

Critiques

Numéro 46, novembre–décembre 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24496ac>

[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

(1989). Compte rendu de [Critiques]. *24 images*, (46), 63–70.

MONA ET MOI

DE PATRICK GRANDPERRET

Alors que la plupart des films vus cette année se dilataient paresseusement dans la durée, de sorte qu'on reste sur l'impression qu'ils pourraient être allongés ou raccourcis d'une demi-heure sans que cela n'y change quelque chose, *Mona et moi* de Patrick Grandperret surprend par sa vitesse, par son allure de «speed rock» qui en fait l'objet le plus étonnant du cru français 1989. Filmant un groupe de jeunes musiciens obnubilés par la présence de Johnny Thunders (l'ex-leader des New York Dolls, véritable figure mythi-

que), Grandperret, de son propre aveu, adopte une attitude proche de celle de Jean Rouch allant filmer en Afrique. Ce tournage léger, libre et réduisant les contraintes au minimum, permet aux personnages d'envahir l'écran avec une incroyable vérité. Pour une rare fois deviennent palpables la fièvre musicale, le poids des drogues dures, la vie à deux cents à l'heure. Ça tourne, ça bouge, ça respire, ça palpète et ça transpire, les acteurs sont formidables (en particulier Denis Lavant, Antoine Chappey et Sophie Simon) et l'émo-



Sophie Simon et Denis Lavant. «Un film qui surprend par sa vitesse, par son allure «speed rock».»

tion pure, brute, vive, éclatante. On a comparé Grandperret à Cassavetes, voilà qui à la fois en dit long et ne dit rien du tout. Grandperret fait du

Grandperret, comme Stévenin du Stévenin et Pialat du Pialat. ■

Marcel Jean

LA LIBERTÉ, C'EST LE PARADIS

DE SERGUEI BODROV

Le film de Serguei Bodrov (URSS) a pris par surprise tous les critiques «branchés» en obtenant le Grand Prix des Amériques du FFM. Même si cet honneur peut sembler disproportionné (il méritait un prix spécial), *La liberté, c'est le paradis* n'en possède pas moins des qualités indéniables. Serguei Bodrov ne cache pas son admiration pour François Truffaut et son film évoque irrésistiblement *Les 400 coups*, tout en s'en distinguant. Sa force et son originalité résident surtout dans cette différence.

En effet, si cette histoire d'un jeune «délinquant» (il semble que l'on accole facilement cette étiquette en URSS), plus vieux que son âge, qui commet fugue après fugue dans l'espoir de revoir son père, ne serait-ce qu'une seule fois, emprisonné quelque part à l'autre bout du pays,



«Un film qui évoque irrésistiblement *Les 400 coups*»

renvoie à la thématique truffaldienne, l'univers décrit et le traitement même du film le distinguent radicalement de son modèle. Aucune tendresse ici : la dureté de la vie et des rapports entre les gens qui semblent ne rien attendre d'elle, la désolation des paysages désertiques et la pauvreté

étalée partout, alliées à la froideur maîtrisée des images donnent le frisson. L'émotion contenue jusque-là éclate avec d'autant plus de force, à la toute fin du film, lorsque le bagnard et son fils se rejoignent enfin et ne font plus qu'un, leurs têtes en accolade. À moins d'être un monstre

d'insensibilité, cette ultime séquence nous rejoint intensément. Mais, au contraire de chez Truffaut, ce «happy end» demeure sous surveillance, sous le regard en apparence impassible du directeur de la prison qui a favorisé leur rencontre, le temps que la *glasnost* et la *perestroïka* accélèrent leur mouvement.

Serguei Bodrov a cherché à rendre l'équivalent plastique du cinéma direct appliqué à la fiction, et le résultat est convaincant, même si certains des lieux réels où il a filmé semblent apprêtés (comme le laisse soupçonner la peinture trop fraîche de la cellule d'isolement et de la prison). Cette fiction nous communique une image de la Russie «profonde», comme peu de films l'ont fait à ce jour.

Un tel film aurait été impensable il y a quelques années, autant par son mode

de tournage que par son contenu implicite. Échappant au réalisme plat dans lequel il aurait pu se lover, par touches successives sous la forme de brèves séquences, Bodrov (qui, incidemment vient du journalisme) évoque la réalité des classes sociales (sur le traversier), les privilèges, la corruption et l'hypocrisie de la classe dominante (officiers de l'Armée qui ont leurs petites «ha-

bitudes, gardes-chiourmes qui s'empiffrent), et le «niet» du petit peuple qui s'accommode facilement du marché noir (sur le train) ou qui résiste à l'intérieur d'une étroite marge de manoeuvre, au niveau des relations interpersonnelles: magnifique séquence de la femme tout de noir vêtue qui, au moment de l'accostage du traversier, protège l'adolescent et le «rend» littéralement à son

père en lui indiquant le chemin malaisé à suivre pour accéder à la prison. Tout cela est dans le film, pour qui sait regarder une image et lire le propos implicite de cette histoire d'un adolescent qui veut revoir son «père». Son attitude se révèle payante lorsqu'il joue le jeu de la *transparence*, lorsqu'il tente le tout pour le tout en disant la vérité, en révélant la réalité de sa fugue au directeur

de la prison. L'analogie avec la problématique actuelle de cette société est évidente. *La liberté c'est le paradis* est un film à la croisée des chemins, à la mesure même de ses personnages, de son récit et de son esthétique. ■

Gilles Marsolais

PAYS DES PÈRES, PAYS DES FILS

DE NICO HOFMANN



Karl-Heinz von Liebezeit. «Un film qui aborde sans complexe la question du passé allemand.»

Thomas Kleinert est le fils d'un industriel de Mannheim mort en 1972 quand il avait douze ans. Sa mère est restée propriétaire de l'usine familiale, que dirige un ex-collaborateur du père, puisque Thomas n'a pas voulu y entrer, préférant devenir journaliste.

Apprenant que ce père, dont il ne garde que de vagues souvenirs, s'est en fait suicidé, Thomas entreprend d'enquêter sur sa vie. Il découvre qu'Eberhard Kleinert est entré au parti nazi en 1934, pour des raisons patriotiques, et qu'il a accepté en 1942 la direction d'une usine à Lublin (Pologne)

qui utilise de la main-d'œuvre concentrationnaire.

Le film, qui suit l'enquête de Thomas, alterne les séquences du présent, en couleurs, et les séquences du passé en noir et blanc, ce qui facilite l'utilisation de séquences d'archives, et permet surtout au même acteur de jouer, sans risque de confusion, les deux rôles du fils et du père. S'il était indispensable au propos du film que le même acteur joue les deux rôles, Karl-Heinz von Liebezeit, tout à fait crédible en jeune journaliste, l'est malheureusement beaucoup moins en chef d'entreprise: sa sil-

houette est trop jeune, ses vêtements, ses manières directes sont presque «prolétaires»; on imagine mal qu'il ait été le mari de la mère et l'associé de l'administrateur des séquences au présent, qui ont tout à fait, eux, l'allure et le comportement de grands bourgeois allemands de l'entre-deux-guerres.

Ce film, l'un des rares à aborder sans complexe la question du passé allemand, à demander sans détours: «Qu'ont fait nos pères?» et à répondre avec simplicité, devrait, comme le souhaite son réalisateur, Nico Hofmann, convaincre les jeunes Alle-

mands «déchirés, dit-il, entre l'amour qu'ils ressentent pour leur père et leur pays et la certitude que le passé de leur père, de leur pays est une abomination», qu'il vaut mieux parler de ce passé que (se) le cacher, qu'il est possible aujourd'hui d'en parler sans le juger ni le condamner — qu'en fait il ne leur appartient pas de le juger, mais qu'il leur incombe de le connaître: «Je croyais que si les jeunes d'ici pouvaient pleurer sur l'histoire de leur pays, ou pleurer sur l'histoire de leur peuple, celle des victimes et de leurs bourreaux, la douleur qu'ils ressentent pourrait provoquer un choc libérateur et une prise de conscience de la position historique de leur génération.»

«Cette douleur-là, confesse cependant Hofmann, m'est pour ainsi dire étrangère. Tout au plus je peux la mettre sur papier, comme un peintre qui tente (...) de peindre l'odeur d'une fleur», ce qui rappelle le «Paradoxe sur le comédien» et peut faire réfléchir sur les voies de la création: le relatif détachement de Nico Hofmann explique-t-il, sur ce sujet délicat, la lucidité, la fermeté, la justesse de ton de son film? ■

Michel Euvrard

MÉMOIRES D'UN FLEUVE

DE JUDIT ELEK

Judit Elek, dont le film *Mémoires d'un fleuve* était présenté en compétition au Festival des films du monde, est une des pionnières du cinéma direct en Hongrie. Poursuivant toujours dans cette même voie que la réalisatrice n'a jamais abandonnée, ce film constitue un modèle de sobriété et de rigueur, fait rare dans cette compétition. Cette fidélité à l'esprit du cinéma direct n'est pas une fidélité vouée à un style mais le choix d'un langage épuré, ne visant que l'essentiel; d'où l'absence de tics dont sont affligés généralement les disciples trop fidèles d'une «école».

Mémoires d'un fleuve brosse un tableau à la fois sensible et violent de la persécution antisémite au siècle dernier. Dans un premier temps, le film s'applique à dépeindre la vie d'une communauté juive des confins de l'Europe centra-



«Une violence qui échappe au sensationnalisme.»

le. Si, sur cette réalité, Judit Elek passe un voile subtilement poétique, ce n'est pas par quelques effets superflus mais par une lumière et un regard affectueux sur un passé qui fait toujours partie du présent. Dans la deuxième moitié, la réalisatrice montre avec une implacable crudité la torture qu'on faisait subir aux prisonniers juifs, s'attardant plus sur

la douleur qui forçait ces prisonniers (faussement accusés) à s'inculper que sur l'attitude des tortionnaires. Contrairement aux deux autres films en compétition (*Les insoumis* et *Romero*) montrant une violence explicite (dans des scènes de torture en autres), celle présente ici échappe à tout effet sensationnaliste ou spectaculaire. Ce film, pourtant

tout en retenue et d'une force de conviction sans égal, a fait fuir, par l'implacable vérité de ce qu'il montre, les deux-tiers de l'assistance alors que tous ont gardé les yeux rivés à l'écran devant l'explosion d'horreurs sanglantes des *Insoumis* ou de *Romero*. ■

Marie-Claude Loïselle

LES INSOUMIS

DE LINO BROCKA

Dans l'œuvre abondante de Lino Brocka, *Les insoumis* marque une sorte de point de non-retour. Il s'agit en effet d'un film limite au-delà duquel plus aucun ticket n'est valide, d'une véritable rupture entre le cinéaste et le système (l'industrie) dans lequel il a toujours su naviguer (*Les insoumis*, film apatride, a été tourné clandestinement aux Philippines grâce à un financement français). Dénonçant la poursuite des massacres dans son pays, fustigeant le simulacre de démocratie qui a succédé à la dictature de Marcos, Brocka réalise ici un film ner-

veux dont la facture n'est pas sans rappeler les réalisations issues de l'écurie de Roger Corman. C'est donc dire que malgré les conditions de production particulières qui sont à l'origine des *Insoumis*, l'auteur d'*Insiang*, de *Jaguar* et de *Bayan Ko* est toujours présent avec la même vigueur. Seule différence (mais de taille): alors que dans ses films précédents Brocka insufflait un contenu social à l'intérieur d'un canevas mélodramatique, ici il part d'un message politique et réussit à lui forger une structure mélodramatique. La situation s'en trouve donc



Un film apatride

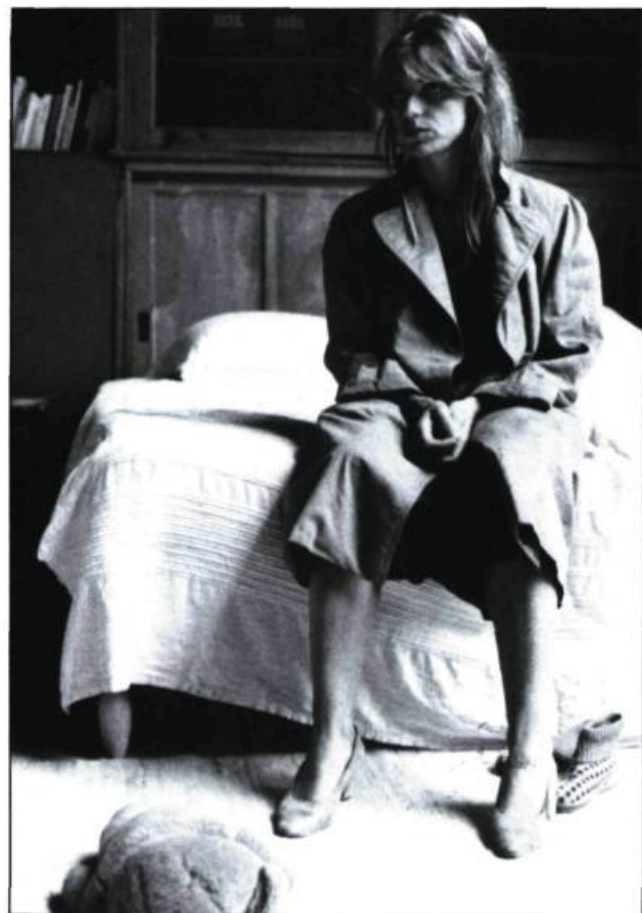
inversée, et l'économie du film n'est plus du tout la même. Voilà qui est à l'origine d'une malaise, car *Les insoumis*, malgré l'urgence de son propos (auquel on souscrit forcée-

ment), n'a pas l'équilibre des œuvres qui l'ont précédé. ■

Marcel Jean

LES BAISERS DE SECOURS

DE PHILIPPE GARREL



Brigitte Sy. «Un film sur l'amour et la filiation»

Longtemps maître de l'attente, de l'infinie patience et du dépouillement absolu, conditions à l'émergence de la sensation, à la saisie de la plus menue vibration sur un visage (Emmanuelle Riva pleure silencieusement pendant de longues minutes dans *Liberté la nuit*), Philippe Garrel est passé à vitesse légèrement supérieure, adjoignant à son cinéma une narration dont il fait sereinement l'apprentissage. Tournant amorcé en douce avec *Liberté la nuit*, que viennent confirmer ces *Baisers de secours* dispensés pour sauver un peu de l'amour filial, marital, paternel. Le cinéma servirait donc à cela, à convoquer à l'écran père, femme et fils, à jouer son propre rôle de metteur en scène pour offrir pudiquement l'histoire de tous les amours, à commencer par celui du cinéma. Et d'observer quels conflits il suscite lorsqu'on veut faire cadeau à une femme d'un film en la privant d'un rôle, le sien propre, qui sera confié à une autre, actrice renommée.

Anémone incarne cette actrice prédatrice qui refuse de céder, sous les instances de l'épouse défaite, le rôle que celle-ci convoite. Pour la punir d'accéder au désir de son metteur en scène, Garrel l'évince du film et concentre désormais toute son attention à capter la douleur, la dignité et la rusticité de sa belle femme qui ne veut plus de lui. Il lui consacra finalement le film — dans cette autre dimension de la réalité tout juste parallèle qu'est l'objet fini, débordant de la présence de Brigitte Sy —, et retrouvera ses faveurs. Délicat chevauchement, léger brouillage de la vérité pour magnifier un peu plus la beauté d'un film sur l'amour et la filiation, père, mère et fils du personnage-cinéaste témoignant de l'origine et de la pérennité des sentiments. Garrel en cinéaste sentimental, c'était inscrit depuis toujours, dans le battement douloureux, haletant ou paisible de chacun de ses films. ■

Michel Beauchamp

JUKE-BAR

DE MARTIN BARRY



Prix du meilleur court métrage de la compétition

Juke-Bar, le troisième film d'animation du Québécois Martin Barry (les deux premiers étaient *Zap* et *Turbo Concerto*) a été désigné meilleur court métrage de la compétition du treizième FFM. Amusant, *Juke-Bar* repose avant tout sur le talent de son réalisateur à confectionner les nombreuses coquerelles marionnettes qui peuplent son film, coquerelles toutes plus drôles les unes que les autres. Pour le reste, ce court métrage est habilement animé et son scénario, maillon faible de la chaîne, est construit entièrement autour du gag final, toute la partie centrale se limi-

tant à l'illustration du party que tiennent les insectes à l'intérieur du juke-box que l'on vient d'installer dans le restaurant. En cela, *Juke-Bar* témoigne de la difficulté des jeunes cinéastes de l'animation française de l'ONF (je pense notamment à François Aubry, à Marc Hébert et à Claude Cloutier) à mener un récit qui soit dramatiquement solide. On a en effet l'impression, devant les œuvres récentes de ces cinéastes, qu'entre une situation initiale et une situation finale fortes, il y a toujours un moment où le récit piétine. ■

Marcel Jean

DERNIÈRES IMAGES DU NAUFRAGE

DE ELISEO SUBIELA

Ce film retient l'attention par sa façon d'articuler un récit en abîme. L'intelligence de son scénario lui a d'ailleurs valu de se distinguer au FFM. L'intérêt d'un écrivain pour une jeune femme rencontrée par hasard dans le métro, qui pense trouver en elle le sujet d'un roman, se mue en la découverte d'un monde qui lui est étranger, le faisant entrer, à la fois comme témoin et comme acteur, dans une famille de « survivants » qui s'accrochent aux épaves d'un naufrage et qui voient en lui un sauveteur possible. Confronté au vécu quotidien de cette famille éclatée, le romancier, brillamment interprété par Lorenzo Quinteros, en arrive donc à se départir progressivement de son rôle de témoin pour incarner divers substituts (le père, l'amant, etc.), selon les projections et les besoins de chacun, au point d'en arriver à être habité par chacun de ses « personnages ». Ce jeu entre la réalité et l'imaginaire fournit au réalisateur l'occasion d'évoquer, sur le mode de l'allégorie, le naufrage et la dérive même de l'Argentine, son échec social.

Mais, ce film retient aussi l'attention par sa façon même



Lorenzo Quinteros dans le rôle du romancier

de négocier ces passages d'un niveau à un autre, à l'intérieur même du récit. Ce qu'il est convenu d'appeler un effet de dérapage (entre la « réalité » et l'imaginaire) semble être en passe de devenir l'effet-cliché par excellence du « jeune cinéma », particulièrement au Québec (de Forcier à Gariépy). Le procédé n'est pas toujours exempt de complaisance, ces effets de dérapage ne sont pas toujours réussis ni convaincants pour assurer des envolées vers l'imaginaire. Or, dans ce film-

ci, il s'agit de dérapages contrôlés, précisément parce qu'ils sont négociés avec adresse et retenue. Eliseo Subiela a la sagesse de ne pas les pointer du doigt, de ne pas les souligner lourdement, de sorte que leur fonction s'impose comme à l'évidence. Voyez, entre autres, les séquences où la jeune fille apporte un lunch, puis des sandwiches au Christ descendu de sa croix qui aimerait bien changer d'air et se mêler au « vrai monde ». Ces images sont amenées d'une façon habile,

comme si elles échappaient à l'imagination du romancier et du cinéaste, et, sans insistance, elles viennent renforcer la dimension insolite du récit.

Ces qualités d'écriture, jointes à l'interprétation toute en nuances de Lorenzo Quinteros, dans le rôle du romancier, le personnage central, en font un film attachant. ■

Gilles Marsolais

CORPS PERDUS

D'EDUARDO DE GREGORIO

Appelé à Buenos Aires pour examiner une toile qu'on suppose l'œuvre du peintre Bax, Eric Delanges, un jeune expert français, se prend au piège d'une fascination sans retour. Le tableau est énigmatique : au lieu du portrait attendu d'une

célèbre cantatrice dont le peintre fut l'amoureux malheureux, il représente très exactement... le vide (un fond monochrome et un fauteuil inoccupé où devrait être assis le modèle). Un vide par lequel va s'engouffrer la fiction.

Delanges découvre que le portrait est bien là, mais que Bax, par dépit, l'a recouvert d'une couche de surface. En procédant à sa restauration, l'expert libère un passé tragique, qu'il va revivre en s'identifiant au peintre jusqu'à la folie. Sur ces

thèmes classiques de la littérature fantastique (le tableau-vampire, les temporalités parallèles), le scénariste de Bertolucci (*La stratégie de l'araignée*) et de Rivette (*Céline et Julie*, notamment) construit un film qui dispense



Tchéky Karyo et Laura Morante. «Étrange et inspiré.»

un trouble purement cinématographique, puisqu'il procède des aberrations du temps et de l'espace. De Gregorio manipule les passages du temps avec sans doute moins de virtuosité que Daniel Schmidt dans *Jenatsch*, auquel on peut penser, mais avec une densité et un sens du mystère qui vont croissant (là où le film de Schmidt tournait au pur exercice de style). Peu à peu, présent et passé se chevauchent et se contaminent, en un jeu d'échos et de miroirs qui font vaciller les frontières du réel et de l'imaginaire. Après *Sérail et Aspern*, De Gregorio confirme qu'il est un cinéaste

du lieu: ici encore, le théâtre du drame est une vaste demeure hantée où l'intrusion d'un inconnu réveille les fantômes. Un sens rare du climat, au bord de l'hypnose, l'élégance, parfois un peu appuyée, de la mise en scène et une direction d'acteurs très sûre (Tchéky Karyo et Laura Morante sont remarquables), achèvent de faire de *Corps perdus* un beau film étrange et inspiré, baigné d'une lumière crépusculaire, qui tient jusqu'au bout son périlleux pari et suscite un envoûtement durable. ■

Thierry Horguelin

PIRAVI

DE SHAJI

Dans un paysage tout en lignes horizontales, sous une pluie tenace, un vieillard, ramenant sur son crâne un pan de son vêtement de coton blanc, traverse une rivière (ou un bras de mer) pour attendre son fils à l'arrêt du bus. Le jeune homme est étudiant à l'école d'ingénieurs de Trivandrum, la capitale (de l'état de Kérala). Quand le bus arrive, il n'y est pas; le vieillard rentre chez lui et tente de rassurer sa femme et sa fille. Le lendemain, même manège, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'au comble de l'inquiétude la famille entende dire que le jeune homme a disparu lors d'une manifestation étudiante. Le père se rend à la ville, obtient d'être reçu par un ministre, qui l'envoie chez le directeur de la police, lequel prétend que ses services ignorent tout du jeune homme. Le vieux retourne au village tout de même confiant; sa fille, moins innocente, comprend qu'on l'a lanterné et se rend elle-même à la ville, à l'école où étudiait

son frère. Les étudiants qu'elle rencontre confirment que le jeune homme a été enlevé, sans doute torturé.

Le père, de plus en plus fatigué, désorienté, se rend une dernière fois à l'arrêt du bus; le fils n'est pas dans le bus. Il reprend le bateau, tombe en débarquant, le passeur le remet sur ses jambes, il tombe encore; le passeur le raccompagne alors chez lui et le vieux croit qu'il est son fils revenu. Volontairement lent et monotone, *Piravi* est rythmé par le retour de séquences presque identiques: la traversée de la rivière, l'attente du bus, le retour à la maison, l'accueil inquiet puis angoissé de la mère presque aveugle et de la fille, entre lesquelles s'inscrivent les visites du père à la ville, et celle de la fille à l'école d'ingénieurs, où les étudiants lui montrent la chambre de son frère.

Ce que le film montre n'a de sens, et d'intensité dramatique, que par rapport à un hors-champ, l'histoire du fils



«Le réalisateur maintient hors champ, l'histoire qui donne un sens à ce qu'il montre»

disparu. Pourtant, le véritable sujet du film n'est pas cette histoire, les manifestations étudiantes, la répression policière; elle sert seulement de révélateur de la condition des personnages qu'on voit: le père sénile, la mère à demi aveugle, la fille pas encore mariée. C'est un film sur la vieillesse, l'éloignement (dans l'espace et dans le temps: cette famille vit dans un monde ancien, perdu; dans celui-ci, elle est déplacée, sans prise), l'impuissance. Le des-

tin se noue et se décide ailleurs, par personne interposée.

Le choix de Shaji, le réalisateur, de maintenir hors-champ l'«autre» histoire, qui donne un sens à ce qu'il montre, est justifié et rigoureusement tenu, au risque, totalement assumé, d'une monotonie et d'un ennui qui progressivement font place à l'angoisse, à la révolte, à la compassion. ■

Michel Euvrard

APRÈS, APRÈS-DEMAIN

DE GÉRARD FROT-COUTAZ

Le mode est mineur, la forme modeste. On peut s'y tromper et voir dans *Après, après-demain* une comédie douce-amère sans trop de conséquences. Et regretter la grâce et la tristesse souriante de *Beau temps mais orageux en fin de journée*, le premier film de Gérard Frot-Coutaz. Pourtant, aussi beau qu'était celui-ci, *Après après-demain* me paraît encore meilleur, préservant tout de l'extraordinaire délicatesse du cinéaste à enfouir sous le bonheur, la drôlerie irrésistible l'amertume et la détresse de ses personnages, ouvragés, façonnés à même la vie. De ces films voués à leurs personnages et leur portant un amour fou, qui construisent à leur intention les histoires les plus saugrenues pour que surgisse à chaque détour leur humanité, *Après,*

après-demain est un modèle, discret, sans la plus petite ostentation qui tiendrait l'émotion à distance. La gangue n'en contient pas moins un joyau, car au cœur des deux films on trouve le tragique en concentré qui, en imprégnant les mots et gestes des êtres, leur procure une noblesse conquise à l'arraché sur l'épreuve. Ainsi Micheline Presle, la mère bouleversante de *Beau temps mais orageux...*, ainsi Anémone, la fille rigolote au physique revêche dont s'ennamoure un Simon de la Brosse figurant un ange qu'on dirait pasolinien, la tendresse en plus.

Pour éviter toute lourdeur et rester insoupçonnable (surtout ne pas faire un «grand» film), le cinéaste dissimule du mieux qu'il peut ses amours. C'est donc à toute vitesse que



Joanna Pavlis, Anémone et Simon de la Brosse

défilent les hommages adressés à la comédie musicale ou à l'un et l'autre grand maître. Inutile de chercher lesquels, Frot-Coutaz brouille les pistes. Anémone ne porte donc ni moustache ni chapeau melon, elle ne trimbale aucune canne, et c'est par hasard si sa démarche chaloupée évoque ce type qui nous faisait tant rire à travers nos larmes. ■

Michel Beauchamp

COMÉDIE D'ÉTÉ

DE DANIEL VIGNE

Il n'y a pas que lieutenants et colonels d'enguirlandés et vêtus d'un corset de conventions surannées dans la *Comédie d'été* de Daniel Vigne. Le scénario s'élabore à partir de personnages prévisibles et faits sur mesures pour une histoire où l'emballage des sentiments prime sur le contenu. Même la corruption y a bonne tenue et sent bon. On voudrait (semble-t-il) et confronter l'inconscience d'une bourgeoisie imbue d'elle-même au tempérament révolté d'un modeste précepteur mais on utilise celui-ci tel un pantin ne servant qu'à rajouter du piment à l'histoire. Ce personnage (comme tous les autres) reste plat et sa révolte plaquée sur son visage comme



Jean-Claude Brial. «Récit on ne peut plus convenu»

un masque de fou du roi. Ainsi, le seul personnage qui portait le germe d'une diversion salvatrice pour ce récit on ne peut plus convenu est écarté au profit d'un romanesque triomphant. Il ne reste que l'étalage fastidieux des états d'âme d'une bourgeoisie insipide où il fait bon se passer sur le front le revers d'une main négligée en soupirant combien cette vie

est compliquée. L'émotion, quand elle se pointe, vient s'accoler aux images comme une dorure ornementale, et Maruschka Detmers, même si elle semble faire des efforts pour s'en détacher, fait elle aussi partie du décor. Elle demeure malgré tout le plus beau meuble du film. ■

Marie-Claude Loïselle

■ Vous trouverez les textes critiques sur plusieurs des films présentés au FFM dans les sections *Points de vue* et *Vue panoramique* du présent numéro ainsi que dans l'édition précédente n°44-45 pour les films suivants :

Sweetie, Pluie noire, Trop belle pour toi, Monsieur Hire, Les matins infidèles, Portion d'éternité, Peaux de vaches, Cinéma Paradiso, Le philosophe, Mon XX^e siècle, Les sabots en or, Ville zéro, Mélancolia, Les femmes sur le toit, La toile d'araignée, L'enfant de la lune et Splendor.

MY LEFT FOOT

DE JIM SHERIDAN

D'abord, on pourrait évidemment souligner la justesse du film, féliciter Jim Sheridan d'avoir bien inséré son personnage dans le contexte social en ne négligeant pas l'ensemble des personnages gravitant autour de Christy Brown. On pourrait aussi commenter favorablement la façon dont le réalisateur a su approcher le sujet, de front et avec tact, mais ce serait mal poser le problème

puisque cette proximité n'est pas une réelle proximité avec la maladie et que là où l'on trouve le film courageux, il est en fait frileux.

My Left Foot, ce n'est pas un acteur au service d'un personnage ou d'un film, ce n'est pas un acteur qui cherche à troquer sa peau contre celle d'une personne atteinte de paralysie cérébrale. C'est la starification d'un acteur par un sujet per-

mettant la performance. Si on avait cherché avant tout à toucher le public par l'histoire de Christy Brown ou à démystifier la maladie en le mettant en contact avec elle, pourquoi alors ne pas avoir pris une personne réellement atteinte de paralysie cérébrale? L'effet de vérité aurait été assuré... Ainsi, le centre du film se déplace de Christy Brown à Daniel Day Lewis. *My Left Foot*, c'est

l'histoire d'un jeu de conquête et de charme entre un acteur et le spectateur, et quand Daniel Day Lewis lance de vifs regards vers la caméra, ce n'est pas sa future femme qu'il séduit: c'est le public. ■

Marie-Claude Loiseau

LE PEUPLE SINGE

DE GÉRARD VIENNE



Coréalisateur de *La griffe et la dent*, l'un des sommets du genre, Gérard Vienne est l'un des grands noms du documentaire animalier. Sa plus récente réalisation, *Le peuple singe*, en témoigne. On y trouve en effet la plus imposante quantité d'images jamais réunies concernant les différentes espèces de singes qui peuplent l'Éthiopie, le Japon, le Gabon, le Brésil, l'Indonésie, le Rwanda, le Sri Lanka, le Kenya et

d'autres pays du globe. Attentifs, discrets, patients, les opérateurs de Vienne arrivent à une étonnante proximité des primates et captent avec une grande habileté les gestes et attitudes de ceux-ci. Regroupées par thème et sans prétention «pseudo-scientifique», ces images suscitent un plaisir simple mais rare, celui du regard, de la curiosité pure. ■

Marcel Jean

LA FLAMME DE LA GRENADE DANS LA CANNE

DE SAEED EBRAHIMIFAR

Superbe titre que celui du premier long métrage de l'Iranien Saeed Ebrahimifar qui, en un somptueux raccourci poétique, embrasse l'inspiration de l'artiste (la flamme), le sang de la vie comme source de cette inspiration (la rouge grenade) et la matérialisation de cet élan vital en objet d'art (le stylet et l'écriture). Mais si *La flamme de la grenade dans la canne* traite du triomphe de la vie sur la mort à travers

l'évocation des écrits d'un poète qu'un photographe tente d'arracher à la mort, les images prennent ici le relais des mots, en prolongent la floraison. Pudique entrebâillement sur cette portion d'éternité que représente la vie d'un homme, lumineuse traversée du miroir, *La flamme de la grenade dans la canne* célèbre les saisons de l'existence, exalte la beauté et l'art, en se laissant porter par la seule puissance visuelle

du langage cinématographique. À l'instar d'un Sergueï Paradjanov qui cisèle ses œuvres comme des peintures muettes, Ebrahimifar délaisse dialogues et ressorts dramatiques pour ne travailler que sur le cadre, cet espace infini ouvert sur l'imaginaire. Intelligence intuitive de la composition, subtile utilisation de la profondeur de champ, sens aigu de la couleur qui épouse la tonalité sombre ou riante des souvenirs: tout dans ce

poème filmique concourt à créer, selon l'expression de Paradjanov, une plastique «pathologique» qui relèverait à la fois d'un profond enracinement dans une culture et d'un admirable sens du sacré. Avec cette première œuvre, Saeed Ebrahimifar démontre brillamment qu'il croit au cinéma. Heureux les poètes car le royaume du 7e Art leur appartient. ■

Gérard Grugeau