

Chroniques dos à dos

Thierry Horguelin

Number 56-57, Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22948ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1991). Chroniques dos à dos. *24 images*, (56-57), 19–38.

DOS À DOS

un peu d'ornithologie

La scène a lieu au milieu d'*Homicide*, qui ouvrit le 44^e Festival de Cannes. Poursuivant un tueur sur les toits de Chicago, Sam Gold-Joe Mantegna passe non loin d'une volière. La caméra panote de façon un rien trop marquée sur une poche de moulée vide traînant par terre, sur laquelle on peut lire: «pigeons». Dès cet instant, on comprend que, selon l'expression familière, Gold va se faire pigeonner (en v.o., qu'il sera le «stool pigeon» du film). Or, non seulement les volatiles n'en finissent plus de traverser (éventuellement au ralenti) les plans de cette séquence, mais à la fin du film, alors que Gold a, effectivement, tout perdu, le sac de nourriture lui revient par un détour assez lourd qui voudrait signer l'ironie du sort, en une rime visuelle trop appuyée. Il survient toujours un moment, dans le cinéma de David Mamet (*House of Games*, *Things Change*), où les intentions de l'auteur deviennent aussi visibles qu'une série d'écriteaux, et les indices du scénario aussi discrets que des poteaux indicateurs. Ce moment correspond en général à celui où la réelle virtuosité de sa mise en scène tourne à l'ostentation et semble n'avoir plus d'autre objet qu'elle-même.

Aux piafs sursignifiants de Mamet on opposera le dernier plan de l'en-

thousiasmant *Barton Fink* des frères Coen où, de manière saisissante, un oiseau pêcheur plonge comme la foudre dans l'eau du Pacifique. Étonnant point d'orgue d'une étrange dernière scène où Barton-John Turturro, à l'instar de Michel Serrault à la fin de *Mortelle randonnée*, «entre dans la photographie» (plus exactement dans le chromo, du genre calendrier des postes, épinglé au mur de sa chambre d'hôtel et représentant une baigneuse au bord de la mer). Clin d'œil de l'image en mouvement à l'image fixe? Que cet oiseau soit probablement un imprévu de tournage importe peu puisque les Coen, en conservant cette prise, ont choisi d'assumer cet «accident», prouvant que leur mise en scène très concertée est plus ouverte à l'aléa qu'on pourrait le croire. Comme tout véritable symbole (au sens large), le plongeon de l'oiseau (et la séquence onirique qu'il paraphrase) ne se laisse pas épuiser par une traduction univoque: il inquiète les certitudes de l'interprétation, comme un dernier point d'interrogation posé, non sans élégance, entre le ciel et la mer.

Il se trouve que *Homicide* et *Barton Fink* ont tous deux pour «sujet» l'identité juive et ses liens avec le sentiment de culpabilité: Sam Gold rencontre dans son enquête un grou-



Ethan et Joel Coen (en haut) et David Mamet (en bas).



puscule de nazillons, tandis que Barton Fink, en butte dans son hôtel à d'inquiétantes persécutions, reste aveugle aux signes prémonitoires de la montée du nazisme et de l'antisémitisme qui se multiplient autour de lui. Mais le premier film empêche assez vite ses gros sabots dans la mélasse du drame existentiel et confine au masochisme moral. Tandis que le second multiplie avec jubilation les dérapages contrôlés: l'angoisse de la page blanche, traitée tantôt avec ironie, tantôt avec lyrisme, s'y emboîte sur une charge décapante contre Hollywood avant de déboucher sur un terrifiant cauchemar claustrophobe et paranoïaque. Le film de David Mamet se laisse constamment réduire à la somme de ses très lourdes «inten-

tions» (d'ailleurs passablement ambiguës). Celui des frères Coen reste de bout en bout déconcertant, «inexplicable».

Cet exemple parmi d'autres (on pourrait opposer de la sorte bien d'autres films présentés à Cannes) emblématise les enjeux auxquels sont confrontés les cinéastes aujourd'hui: comment éviter que le libre jeu du sens ne soit paralysé par une mise en scène trop lourdement «signifiante»? Comment empêcher la volonté de style de se figer en effet de style (écueil auxquels n'échappent ni la complaisance franchouillarde de *Lune froide*, de Patrick Bouchitey, ni le tape à l'œil pseudo-avant-gardiste d'*Europa* de Lars Von Triers)? ■

Thierry Horguelin

DOS À DOS

le cinéma ligoté

Lorsqu'elle ne puise pas dans la tragédie ou la tradition du film à costumes de quoi s'élever à la hauteur d'un hiératisme épique, il arrive fréquemment à la mise en scène de Kurosawa de se figer dans une raideur inexplicable. C'est hélas le cas dans *Rhapsodie en août*, avec lequel Kurosawa a raté de peu un beau film de fin d'été. Le récit s'ordonne d'abord autour de la visite qu'une grand-mère de Nagasaki ne fera pas à un frère oublié et mourant, établi à Hawaï, et des jeux à la fois légers et graves de ses petits-enfants réunis autour d'elle pour les vacances, auxquels elle raconte d'inquiétantes légendes pleines de superstitions. Il se noue sur la complicité naturelle de la jeunesse et de la vieillesse face aux calculs intéressés des adultes. Ce n'est que peu à peu que le film laisse sourdre son vrai sujet: le trauma de la tragédie atomique et son retentissement aujourd'hui, dans la mémoire douloureuse, mais exempte de ressentiment, des derniers survivants. Or, s'il faut admirer la finesse de touche presque tchékhovienne d'un scénario évoluant entre le mode mineur et le mode majeur, le ton intimiste et le ton élégiaque, c'est pour regretter que le film soit figé par un souci trop appâté de composition dans la mise en scène (qu'on pourra opposer au *délié* de cette même composition chez Angelopoulos). Les mises en place sont si statiques que même les enfants ont l'air de plantes en pot, — le parti d'une mise en

de la nature comme la puissance du cosmos (la foudre, les éléments déchaînés dans la tempête finale).

Même sentiment d'une œuvre ligotée devant *Jacquot de Nantes*, film paralysé par cet excès de contrôle qui est le péché mignon du cinéma d'Agnes Varda. Le film se voudrait un jeu de l'oie époussant, pour raconter la naissance de la vocation de Jacques Demy, les méandres d'une enfance modeste et heureuse. Mais impossible de s'égarer dans les détours de cette évocation tant le parcours est, littéralement, fléché: à tout instant des pictogrammes désignent le sens de la lecture en indiquant trop directement les correspondances entre les souvenirs de Demy et leur transposition dans ses films. Du coup, ces souvenirs se voient privés de leur résonance affective, de tout ce qui fait de la mémoire un organisme vivant se recréant sans cesse en renouvelant ses connexions et non un fichier aux renvois invariables, une ruche bourdonnante et non un entrepôt. Film faussement digressif, *Jacquot de Nantes* se donne les apparences d'un sentier buissonnier, mais défend de traverser hors des clous ou de prendre le chemin des écoliers: la maîtresse est là, baguette à la main, pour pointer à la classe où et quoi regarder. D'où le sentiment gênant d'une confiscation, qui met à plat l'univers de Demy en le privant d'air et de respiration. Crispé et crispant à force de maniérismes, *Jacquot de Nantes* échappe pourtant in-



Rhapsodie en août de Akira Kurosawa.

Jacquot de Nantes de Agnès Varda.



scène en tableaux, s'il se justifie pour les sujets historiques, trouve moins son emploi pour un sujet contemporain, — et Kurosawa échoue pour la même raison à restituer le frémissent extrême à l'asphyxie lorsqu'il exhume les petits films d'animation que Jacques adolescent bricolait dans son grenier et dont la fraîcheur rudimentaire nous touche encore. Et surtout lorsqu'ap-

paraît Demy en personne, filmé à quelque temps de sa mort, tout à fait bouleversant lorsqu'il parle, avec une simplicité poignante, de la nécessaire patience de l'artisan. Alors, le film trouve son sujet: l'éloge de l'obstination tranquille au service d'un désir de cinéma qui a su compter avec le temps. ■

Thierry Horguelin

DOS À DOS

du contenu canadien

Régulièrement on évoque cette notion aussi floue qu'indispensable, ce mystérieux «contenu», garant d'une hypothétique identité nationale «coast to coast», que les commissaires du C.R.T.C. mesurent au pourcentage avant de reconduire leur licence aux postes de radio, que les statistiques évaluent jusque dans les voitures en nombre de pièces de rechange, et à l'aune duquel les pourvoyeurs de subvention mesurent leur générosité. On se souvient du pied de nez de Bashar Shbib à son endroit, dans une scène de *Séductio* (1987): coiffé d'un chapeau de police montée, un des personnages canotait bravement dans un paysage de carte d'assurance-maladie en expliquant, avec un sérieux feint, que cette séquence, sans rapport avec le reste du film, était là pour lui garantir un contenu canadien et lui assurer une subvention!

Nul doute que *Sam and Me*, de la Torontoise Deepa Metha ait tout pour plaire sous ce rapport, tant il est l'illustration parfaite des discours officiels sur le multiculturalisme. Âge, culture, religion, classe sociale: tout sépare Sam, le vieil homme indigne d'Israël et le jeune Nikhil, fraîchement débarqué d'Inde sur la promesse d'un emploi improbable, et qui partage le toit avec une chambrée d'immigrants asiatiques. Tout, sauf qu'ils ont fait du Canada leur lieu d'adoption. Aussi vont-ils fraterniser lorsque le second est engagé pour veiller sur le premier, tenu à tort pour

Peter Boretski et Ranjit Chowdhry dans *Sam & Me* de Deepa Mehta



Don McKellar et Arsinée Khanjian dans *The Adjuster* de Atom Egoyan.



gâteux. Au grand dam de leurs familles respectives, que cette amitié non conformiste dérange dans leurs préjugés. Mais malgré son dénouement dramatique, ce gentil téléfilm plein de bons sentiments prête peu à conséquences.

Même si on ne saurait réduire le film d'Atom Egoyan à cette dimension, il est tentant de voir en *The Adjuster* l'envers de la médaille: un tout autre regard jeté sur une tout autre réalité

canadienne. Celle d'un réel atomisé habité par des corps désaffectés, en proie à l'atonie. La caméra nous promène de lotissements abandonnés aux maisons préfabriquées en motels au confort anonyme et froid. Ici, plus d'innocence. Le «contenu canadien» dévoile sa face cachée: le Bureau de censure (pardon: de «surveillance»), fourmière industrielle où des fonctionnaires zélés arrachent les pages centrales des revues pornographiques et enregis-

trrent en secret les images «explicites» qu'ils sont censés interdire. Egoyan s'enferme peut-être avec un peu de satisfaction dans un scénario de la manipulation, mais il poursuit, de façon moins exsangue que dans *Speaking Parts*, sa réflexion sur la fascination hypnotique de l'image. *The Adjuster* renvoie la non-identité canadienne à sa fiction, à son no man's land. ■

Thierry Horguelin