvoir de séduction. ●

Marie-Claude Loïsel



Luc Thuillier et Julie Delpy dans *L'autre nuit*

L'AUTRE NUIT

de Jean-Pierre Limosin

L'autre nuit, de Jean-Pierre Limosin, se présente comme le portrait inversé de *Faux-fuyants*, que le cinéaste coréalisa avec Alain Bergala en 1984. Dans les deux cas, l'intrigue tourne autour des conséquences d'un accident de la route. Dans *Faux-fuyants*, un homme (Olivier Perrier) qui avait fui après en avoir tué un autre dans un accident, se liait d'amitié avec la fille de celui-ci. Dans *L'autre nuit*, une jeune fille (Julie Delpy) prépare sa vengeance en cherchant à connaître le chauffard qui est, à ses yeux, responsable de la mort de ses parents.

Il y a, dans le cinéma de Limosin, deux notions déterminantes : celle du jeu et celle de la responsabilité. Quoi qu'ils fassent, les personnages de *Faux-fuyants*, de *Gardien de la nuit* ou de *L'autre nuit*, donnent l'impression de le faire par jeu, par défi. Qu'on se s'ouviennne d'Olivier Perrier, dans *Faux-fuyants*, suivant presque pas à pas la fille de sa victime sans savoir où cela allait le mener. Qu'on se souviennne de la façon dont il laissait traîner son journal intime, risquant ainsi d'être découvert et de perdre le contrôle de la situation. De la même façon, Jean-Philippe Ecoffey, dans *Gardien de la nuit*, passait son temps à jouer et à se risquer en menant une double vie de flic et de voleur. Dans une scène remarquable et inoubliable, il poussait le défi jusqu'à jeter le butin d'un vol dans la rivière pour la seule jouissance de regarder flotter les billets derrière le dos de la femme dont il était amoureux.

La jeune fille de *L'autre nuit*, avec tout ce qu'elle a d'enfantin, cadre parfaitement dans cet univers de joueurs. Elle cache à son petit frère la mort de leurs parents, elle se fait passer pour une psychothérapeute, elle participe à un vol de bétail et elle prépare sa vengeance comme un adolescent prépare son quatre cent unième coup.

Paradoxalement, cette attitude des personnages, que l'on pourrait assimiler à la gratuité (et, donc, à l'irresponsabilité), pose constamment la question de la responsabilité. Moraliste à sa manière, Limosin s'interroge sur les conséquences des actes des uns sur la vie des autres. Le Bresson de *L'argent* n'est jamais loin. En témoignage l'accident, point de départ de l'intrigue, mais aussi cette scène, à l'aéroport, où un couple vole l'argent de la jeune fille, acte qui pourrait apparaître sans conséquences graves s'il était fait aux dépens d'une bourgeoise (ce qu'est le personnage de Delpy), mais tout à fait odieux s'il est fait aux dépens d'une orpheline (ce qu'est aussi le personnage).

À l'image des questions qu'il aborde, Jean-Pierre Limosin conserve face au cinéma une attitude à la fois résolument ludique et hautement morale. S'il prend plaisir à mettre en scène, à faire des plans et à jouer avec les conventions narratives, c'est toujours à l'intérieur d'un cadre strict, et jamais au détriment du spectateur ou des personnages. C'est à partir d'une telle attitude que Limosin aspire à la pureté, comme d'autres aspirent au succès. ●

Marcel Jean

LA DEUDA INTERNA/LA DETTE

de Miguel Pereira

Premier long métrage de Miguel Pereira, *La deuda interna/ La dette* est un film d'une singulière beauté plastique, âpre et rigoureux à la mesure de son propos. Nouveau venu dans un village perdu sur les contreforts des Andes, un instituteur prend sous sa protection un jeune garçon dont le père a quitté le village depuis longtemps pour aller travailler en ville. Quelques années plus tard, à l'occasion d'un bref retour au village, d'où il avait été subtilement muté, l'instituteur découvre que la politique a rejoint l'adolescent jusque dans les rêves qu'il nourrissait de devenir marin : il a laissé sa peau aux Malouines avant même de pouvoir se réaliser en tant qu'homme.

Entre ce début et cette finale abrupte, Pereira nous parle de l'Argentine comme peu de films de ce pays ont su le faire jusqu'à maintenant. Les extérieurs ont été filmés pour l'essentiel à Chorcan, en lumière naturelle, avec les paysans mêmes et les principaux rôles sont tenus par un mélange d'acteurs professionnels (comme Juan Jose Camero, dans le rôle de l'instituteur) et non professionnels. Ces conditions lui confèrent une tonalité toute particulière, accentuée par son mode de narration épuré.

La deuda interna se distingue par son extrême retenue dans sa description des conditions de vie pénibles des paysans et de leur isolement total - en abordant des situations qui auraient pu verser dans le pur mélodrame. Aussi, c'est avec la même force pudique qu'il évoque l'emprise du politique sur le destin des citoyens, même des régions les plus reculées : l'État se souvient de ses enfants à l'occasion d'un coup d'État militaire au moment de les enrôler. Le père est recherché pour son opposition à la dictature et le fils paiera sa dette. En effet, sans que cela soit mentionné expressément, la recherche du père abordée ici renvoie bien évidemment à une lecture plus globale de la situation politique de ce pays singulier et à la nature des rapports qui existent entre l'État et ses citoyens. Et il n'est pas innocent que le jeune garçon, Veronico, et son père soient Indiens, et que le fils ait péri à bord du Belgrano, symbole d'une figure légendaire dans la lutte pour l'Indépendance du pays, principalement dans la région concernée par le film. ●

Gilles Marsolais

Bob Hoskins et Dexter Fletcher dans *The Raggedy Rawney*

THE RAGGEDY RAWNEY

de Bob Hoskins

Sans ambiguïté mais aussi sans didactisme, le premier film de Bob Hoskins est un réquisitoire contre la guerre, contre toutes les guerres. Il oppose à l'absurdité de la "soldatesque" la pérennité des sentiments humains; en l'occurrence ceux d'un jeune déserteur. L'histoire se situe quelque part en Europe, au XXe siècle et en temps de guerre (sans que celle-ci soit spécifiée historiquement). Un jeune soldat, Tom, horrifié par la violence qui l'entoure, déserte après avoir blessé un officier. Camouflé dans des vêtements de femme et maquillé de façon grotesque, il trouve refuge auprès d'une troupe de bohémiens, qu'il va d'abord aider puis ensuite entraîner involontairement dans le malheur.

Au-delà de la clarté du message, il faut absolument souligner la sensibilité subtile de Bob Hoskins à faire alterner l'irrationnel de la peur et le réalisme de la guerre, mais aussi de la vie de tous les jours et à les mêler jusqu'à en invertir les signes. Il se révèle aussi un excellent directeur d'acteurs. Le jeune soldat est joué avec beaucoup de force et de finesse, mélange de sauvagerie panique et de souffrance enfantine, par Dexter Fletcher (acteur au cinéma- entre autres dans le *Caravaggio* de Derek Jarman- et au théâtre depuis l'âge de six ans). De même que le reste de la troupe composée d'autant de personnages étonnants et attachants.

Avec un ton assez dur mais non dénué d'humour, alternant les images de violence et celle de bonheur, le film regorge de moments intenses d'émotion. Et les paysages de campagne que traversent les roulottes (le tournage s'est fait en Tchécoslovaquie) se prêtent totalement à l'univers du conte et de la légende recherchée par le réalisateur. *The Raggedy Rawney* nous emporte littéralement dans un tourbillon d'événements et de sentiments. On en ressort un peu essoufflé et assurément réjoui. ●

Yves Lafontaine

Bobo Vian et Paul Babiak dans *Clair Obscur*

CLAIR OBSCUR

de Bachar Chbib

D'une originalité indéniable, *Clair obscure* se positionne, comme les autres films de Bachar Chbib d'ailleurs, en contrepoint de la production cinématographique québécoise. Rejetant l'approche documentaire, la veine réaliste et les codes télévisuels (qui asservissent de plus en plus le cinéma), Chbib a conçu un petit film qui se présente d'abord comme un rêve éveillé, oscillant entre le monde innocent des enfants et celui, violent, des adultes; qui possède le charme et la simplicité des contes, et prend le ton et les couleurs naïves d'un livre d'images pour illustrer une fable éternelle: celle de la cigogne et du bébé, allégorie de la naissance qu'on raconte aux enfants, à la fois pour leur cacher la vérité et pour nourrir et stimuler leur imagination.

Ainsi, bien que le récit se déroule dans un décor champêtre, quelque part au Québec, nous sommes dans un pays imaginaire où Philippe, son père, son épouse et leur petite fille vivent ensemble en parfaite harmonie, dans une belle ferme non loin d'un petit village, jusqu'au jour où leur tranquillité est interrompue par l'arrivée d'une chanteuse, qui est en fait la cigogne (annonciatrice et mère-porteuse) qui donnera au couple leur second enfant.

Pour que la métaphore rayonne et éclaire son film, Bachar Chbib se livre à un savant travail sur le cadre, la photographie, les couleurs et la mise en scène, qui est ici une véritable mise en images (d'autant plus importantes étant donné l'absence de dialogues). Il n'est pas un détail qui ne soit minutieusement réglé par le cinéaste pour susciter des images aussi émouvantes qu'étranges. Cet art est au service de la poésie et de la tendresse, bien sûr, mais aussi d'un esprit innovateur qui n'a pas perdu son âme d'enfant. ●

Yves Lafontaine