

Festival des films du monde de Montréal 1991 Critiques

Numéro 58, novembre–décembre 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23200ac>

[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

(1991). Compte rendu de [Festival des films du monde de Montréal 1991 : critiques]. *24 images*, (58), 36–43.

CRITIQUES

Alex

DE TERESA VILAVERDE

Regard caméra d'une beauté sauvage et poignante : un enfant aux yeux chargés de défi, lesquels dissimulent mal la violence sourde d'une douleur intériorisée, nie se souvenir de son père et de sa mère. Premier plan percutant, source de malaise et de fascination confondus, ainsi s'ouvre *Alex*, le magnifique film de la jeune réalisa-

gal n'a pas encore connu sa révolution des œilleux. Le père se bat en Afrique. La mère et l'enfant attendent le retour de l'être aimé. L'homme rentre au pays traumatisé à jamais, au point de vivre un temps caché dans le village, loin du regard des siens. Viendront les amères retrouvailles et les silences assassins, jusqu'au jour où, malgré

ans, en est le cœur vivant, le vecteur malgré lui d'une mémoire écorchée vive, bientôt submergée par le souvenir. Par l'utilisation de la voix off au début du film (*Alex* à 22 ans renouant avec l'arbre généalogique, la filiation et donc la mémoire), la cinéaste installe momentanément une distance entre le montré et le dit, comme si avant de plonger au cœur du refoulé et de l'incommensurable douleur qu'il recèle, il fallait d'abord transiter par un état rationnel, un niveau de discours plus factuel. Discours cependant déjà contaminé par l'émotion qu'une caméra ultra-sensible emprisonne dès les premiers plans pour ne plus la lâcher. Avec une aisance confondante, Teresa Vilaverde impose une écriture cinématographique personnelle, exempte de tout pathos, qui trouve spontanément sa respiration en laissant advenir l'indicible à l'écran. Sens du romanesque, plans fixes qui volent des bribes de vie au néant, cadrages serrés qui rendent palpable l'emprisonnement des personnages en jouant sur la tension interne du plan, utilisation judicieuse de chansons populaires qui confère aux séquences leur tonalité affective, direction d'acteurs remarquable (Ricardo Colares, l'enfant au regard pénétrant, Joaquim de Almeida, Teresa Roby, Maria de Medeiros, tous excellents). Avec *Alex*, Teresa Vilaverde vient gonfler les rangs de la jeune génération du cinéma portugais, déjà très prometteuse. Une « vraie » cinéaste est née. ■

Gérard Grugeau



Teresa Roby (la mère) et Joaquim de Almeida (le père) : l'insoutenable détresse d'un amour mis à mort par la guerre.

trice portugaise Teresa Vilaverde. Densité de l'image au bord de l'éclatement, rétention du sentiment et de la parole jusqu'à la folie : ne surtout pas se laisser rattraper par le malheur. Ce malheur d'une obscurité révoltante, c'est celui d'une famille et d'un amour « tués » dans les derniers soubresauts d'une guerre coloniale, alors que le Portu-

gaise aussi illusoire que passionnée dans le ruissellement de leur insoutenable détresse (superbe séquence de la danse), l'homme et la femme préféreront la mort à la fatalité de la vie. Si la charge émotive de ce premier long métrage de Teresa Vilaverde est si forte, c'est vraisemblablement parce qu'*Alex*, l'enfant de dix

carne

DE GASPARD NOÉ

Prix du court métrage de la Semaine de la Critique de Cannes, l'étrange et déroutant *Carne* de Gaspard Noé a — avec *Nord* de Xavier Beauvois, mais pour des raisons toutes différentes — pour principal mérite de creuser entre lui et le cinéma français actuel un fossé qui le préserve de

l'étiquetage aussi bien commercial que critique. Sa durée bancale de 40 minutes, son humour noir grinçant, ses plans escarpés, ses chairs cuites ou sanguinolentes et les ellipses saugrenues de sa mise en scène en font un objet rare, presque une curiosité.

Minimaliste en un sens, le film de Noé

réduit à sa plus simple expression la vie professionnelle et privée d'un boucher de la Villette : la mise à mort d'un cheval à l'abattoir, un accouchement qui n'évoque rien sinon la sortie d'une usine un peu plus absurde que les autres, le découpage rituel de la viande de cheval détaillé en gros plan

fixe, le café bu au bistro du coin, les habitudes hippophagiques du boucher, les soins incestueux qu'il prodigue à sa fille de 4, de 8, de 13 ans, et caetera. Liées entre elles par la voix *off* du héros, qui amplifie le dégoût qu'elles nous inspirent, ces scènes se juxtaposent ou se répètent en autant de tableaux secs et percutants, qui saignent à blanc un quotidien morbide et catatonique où court déjà l'horreur du drame à venir. Un drame relevant en bout de ligne du pur fait divers, susceptible de défrayer la manchette dans un journal à sensations : voulant venger le viol de sa fille, un boucher poignarde en pleine gueule un innocent (un arabe innocent, y préciserait-on peut-être, non sans

mauvaise foi).

Mais *Carne* se résume mal, on pourrait même dire qu'il ne se résume pas, il se consomme, et de préférence cru. Chaque plan enrichit davantage la syntaxe du film que son histoire, laquelle se voit du reste urgemment escamotée par une mise en scène directe, sans concession faite au récit : l'action nous est ici présentée comme si rien ne se passait réellement mais que tout s'imposait. *Carne*, c'est en quelque sorte l'hypperréalisme faisandé par le cinéma *gore*. L'ensemble obéissant à un solide parti pris matérialiste, qui engage aussi bien la réalité du monde sur lequel donne l'image, que la réalité du cinéma contre lequel vient

buter cet univers sordide. Je pense ici à ce plan très rapproché du boucher, souvent repris, où le haut du visage disparaît hors-champ, soulignant et l'anonymat du héros (une bouche qui boit) et, par dérision, les vertus de l'image panoramique puisqu'en la sabotant ainsi, Noé fait subir à l'horizon du cadrage standard 1,65 × 1 l'amputation que la télé réserve aux bordures est-ouest du Scope. Une intelligence rare du cinéma et de ses moyens d'expression, digne du meilleur Godard. ■

Alain Charbonneau

Le héros anonyme de *Carne*



Robert's movie

DE CANAN GEREDE

Ce quatrième film de la Turque Canan Gerede (qui a par le passé travaillé avec Yilmaz Guney) est une œuvre étonnante et rigoureuse. Une œuvre d'avant-la-chute-du-Mur, qui ressemble à ces fictions des années 80 qui mettaient en scène des paumés, des intellectuels en plein désarroi, ayant perdu foi en l'avenir et dans les idéologies, quelque chose comme un «no future». Que Patrick Bauchau en photographe désorienté et misérable soit la figure centrale de *Robert's Movie* n'est pas pour rien dans cette impression.

Robert, reporter, est un homme en sursis, après avoir photographié les guerres

de la planète. À quarante-neuf ans, il ne croit plus à rien, encore moins à l'amour, et son histoire, violente et étrange, avec une chanteuse turque (Asli Altan, remarquable comme les chansons qu'elle chante) n'est que sa dernière étape vers la fin qu'il souhaite (il se suicidera).

Au bout de la route, le néant, nous dit Canan Gerede, qui filme frontalement cette histoire d'amour et de mort sans les clichés du genre. Istanbul n'a jamais été photographiée comme ça : une ville de nulle part, un Berlin sur le Bosphore, paradis (de la drogue) et enfer (de la perte de soi) que les cinéastes turcs nous avaient cachés. Avec

vigueur et dépouillement, qui s'accordent parfaitement avec le lyrisme froid qui traverse le récit, la cinéaste nous restitue un univers de perdants et marginaux, hanté par la nuit, le froid, la pluie, le jour blême, là où l'avenir s'est épuisé depuis longtemps dans un présent sans raison ni sens. *Robert's Movie* est un film vraiment fort sur des êtres blessés pour qui n'existent ni pitié ni rédemption. ■

André Roy

la vie des morts

D'ARNAUD DESPLECHIN



Pascale (Marianne Denicourt)

Il y a une jeune fille dans une baignoire soudainement prise de convulsions, une tablée où volent les mots tranchants que l'on s'envoie à la figure pour se libérer d'un excès d'impatience (« Tout le monde déteste sa mère » dit Pascale devant la sienne), et le temps péniblement en suspens. Dans ce premier moyen métrage de cinquante-deux minutes (enfin quelqu'un qui ne prend que le temps véritablement nécessaire pour raconter une histoire!), Arnaud Desplechin nous offre une puissante évocation de ces moments de la vie où tout chavire: le cœur

et les habitudes.

La vie des morts raconte, avec une sorte de « naturalisme » méticuleux, sans drame ni excès, quelques jours de la vie d'une famille (oncles, tantes, cousins, cousines), réunie autour d'un adolescent que la mort, après une tentative de suicide, tarde à venir chercher. Précise et mouvante, la caméra accompagne les personnages en témoin attentif, comme si elle se retenait, in extremis, pour ne pas dépasser la frontière de l'intimité. Ainsi, les corps enchassés étroitement dans le cadre comblent

souvent celui-ci presque entièrement, mais sans qu'un abus de gros plans vienne les isoler et morceler indûment l'espace dans lequel se joue le « drame ».

Description à la fois d'un certain milieu social (la bourgeoisie provinciale française) et d'une diversité de tempéraments saisis à travers les manifestations de l'angoisse (fou rire, surexcitation, hémorragie, abattement, insomnie, etc.), tout se passe ici exclusivement du côté des vivants, malgré l'astucieux prétexte de l'histoire. Nous ne verrons d'ailleurs jamais le mourant en question... La radiographie de la tête du suicidé, sur laquelle on s'interroge et disserte, est moins à considérer pour son information médicale que comme une sorte de parabole de la mise à nu des comportements entreprise par le cinéaste. Il n'y a peut-être jamais eu de mort, pourrait-on croire. Il n'y a que LA mort que l'on feint quotidiennement d'ignorer et qui toujours rattrape les vivants (d'où le titre). La côtoyer brusquement d'aussi près transforme les rapports entre les individus, en faisant tomber cette pudeur habituelle qui freine nos élans.

Ce n'est rien de moins que cela que Desplechin a cherché à traduire dans son film et il y parvient avec une finesse et une simplicité plus que prometteuses. *La vie des morts* n'a rien de ces examens de passage que font parfois les premières œuvres. Il se contemple pour ce qu'il est: un film entier. ■

Marie-Claude Loiseau

border line

DE DANIELLE DUBROUX

Troisième long métrage de Danièle Dubroux (*Les amants terribles*, *La petite allumeuse*), *Border Line* est un objet à la fois étonnant et vivifiant. Tragicomédie œdipienne, le film évolue constamment sur le fil du rasoir, installant un climat empreint d'absurde et de paranoïa, mais aussi de machiavélisme et de surnaturel. Dans ce récit où une femme (interprétée par Dubroux) est persuadée être la mère de son amant (probablement à raison, même si de

prime abord cela paraît incroyable), chaque personnage semble s'intégrer à une machine infernale, dans la plus pure tradition tragique. Ainsi, si tous les personnages mentent et complotent (Julien pour revoir Hélène; Hélène pour cacher son aventure et savoir qui est Julien; Alexandre pour reprendre sa femme; etc.), tous semblent obéir à une force supérieure dans le but d'entraîner Hélène vers son inexorable destin. La mise en scène de Dubroux, un peu

figée, toute en retenue, presque solennelle, achève de déréaliser cette surprenante histoire et de faire de *Border Line* un film rare, comme touché par une sorte de grâce. En effet, il n'existe pas d'autre mot pour expliquer le parfait accomplissement et le mystère de ce film unique et fragile. ■

Marcel Jean

the architecture of doom

DE PETER COHEN

The Art Institute de Chicago affichait récemment une exposition sur le thème de «l'art dégénéré» ou décadent visant à réhabiliter certains artistes diffamés lors de l'exposition nazie du même nom, tenue à Munich en 1937. Les œuvres des Kokoschka, Nolde, Beckmann, Adler et autres figures de la peinture moderne étaient alors considérées comme «les monstrueuses progénitures de l'aliénation mentale et de l'impudence, de l'ineptie et de l'absolue dégénérescence».¹ Cette «solution finale» esthétique, promulguée par Hitler et Goebbels, devait bientôt toucher toutes les formes d'expression artistique. C'est ce rapport insidieux de l'art et de la politique, fruit d'une impressionnante recherche, que le passionnant *Architecture of Doom* de Peter Cohen, cinéaste suédois issu de l'École du film documentaire de Stockholm et spécialisé dans le film pour enfants, analyse avec une rigueur exemplaire. S'appuyant sur des documents inédits commentés par Bruno Ganz, Cohen dissèque littéralement l'idéologie nazie à partir des aspirations artistiques réprimées de son chef spirituel. Vu sous cet angle singulier, le nazisme apparaît comme une vaste opération cosmétique pratiquée sur le corps du peuple allemand dans le but de retrouver, à travers une violence purificatrice, la beauté perdue d'un monde guetté par la dégénérescence, de même que les anciens idéaux d'une antiquité florissante. Cette quête esthétique à la logique implacable, qui relève d'un sens pervers de la réalité inhérent à la personnalité du Führer, devait déboucher sur la

barbarie que l'on sait: malaise social entretenu par une propagande haineuse justifiant le recours à la violence, stérilisation des malades mentaux dès 1933, lois contre les mariages mixtes, élimination physique des éléments «dégénérés» de la société (juifs, tziganes, homosexuels, psychiatrisés). Objectif: créer l'homme nouveau et sauvegarder la pureté de la race aryenne menacée par la décadence, en s'appuyant sur le culte du corps et de l'hygiène, un programme d'euthanasie active et une conception bourgeoise de l'art. Rival direct de l'aryen, puisqu'il a réussi à préserver sa race à travers les âges, le juif représentait bien sûr le microbe, la «vermine» à exterminer en priorité. À partir de tels schèmes de pensée, la guerre totale devenait une entreprise dramatique de purification et le déclin du Reich «la forme la plus élevée de la supériorité». À l'heure où une certaine majorité morale bien pensante, en mal de censure, part en guerre contre l'art «obsène» (voir le cas Robert Mapplethorpe aux États-Unis), l'exposition de Chicago et le film de Peter Cohen tombent à point nommé pour rappeler les dangers de toute dérive totalitaire. Du fait de la pertinence de son propos, de ses résonances actuelles et de sa rigueur intellectuelle, *The Architecture of Doom* mériterait de retenir l'attention de nos télédifuseurs. ■

Gérard Grugeau

1. Texte de l'exposition cité in *Le Monde*, 21 août 1991.



L'homme nouveau tel que conçu par les sculpteurs de l'ère nazie.

échos d'un sombre empire

DE WERNER HERZOG

L'œuvre de Werner Herzog restera probablement dans l'histoire du cinéma pour l'hallucinant cortège d'êtres de démesure (*Aguirre, Fitzcarraldo*) et de réprouvés (*Kaspar Hauser, La ballade de Bruno, Nosferatu, Woyzeck*) qui en peuple l'univers. Partant de là, on comprend aisément ce qui a pu intéresser le cinéaste allemand dans le personnage de Jean Bedel Bokassa, ex-empereur du royaume de Centrafrique, aujourd'hui enfermé à vie (l'homme est rentré à Bangui pour être jugé) dans les

lugubres cachots de son pays. Capitaine de l'armée française à 23 ans, ancien combattant d'Indochine, prétendu descendant des pharaons, grand admirateur de De Gaulle et de Napoléon, pur produit d'un néo-colonialisme qui a cautionné ses facéties et son pouvoir despotique, dévoreur d'enfants, apôtre du Christ: tel se présente le mystère Bokassa et les échos de son sombre empire, se répercutant à l'infini entre fiction et documentaire, légende et réalité. Pour tenter de cerner ce mystère, Herzog

accompagne dans sa remontée aux sources et son exorcisme d'un passé cauchemardesque, un journaliste jadis soupçonné d'espionnage et emprisonné par l'empereur. Se succèdent à l'écran des documents d'archives, des visites de lieux révélateurs de la mégalomanie du tyran et des entrevues réalisées auprès de personnes l'ayant côtoyé. Mais l'intérêt, en même temps que les limites et les ambiguïtés, du film de Herzog réside dans certains parti pris formels que le cinéaste adopte et les interrogations idéo-

logiques que ceux-ci suscitent. Bokassa l^{er} était-il fou? Était-il une victime de l'histoire ou la sinistre marionnette d'un «pouvoir absolu qui corrompt absolument»? Ou encore est-il «le symbole de la face cachée de la nature humaine», le versant obscur d'un de ces «conquistadors de l'inutile» que le cinéaste poursuit de film en film? Autant de questions qu'il était légitime de se poser, mais qui ici, du fait de la dérive extatique de la mise en scène herzogienne (une constante dans l'œuvre) et du manque de rigueur dans le traitement purement journalistique ou historique, débouche sur une totale

confusion des valeurs et un profond malaise. Comme si l'aspect documentaire du film avait été perverti par les règles de la fiction selon Herzog, essentiellement basées sur une approche instinctive, physique du médium cinéma (voir la très belle séquence des crabes tango envahissant l'écran), visant à atteindre l'indéfinissable et que Noel Simsolo¹ a déjà associé à une forme de «mysticisme matérialiste, débarrassé des notions religieuses». Difficile généralement de se soustraire à la fascination troublante des somposités romantiques du cinéaste. Ici, à grand renfort de musique

classique, il conditionne le réel, le revisite comme pour en extraire un sens poétique ou un condensé du dérisoire. Démarche qui, compte tenu du sujet, frise parfois carrément l'indécence. Pour Herzog, l'homme est un nain, un «animal habillé». À l'issue du film, le mystère Bokassa reste entier et l'écho des exactions de son régime nous parvient comme assourdi. Simple question d'oreille? ■

Gérard Grugeau

1. in *Cinéma 77, Cœur de verre*, p. 85.

le montreur d'ombres

DE LEFTERIS XANTHOPOULOS



Antonis Barkas (Kostas Kazakos)

Derrière la toile-écran qui les sépare du public, Antonis Barkas allume un à un les becs de gaz qui happent goulûment la flamme qu'on leur présente, tandis que son apprenti s'étire les doigts en guise de réchauffement et qu'un autre homme sort de leurs boîtes les Karaghiozis, ces marionnettes grecques aux membres disloqués qu'on manipule à l'aide de tiges. Tout est prêt, la salle est comble, le spectacle va bientôt commencer — de même en fait que le très beau *Montreur d'ombres* de Lefteris Xanthopoulos.

Montreur d'ombres réputé, fier de son art qui est aussi son métier, Antonis Barkas

voit d'un œil inquiet s'ouvrir à Athènes les premières salles de cinéma, les premiers films être présentés. Très vite, son public se désintéresse du merveilleux artisanal de ses ombres, auquel il préfère la magie hypnotique de l'image. Orgueilleux, Barkas s'entête à produire son théâtre dans des salles d'abord au quart pleines, puis quasi vides, et il ne trouve plus l'appui de naguère auprès de ses proches, que ce soit le tenancier du café ou le propriétaire du théâtre où il exhibait ses figurines de carton. Même son apprenti, si attaché à lui, l'abandonne pour fréquenter les salles de projection et les troupes d'acteurs — sortis, dirait-on,

tout droit d'un film de Fellini, que Xanthopoulos salue au passage — qui se forment alors. Barkas trouvera finalement dans une mort toute moliéresque le refuge que lui refuse, cinéma en tête, la société grecque moderne.

Personnage romantique s'il en est, Barkas est toutefois plus qu'un simple marionnettiste anachronique, vieux saurien victime de son époque. Maître de son art dont il sait les arcanes, père spirituel de son apprenti à qui il enseigne les secrets du métier et père adoptif de sa propre sœur qu'il protège d'un mariage irraisonné, il apparaît comme la figure patriarcale autour de laquelle s'organisait traditionnellement la société grecque. Et il n'est pas innocent, de la part du réalisateur, que ce père par excellence n'ait pas d'enfant naturel — et reste donc sans descendance — ni non plus que l'action se situe en 1950, année charnière où la seconde moitié du siècle se prépare à enterrer la première: avec Barkas meurt toute une époque, et c'est cette césure, moins historique que symbolique du reste, qui est inscrite sur le mode allégorique dans la trame du film. Assimilant les acquis de la réflexion menée par Angelopoulos sur l'histoire et ses ruptures, Xanthopoulos relance ainsi à travers le récit d'une ligne de vie tragique et profonde comme une entaille l'éternel débat de l'Antique et du Moderne, son propos valant dès lors aussi bien pour la Grèce d'hier que pour le Québec ou l'Europe d'aujourd'hui. ■

Alain Charbonneau

le violon d'Arthur

DE JEAN-PIERRE GARIÉPY

Cet attachant moyen métrage tourné pour la télévision résulte d'une coproduction entre l'ONF et une jeune maison acadienne néo-brunswickoise, Les Productions du Fado. Il se distingue tout d'abord des téléfilms québécois présentés au FFM par l'expressivité de sa mise en scène, rarement vue dans une œuvre produite pour la télévision. Soulignons aussi la délicatesse avec laquelle Jean-Pierre Gariépy dépeint un milieu ambigu, où la religiosité et la déraison tiennent lieu d'état de fait.

Le violon d'Arthur s'intéresse de très près au personnage d'Arthur Le Blanc, un violoniste acadien réputé, ayant vécu dans les années 40 au Nouveau-Brunswick. L'histoire tient de l'anecdote: tandis qu'une longue tempête de neige paralyse les activités de la ville, Le Blanc perd et retrouve son précieux Stradivarius après avoir longuement prié la Sainte Vierge. Ce que le personnage ne sait pas, et ce qu'il ne saura probablement jamais (parce que sa bonté un peu malade refuse de le lui faire admettre), c'est que son violon lui a été volé, et ce à cause de sa grande valeur.

L'action prend la forme d'un huis clos. Elle est maintenue dans un cloître que justifie la tempête qui fait rage à l'extérieur. Les comédiens, tous bons, (saluons à cet égard Claude Gauthier dans le rôle principal) jouent avec retenue dans des décors où prédominent les tons chauds. La caméra, par ses rapprochements, accentue cette impression d'enfermement contraint. Grâce au travail sur la bande sonore, comme la tempête enveloppe continuellement le



Le voleur repentant (Bertrand Dugas)

film de ses chuchotements, le spectateur se trouve placé dans un confort étrangement schizophrénique. Cette maladie se caractérise par la perte de contact avec le monde extérieur. Or, grâce à ce contrepoint entre le son et l'image, Gariépy suggère de façon planante l'existence de ce monde extérieur. Le spectateur la ressent, mais n'en voit jamais la matérialisation.

La mise en scène de ce deuxième film de Gariépy (deux ans après *Sous les draps*,

les étoiles) se construit autour de la projection mentale de la personnalité vaguement déraisonnée du personnage principal. Le réalisateur relève ce défi non seulement avec intelligence, mais avec une touchante gentillesse, laissant le spectateur savourer avec étonnement la personnalité du sympathique Arthur Le Blanc. ■

Marco de Blois

la carne ET la maison du sourire

DE MARCO FERRERI

Sans nouvelles de Ferreri depuis 1987 (*Y a bon les Blancs*), voilà que nous arrivent coup sur coup deux films de cette figure prolifique du cinéma italien des années 60 et 70. Fossoyeur inspiré de notre civilisation finissante au sein de laquelle l'homme contemporain — physiologique et métaphysique — ressasse son éternelle angoisse existentielle, Ferreri s'est vu souvent, de par les tabous que transgressaient ses films (religion, sexe, mort, bouffe, scatologie), accolé l'étiquette d'immense provocateur,

étiquette qu'il récuse avec véhémence. Auteur d'œuvres qu'ils jugent simplement «différentes et dérangeantes» (on songe ici à *L'audience*, *Dillinger est mort*, *La grande bouffe*, *Liza*, *Rêve de singe*, *Chiedo Asilo*, *Histoire de Piera*), l'ancien vétérinaire devenu cinéaste témoigne inlassablement de son époque en brochant, avec un humour corrosif, autour de quelques thèmes familiers et obsessionnels: «mort» de l'homme occidental, triomphe de la maternité, nostalgie du ventre maternel,

nécessité de l'utopie (vers un homme de transition), opposition entre nature et culture. C'est dans cette galaxie d'œuvres souvent allégoriques, puisant aux sources de la fable et du réalisme, que viennent s'inscrire *La Carne* et *La maison du sourire* (Ours d'Or, Berlin 1991). À travers la rencontre et les ébats érotiques d'un couple qui aspire à la fusion totale, *La Carne* sonne le glas de l'utopie. Prisonnier de structures mentales archaïques, l'homme tue la femme et la mange, face à la mer/mère (finale



Ingrid Thulin et Dado Ruspoli dans *La maison du sourire*

récurrente chez Ferreri), dans un élan de communion païenne. Peu convaincant dans son désir de fiction et l'incarnation de ses personnages, embourbé dans les stéréotypes et les auto-citations de son auteur, *La Carne* déçoit et irrite rapidement malgré quelques beaux glissements vers l'irrationnel et le physique «dévorant» de Francesca Dellerà. Plus réussie, *La maison du sourire*, édifiant euphémisme dont notre société frileuse a le secret pour désigner un hospice de vieillards, brise le mur de silence entourant la sexualité chez les vieux et fustige au passage, dans un grand éclat de rire iconoclaste, l'inhumanité du monde contemporain (personnel soignant odieux, familles obsédées par l'héritage). En privilégiant l'histoire d'amour et les parties de jambes en l'air entre un vieux beau et une ex-Miss Sourire (la très bergmanienne Ingrid Thulin, complètement transfigurée), à qui de bonnes âmes chagrines ont volé le dentier, Ferreri renoue avec sa truculence d'antan et un certain cinéma de poésie : importance des lieux, des objets, cohabitation de l'insolite et du quotidien le plus

banal. À la barbarie ambiante, le cinéaste — non sans un certain simplisme démonstratif, mais nous sommes dans le registre de la fable — oppose «l'Afrique», zone marginale des étreintes amoureuses et dernier havre de dignité où seuls des Africains assument les tâches hospitalières les plus délicates. Cette dualité nature et culture débouchera, comme souvent chez Ferreri, sur une fuite improbable : le départ d'Adelina vers un ailleurs hypothétiquement meilleur. Toujours la nécessité de l'utopie, malgré une tendance chronique au constat désespéré, voire suicidaire. Partisan d'un cinéma commercial, populaire — qui à la longue se mord la queue, même s'il étonne encore —, Ferreri ne s'embarrasse pas d'esthétique, pas plus qu'il ne croit aux discours constructifs. Fuyant la séduction, brouillon dans sa rapidité d'exécution, *La maison du sourire* distille un charme certain, même si elle se montre avare de véritable émotion. Domage ! Adelina avait un si beau sourire. ■

Gérard Grugeau

les branches de l'arbre

DE SATYAJIT RAY

Par sa thématique, *Les branches de l'arbre* du vieux cinéaste bengali Satyajit Ray rappelle *Trois frères* de Francesco Rosi. Réunie au chevet d'un père terrassé par une crise cardiaque, une famille sert de révélateur social et permet de dresser le bilan de la faillite morale de toute une génération. Face à la figure centrale du père, conscience de l'Inde, personnage respecté pour son attachement aux valeurs du travail et de l'honnêteté, quatre frères s'affrontent et tentent vainement de renouer avec un état d'enfance et d'innocence à jamais perdu. Bientôt, les masques tombent, la façade se lézarde. Le cancer qui ronge le cœur de la société indienne (affairisme, argent sale, compromissions de toutes sortes) apparaît dans toute son acuité et contamine peu à peu l'espace filmique. Sans manichéisme aucun, Ray radiographie l'âme de ses personnages en télescopant passé et présent. Plus proches du cinéaste, deux des frères se détachent de ce portrait de groupe contemporain. Le premier, ancien marxiste convaincu, cherche désespérément un nouvel idéal auquel se raccrocher. Rejetant l'immo-

bilisme d'une vie rangée et servile, il choisit de devenir comédien, l'art représentant peut-être le dernier îlot de toutes les utopies. Quant au second frère, le «vrai» fils, handicapé suite à un accident, sorte d'«Idiot» aux paroles prophétiques, il se rattache lui aussi à l'art comme «seule lumière dans son obscurité». De fait, Proshanto — c'est son nom — devient de par son immersion dans la musique la figure emblématique de la mise en scène selon Satyajit Ray. Simplicité et noblesse (voir les arabesques de Bach dans le film) en sont les deux principes harmoniques. Fidèle à son habitude, Ray a composé la partition musicale de cette première coproduction avec la France, comme il le fait pour chacune de ses œuvres. Rarement caméra aura-t-elle fait preuve d'une telle fluidité tonale dans le motif et saisi avec maestria toutes les nuances de l'âme humaine, prise au piège ici d'un troublant huis clos familial. Subtilement en phase avec des acteurs au jeu extrêmement nuancé, alternant plans longs et mouvements concentriques, la mise en scène enregistre avec pointillisme et en son

direct, telle la courbe de l'électrocardiogramme entrevue au générique, les secousses telluriques qui scandent les destinées individuelles et collectives. Jusqu'à la fin imminente du cinéma qui est évoquée avec gravité. Intrinsèquement mêlés, les devenirs de l'art et de l'humanité sont en sursis, comme un malade attendant fébrilement aux portes de la mort (Ray a lui-même survécu à un infarctus il y a deux ans). À l'issue du film, le père apprend de la bouche de son petit-fils toutes les turpitudes de son entourage. «Pourquoi fallait-il que je sache?», s'écrie-t-il avant de prononcer avec tristesse, dans un dernier élan du cœur, la formule de paix (Shanti, shanti, shanti) susceptible de ramener l'harmonie brisée et un semblant d'espoir. Alliant beauté et émotion, *Les branches de l'arbre* relève assurément du grand art : celui des humanistes en quête de la nature intime des êtres et des choses. ■

Gérard Grugeau

latino bar

DE PAUL LEDUC

Un port tropical, un bar, des hommes triment dur, un Noir tente de voler de la nourriture, il est pris, torturé, le tout sans un mot. Le bourreau frappe et entre ses coups, porte l'index à sa bouche. Silence.

Quand une dictature s'installe, son premier geste est d'arrêter les écrivains, poètes, chanteurs, intellectuels: elle sait que la parole est son pire ennemi. Le propos de Paul Leduc, la vie sous l'oppression, passe donc par la disparition de la parole qui, par son absence, devient personnage central. C'est un peu la démarche inverse de Perrault qui lui, tapisse la bande son mur à mur pour arriver au même but.

Film muet mais sonore, *Latino Bar* est un objet hétéroclite lancé dans le paysage cinématographique. On pourrait le comparer à *Clair obscur* de Bachar Chbib, mais c'est davantage dans le théâtre de Carbone 14, en particulier *Le dortoir*, qu'on peut trouver des airs de famille. Le parti pris de l'absence de dialogues donne un poids peu commun aux gestes les plus simples, aux situations les plus banales. Le fait de prendre un verre et de boire se voit ainsi immédiatement ritualisé et prend sa place dans une sorte de tragédie immobile, inlassablement répétée. De même la caméra, dans de longs travellings latéraux, balaie l'espace en s'attardant sur une foule d'objets

hétéroclites: bibelots, bougies, photographies, tissus, icônes; disposés dans un ordre qu'on devine soigné mais qui reste obscur, comme les objets d'un culte dont on a perdu le sens.

Pas étonnant que les personnages semblent eux aussi perdus. Ils fonctionnent mais ne vivent pas, les corps vacillent, se rencontrent, bougent, dansent comme si tout le monde était sur le pilote automatique dans un univers clos rempli de toiles d'araignées, de grillages et de filets de pêche. Il n'y a pas vraiment de place ici pour la poésie du sordide. C'est glauque, moite et crasseux, point. Et toujours pas le moindre mot, sauf les paroles de quelques chansons. Puis, il suffit d'un mégaphone, une rumeur et encore la répression, suivie d'un feu purificateur, sur fond de paroles qui, enfin, commencent à monter, mais le film est fini.

On l'aura compris, *Latino Bar* est un film qui rompt avec les pratiques narratives habituelles, ce qui chez Leduc est une marque de commerce. Malgré cette facture audacieuse et exigeante et l'évidente générosité de son propos, on peut lui préférer *Frida*, du même Leduc, biographie foisonnante et baroque de la peintre mexicaine Frida Kahlo. ■

Yves Rousseau



Dolores Pedro

danzón

DE MARIA NOVARO

Ce deuxième film de Maria Novaro, dont le premier, *Lola*, a fait le tour des festivals et a récolté plusieurs prix, est ce genre d'œuvres qu'il est bon de voir dans une manifestation comme le FFM: même si ce n'est pas un grand film, il apporte de l'air frais qu'il faut savourer immédiatement. On sent que Maria Novaro possède du talent et qu'elle donnera un jour LE film mexicain remarquable. En attendant, on ne boudera pas son plaisir en suivant la caméra baladeuse, presque touristique, de Novaro nous montrant Julia et la ville de Vera Cruz.

Cette Julia, une femme de quarante ans, pratique depuis dix ans le *danzón*, une

danse très populaire au Mexique, avec le même partenaire, Carmelo, un excellent danseur dans la cinquantaine, qui disparaît un jour sans laisser d'adresse. Désespérée, car elle l'aime, et au risque de perdre son job, Julia part à sa recherche à Vera Cruz, où, à défaut de le retrouver, elle se liera d'amitié avec un travesti et aura une aventure avec un beau marin que lui avait prédite une tireuse de tarot.

La deuxième et majeure partie de *Danzón* se déroule donc dans cette ville, parcourue d'un œil indolent, et dont les habitants semblent faire partie d'une troupe de théâtre permanente tellement ils sont caractérisés, tant ils ressemblent à des

saltimbanques au milieu d'un carnaval baroque qui ne s'arrête jamais. Tout est bien qui finit bien: Julia reviendra à Mexico et retrouvera son élégant Carmelo. Ce film est une ode à la vie, à ses joies et à ses peines, et à la ville de Vera Cruz dont Maria Novaro capte la magie douce. Sans jamais rien appuyer, le cinéaste nous offre sa délicieuse histoire, qui tient presque du photoroman (les Mexicains en sont friands), comme une fable sur l'optimisme, avec sympathie et simplicité, et surtout avec un naturel qui allie la bienveillance et la grâce. ■

André Roy