

Une histoire vraie d'Abolfazl Jalili

Gilles Marsolais

Numéro 85, hiver 1996–1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23570ac>

[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

Marsolais, G. (1996). Compte rendu de [*Une histoire vraie d'Abolfazl Jalili*]. *24 images*, (85), 53–54.

souvent dans ce genre filmique, c'est sur eux que repose l'adhésion du spectateur à des propos et à des circonstances souvent abracadabrants. Les acteurs ont l'air de s'amuser comme des fous à forger leur personnage, à donner à chacun tics et manies, à surfer entre les assauts et les pièges d'un scénario éclaté, qui part de tous les côtés. S'ils sont bien servis par

une mise en scène assez traditionnelle, ils le sont plus encore par les dialogues, rapides et intelligents, qui ravissent tant ils tombent à point et font souvent flèche de tout bois.

Confirmant le talent de Tonie Marshall, *Enfants de salaud* prouve de nouveau la vitalité du cinéma français actuel dont les récentes comédies — comme *Le journal du séducteur* de Danièle Dubroux, présenté lui aussi au FFM — sont des machines

hardies et singulières, productrices de plaisir, de jubilation. ■

ENFANTS DE SALAUD

France 1996. Ré. et scé.: Tonie Marshall. Ph.: Dominique Chapuis. Mont.: Jacques Comets. Mus.: Vincent Malone. Int.: Anémone, Nathalie Baye, François Cluzet, Molly Ringwall, Jean Yanne, Micheline Presle, Patrick Bauchau. 100 minutes. Couleur.

OKAERI DE MAKOTO SHINOZAKI

PAR GÉRARD GRUGEAU

Makoto Shinozaki a étudié la psychologie et exercé le métier de critique dans des revues spécialisées de cinéma, deux champs d'activité qui ont visiblement nourri favorablement le regard exigeant du jeune réalisateur japonais d'*Okaeri*. Dans ce premier long métrage à la rigueur exemplaire, Shinozaki s'attache en effet à décrire la lente dérive intérieure d'une jeune femme schizophrène et la lutte patiente et acharnée de son mari pour tenter de la libérer de ses obsessions. Faisant fi de toutes considérations psychologiques (on saura simplement que Yuriko, dactylo pigiste, a dû renoncer à une carrière de pianiste prometteuse), le cinéaste se borne à rendre compte cliniquement des ma-

nifestations extérieures de la maladie et crée ainsi une sorte de cartographie des sentiments quasi documentaire. Cette approche minimaliste et dédramatisée du récit qui, à la manière de Bresson, «respecte la nature de l'homme sans la vouloir plus palpable qu'elle n'est», s'appuie sur une mise en scène précise et sobre dont la grande économie de moyens laisse deviner un ardent souci de vérité. Par une mise en aplat du réel et une attention des plus minutieuse aux mouvements insensibles qui relient les êtres et les choses (le répondeur téléphonique, le clavier de l'ordinateur comme substitut dérisoire du piano, une cloison qui coupe l'appartement et l'écran en deux), Shinozaki met à nu la texture souterraine du vivant. Dès les premiers cadrages, un malaise est inscrit dans le plan et c'est à partir de cette zone indéfinie, là où les sons et les images sont comme «en état

d'attente et de réserve», que le film se construit peu à peu sous nos yeux. Plus que la schizophrénie ou la démence paranoïde de Yuriko, ce sont l'aliénation du quotidien, l'incommunicabilité et la solitude ontologique de l'homme que traque *Okaeri* à travers «la parlure visible» des corps et des choses en subtile interaction. Quelques visions oniriques (un arbre mort, des dunes de sable, une silhouette qui avance) viennent synthétiser, comme le ferait un précipité chimique, cette représentation du *rien* qui englobe en réalité le *tout*. La dernière vision laisse poindre une note d'espoir quant à la survie du couple. Comme si l'amour de l'autre, servi ici par une foi indéfectible dans le pouvoir miraculeux du cinématographe, avait induit un recentrage sur l'essentiel: le regard et la grâce. ■

UNE HISTOIRE VRAIE D'ABOLFAZL JALILI

PAR GILLES MARSOLAIS

Depuis quelque temps, le cinéma iranien jongle volontiers avec l'idée de la vérité à l'écran, ou du moins avec l'idée de sa représentation, à travers une expérimentation des moyens de la fiction et du documentaire. On songe, bien sûr, aux films d'Abbas Kiarostami et de Mohsen Makhmalbaf qui souvent proposent un regard «documentaire» à travers leur récit fictionnel, ou qui inversement empruntent des chemins de traverse vers la fiction comme pour échapper à une pure démarche do-

culaire. Il est certain qu'il faut voir dans ces détournements une façon habile de contourner les interdits, d'échapper à la censure.

Pour sa part, Abolfazl Jalili a choisi de détourner son propre projet de film de fiction pour lequel il avait recruté un jeune acteur non professionnel, afin de s'intéresser à l'évolution de celui-ci aux prises avec un problème de santé. Dès lors, ce détournement de production donne naissance à *Une histoire vraie*, documentaire tourné dans le style du cinéma direct qui nous dévoile certains aspects de la société iranienne.

Le hasard a voulu que ce jeune garçon de quinze ans, Samad Khani, qui traîne une sale blessure à la jambe qui le handicape, soit d'origine turque et qu'il ait quitté depuis quelque temps son village où il était victime de discrimination. À l'occasion d'un retour sur ces lieux inhospitaliers, le réalisateur qui a pris l'initiative de faire soigner le garçon, dont le traitement implique une double intervention chirurgicale, tente d'éclaircir les circonstances de l'incident qui l'ont rendu presque infirme. On y apprend la terrible vérité, et aussi qu'il n'a pas reçu alors les

soins requis même si sa famille s'est ruinée pour le faire soigner.

Après avoir vu le garçon sur ses lieux de travail, comme souffleur de verre ou apprenti dans une boulangerie, puis au cours de quelques petits bouts d'essai, on le suit en compagnie du réalisateur dans les méandres bureaucratiques de la médecine publique, puis chez divers médecins de pratique privée dont l'un consentira finalement à se laisser filmer en

train d'opérer. Le réalisateur a cru bon de montrer à l'écran le dispositif du filmage lors des prises de contact avec les médecins et en diverses autres circonstances, ce qui est de bonne guerre; mais on constate avec étonnement que l'équipe capte le son avec une longue perche, comme dans le cinéma traditionnel, alors qu'il s'agit de cerner des situations d'urgence...

Au contraire de *Salam cinéma* ou de *Au travers des oliviers* qui, tout en partant d'une situation authentique, relèvent des

principes de la scénarisation et de la mise en scène et qui vivent de leurs qualités propres, la démarche de ce film-ci se veut purement documentaire. Plus brut dans son approche et d'un abord plus rebutant, on aurait tort de comparer *Une histoire vraie* à ces œuvres-là, tout en reconnaissant que, au fil de ses 140 minutes, il comporte des redites qui auraient pu être facilement supprimées. Mais il n'en constitue pas moins une tranche de vie digne d'intérêt. ■

L'ÂGE DES POSSIBLES DE PASCALE FERRAN

PAR PHILIPPE GAJAN

Depuis *Petits arrangements avec les morts*, on sait que le cinéma de Pascale Ferran allie la complexité de la construction à la limpidité du regard. Le Théâtre National de Strasbourg (TNS), deuxième conservatoire national français de théâtre (en prestige) après celui de Paris, se doit, quant à lui, chaque année, d'assurer la vitrine de la promotion sortante sous peine que celle-ci ne reste dans l'ombre du grand frère. Voilà donc l'alliance scellée et le cadre

structurel de départ de *L'âge des possibles* posé. Le titre, lui, s'énonce comme le dévoilement d'un programme. L'âge des possibles peut se lire comme la traduction à vingt ans de l'expression «se trouver à la croisée des chemins». C'est d'ailleurs aussi cette forme cinématographique qu'emprunte Pascale Ferran. Les chemins de ces jeunes gens se croisent sans cesse obéissant à un mouvement brownien incessant, comme mus par un hasard. Mais il est des hasards dont on pressent pourtant que ce sont ceux-là qui forment les destinées.

Les protagonistes du film naviguent donc entre probabilité (celle, par exemple, de rencontrer telle personne) et choix (celui de la quitter ou non), entre déterminisme et raison. À ce jeu du destin, Pascale Ferran se montre moins ludique que le Alain Resnais de *Smoking / No smoking*, qui sur le mode du si oui alors..., si non alors... déclinaient, tel un organigramme, l'inventaire des possibles (et ce de façon extrêmement déterministe). Car la cinéaste ne parcourt pas des situations mais poursuit à l'aide de sa caméra et de son écriture des êtres en acte. Actes programmés moins souvent que forcés ou transgressés, les agissements de ces jeunes gens sont saisis non pas sur le mode du portrait mais sur celui du mouvement. À la fixité du premier mode, la cinéaste oppose la fluidité de son dessein: celui d'accompagner une poignée d'entre eux le temps de l'âge des possibles.

Pascale Ferran se meut avec une certaine grâce tout au long de cet exercice imposé, avec justesse et légèreté. Mais pourtant, on se prend parfois à regretter le côté artificiel d'une telle construction. Comme si le fait d'avoir à présenter un nombre de personnages et d'événements aussi considérables contraignait à une recherche stylistique qui n'aurait d'autre choix que de disparaître. L'ensemble de ces destinées en acte se croisent, se décroisent, et c'est bien là que se situe le côté imposé, comme une ponction

Jérémie Oler. *L'âge des possibles* ou «se trouver à la croisée des chemins».

