

L'engagement en 50 films

Number 92, Summer 1998

Cinéma et engagement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24005ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1998). L'engagement en 50 films. *24 images*, (92), 19–29.

L'engagement

EN 50 FILMS

Afin de mieux saisir ce qu'est devenu, après la fin des années de militantisme, l'engagement au cinéma, voici 50 films réalisés entre 1980 et aujourd'hui, retenus avant tout en tant qu'ils sont le reflet de notre propre engagement envers un certain cinéma: un cinéma de résistance éclairé par la lucidité.

Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan — P.G.
Thierry Horguelin — T.H. Marcel Jean — M.J.
Marie-Claude Loiseau — M.-C.L. Yves Rousseau — Y.R.
André Roy — A.R.



Allemagne années 90, neuf zéro.

À la vie, à la mort

DE ROBERT GUÉDIGUIAN, 1994

La tribu de Guédiguian observe le monde par la lucarne des quartiers défavorisés de Marseille. Dans toute son œuvre, le cinéaste a imposé sa vision, simple et lumineuse, par le biais des regards des laissés-pour-compte sur une société à œillères. Les films de Guédiguian sont centrifuges. Il fait d'un quartier, l'Estaque, d'une courette, le centre de l'univers, le temps d'un film, pour rejaillir sur l'ensemble d'un monde malade de ses consensus. Quelques vérités bien senties, des mots empreints de sagesse populaire sont ici le vernis qui craque au détour d'un geste, d'un regard, pour dévoiler une humanité en état de survie, mais qui veut continuer à y croire. — P.G.

Allemagne années 90, neuf zéro

DE JEAN-LUC GODARD, 1991

Après la chute du Mur de Berlin, un vieil espion se retrouvant brusquement sans emploi, cherche la route qui le conduira vers l'Ouest, mais ne rencontre que des «chemins qui ne mènent nulle part». À travers ce film crépusculaire, Godard, en héritier d'un monde effondré, porte un regard vitriolique sur nos sociétés contemporaines et sur les dérives (sinon la mort) d'une civilisation dominée par un mode d'organisation technico-économique. Radicalement actuel, *Allemagne années 90, neuf zéro*, à l'instar de tous les films



Au chic resto pop.



Bab el-Oued City.

du cinéaste, se donne à lire comme un troublant essai poétique sur les grandes mutations du monde moderne; mais il illustre aussi et surtout de façon magistrale ce mot de Deleuze selon lequel «créer n'est pas communiquer, mais résister». — M.-C.L.

Amsterdam, village global

DE JOHAN VAN DER KEUKEN, 1997

Le cinéma comme lien civique et comme odyssée musicale au cœur de la polyphonie du réel. Le montage comme l'art tenu de la proximité avec «l'autre», ou comment donner des nouvelles du paysage contemporain sur le mode de la poésie jazzée. Film d'enga-



Bob Roberts.

gement au sens noble et étymologique du terme, c'est-à-dire qui rend compte de «la vie de la cité», *Amsterdam, village global* filme sans frontières pour étreindre l'intime et le monde. L'expérience subjective du réel comme un inlassable corps-à-corps et une mise à l'épreuve enivrante qui décline à l'infini la beauté du vivant. Du faste des couleurs et des formes. De la jouissance du cadre pour la suite du monde. — G.G.

Au chic resto pop

DE TAHANI RACHED, 1990

Le cinéma comme tentative de mobiliser les consciences face au fatalisme mystifiant d'une société duale prisonnière de la sinistre logique de son va-tout économique. Comment maintenir un lien vivant entre l'acte de filmer et le politique, ou comment réaffirmer, avec humour et sans apitoiement, la responsabilité sociale de l'individu en l'invitant à redevenir un véritable «acteur» du réel. Chronique documentaire «enchantée» à plusieurs voix sur le quotidien d'un organisme communautaire qui offre des repas à bas prix aux «naufragés du rêve», *Au chic resto pop* renoue avec les utopies autogestionnaires et les valeurs d'entraide et de solidarité. Le cinéma comme miroir et acteur à part entière d'une aventure collective originale, pleine d'énergie et de foi en l'être humain. — G.G.

Bab el-Oued City

DE MERZAK ALLOUACHE, 1993

L'engagement de l'artiste face au réel ou la mobilisation ponctuelle. La création vue comme un acte signifiant généré par les circonstances politiques. Avec *Bab el-Oued City*, Merzak Allouache rend compte des heures sombres de l'Algérie d'après 1988 et du mal de vivre d'une jeunesse aux abois, tout en renouant avec la chronique urbaine à la *Omar Gatlato* (1976). L'énergie vitale comme antidote à toutes les dérives totalitaires. Un cinéma de résistance en pleine désillusion, ou quand la fiction a valeur prémonitoire... — G.G.



Coûte que coûte.

Bayan ko

DE LINO BROCKA, 1984

De tous les films que Lino Brocka a réalisés, la majorité sur commande, *Bayan ko* — avec *Insiang* (1976) et *Jaguar* (1979) — se détache fortement du lot. Reçu 100 pour cent comme revendicateur, le film adopte les codes du mélodrame sans vraiment les détourner; mais grâce à eux, *Bayan ko* insuffle, à travers l'histoire d'une mère qui ne peut accoucher dans un hôpital faute d'argent, une violence, une énergie, dans un enchaînement des causes aux effets des plus logiques qui trace un portrait dévastateur de la situation sociale et politique des Philippines sous Marcos. Jouant sur les clichés (pauvreté, maladie, corruption, répression policière, solidarité, etc.), Brocka mise avant tout sur un style *speedé*, pulsionnel, évite ainsi le misérabilisme et, surtout, le danger de donner prééminence au message — pourtant bien entendu. Un cinéma populaire enraciné dans une réalité, qui emprunte, en plus, au roman-photo des acteurs photogéniques, sensuels, vraies figures de désir qui suscitent immédiatement un accord de cœur chez le spectateur — un amour, donc. — A.R.

Bob Roberts

DE TIM ROBBINS, 1992

Vrai-faux documentaire sur la campagne sénatoriale d'un chanteur populiste au programme ultra-réactionnaire, interprété avec une jubilation rageuse par Robbins lui-même. Dans cette parodie brillante de cinéma-vérité, tout est montré du point de vue de la caméra censée couvrir la campagne, et qui va bientôt enregistrer ce qu'elle n'est pas censée voir: lapsus, dérapages, coups de gueule, la vraie nature du candidat Roberts..., prouvant par là que si l'image peut être un instrument de mensonge et de propagande, elle peut aussi devenir un formidable révélateur de vérité. Une férocité salubre est à l'œuvre dans ce rare exemple contemporain de cinéma engagé américain, à rapprocher de *Tanner 88*, la campagne électorale fictive mise en scène par Robert Altman pour la télévision. — T.H.

Chronique d'un génocide annoncé

DE YVAN PATRY ET DANIELÉ LACOURSE, 1996

Si Indiana Jones n'était pas raciste et colonialiste et qu'il traquait son fouet pour une caméra, arpentant l'Afrique ou l'Amérique latine pour dénoncer l'injustice, les guerres et les

**Délits flagrants.**

génocides, il ne ferait probablement pas la loi du box-office mais pourrait faire des films comme *Chronique d'un génocide annoncé*. Le film dure trois heures et raconte de quoi sont capables les gens. Il y a les bourreaux et les victimes, les lâches et les braves. C'est très émouvant mais ça fait surtout appel à la raison car tout y est expliqué, démontré, décortiqué au fil des témoignages rendus limpides par un grand art du montage. Et la musique est de René Lussier. — **Y.R.**

Coûte que coûte

DE CLAIRE SIMON, 1995

Pendant un an, la cinéaste a attaché ses pas, mais surtout sa caméra, au destin d'une petite entreprise qui fabriquait des plats cuisinés. Héritière du cinéma direct, Claire Simon, mois après mois, a filmé avec une précision toute chirurgicale l'intimité de ces hommes et de ces femmes, leur «histoire», c'est-à-dire leurs espoirs et le désenchantement qui peu à peu s'immisçait en eux. Le documentaire capte une fiction, fait corps avec elle et du même coup met en boîte le réel. Mieux qu'un long et fastidieux traité économique sur les PME, mieux qu'un documentaire sur les difficultés sociales en région, *Coûte que coûte* va à l'essence même de cette réalité et nous la livre telle quelle. — **P.G.**

Dani, Michi, Renato et Max

DE RICHARD DINDO, 1987

Dani, Michi, Renato et Max est une enquête sur la mort de quatre jeunes Zurichois ayant eu de graves problèmes avec la police. Le film montre combien un discours peut changer lorsqu'il bute sur le réel. Ce discours, portant sur l'État et ses machines de pouvoir, traduit par une voix off qui emprunte certains tics de la langue de bois, s'effilochera jusqu'à se défaire complètement sous la force de vérité des images, images prises sur le vif et reconstituées entre oubli et anamnèse, décrivant la destinée des quatre jeunes. Sous les images se glisse la douleur, là où le corps des garçons résiste contre l'histoire, contre la pulsion de mort qui la nourrit. La complexité de la réalité vient contredire ce discours, forcément juste politiquement mais s'avérant totalement abstrait sous l'emprise, particulièrement violente, de ce réel forcément ambigu, lui, mais directement concret, et dont la béance attire toutes les contradictions du monde, imprévisibles et terrifiantes. Quand le réel ne concède rien... — **A.R.**

**Le destin.**

Délits flagrants

DE RAYMOND DEPARDON, 1994

La caméra «non-interventionniste» comme outil de captation d'un réel protéiforme. Dans la mouvance du «direct», un cinéma en quête de la distance juste (avec son propos) et de l'attente passionnée. Au-delà de l'engagement du cinéaste documentariste qui filme sur le vif le corps social se mettant lui-même en scène à travers ses institutions, Depardon enregistre par la bande l'universalité de la condition humaine et l'unicité des êtres qui la composent. De la paire de menottes au képi: *Délits flagrants* ou la justice en direct (en 35 mm avec caméra fixe) comme un petit traité de dialectique édifiant entre le citoyen et la loi. Un cinéma de la parole qui donne le temps au temps pour «révéler» les mentalités et les rouages d'une société, tout en ménageant de belles échappées vers les ailleurs de la fiction. — **G.G.**

Le dernier glacier

DE JACQUES LEDUC ET ROGER FRAPPIER, 1984

Ni documentaire ni fiction, mais pas non plus docu-fiction, *Le dernier glacier* raconte la fermeture de la ville de Schefferville et le sort de ses habitants. Comme si chacun des genres n'était pas suffisant en lui-même, la fiction et le documentaire, inextricablement mêlés, investissent la notion de lieu (presque de patrie), mais en même temps établissent une sorte de bilan du cinéma direct qui, en fait, disparaît à l'orée des années 70. Le film marque cette fin de règne du direct en même temps que la fin de l'idéalisation du tout-politique. C'est le début du tout-civique, marqué par la dialectique de l'infiniment petit (la fin d'un couple) et de l'infiniment grand (le paysage inhabité), marqué par la question de l'ici et de l'ailleurs — en fin de compte par la question de la place de l'humain dans un ensemble physique, social et économique. Ce film annonçait bien avant tout le monde le début de la désillusion politique et de la reformulation de l'engagement. — **A.R.**

Le destin

DE YOUSSEF CHAHINE, 1997

Le cinéaste égyptien redéfinit film après film le concept d'humanisme et force le respect. *Le destin* est un film courageux, à la fois bien sûr en raison du contexte politique, de la censure, des menaces de mort qui pèsent sur le réalisateur, mais aussi par la joie de vivre, la croyance sans cesse renouvelée en des lendemains meilleurs qu'il

**Do the Right Thing.****Eight Men Out.**

dégage. Du pays cathare à l'Andalousie, Chahine prêche le dialogue et la lutte dans ce mélodrame flamboyant mâtiné de comédie musicale. Grand film populaire et non populiste, *Le destin* est aussi et surtout l'une des plus belles métaphores qu'il nous ait été donné de voir sur les intégrismes passés et présents qu'il renvoie dos à dos avec une sérénité et une fermeté que seuls possèdent les hommes de foi. Car Chahine ne donne pas l'impression de douter, il croit en l'homme et en sa mémoire, dans ce cas la pensée recueillie dans les livres (et dans les films). — **P.G.**

Do the Right Thing

DE SPIKE LEE, 1989

Sorti à l'été 1989, dans la foulée de Cannes, *Do the Right Thing* a imposé la véritable stature de Spike Lee. Désormais le cinéma et l'Amérique allaient devoir compter avec lui. La force du film, demeurée intacte après le choc du premier visionnement, réside dans la façon dont le cinéaste donne à voir et à entendre la culture noire, avec sa musique, son esthétique, ses gestes, ses rites, ses mythes, ses enjeux. L'entreprise est monumentale, entreprise inégalée dans l'œuvre du cinéaste et même, dans le cinéma afro-américain. Sur le plan idéologique, le film présente les deux figures emblématiques de l'affirmation noire — Martin Luther King et Malcolm X — en les plaçant côte à côte plutôt que dos à dos. *Do the Right Thing*, c'est chaque chose en son temps, la parole n'ayant vraiment de sens que si elle peut, quand la situation l'exige, mener à l'action. Après cette fresque qui fait aussi figure de manifeste, Spike Lee s'est consacré à détailler certains aspects beaucoup plus circonscrits de la culture et de l'histoire des Noirs. Ainsi, *Malcolm X*, *Jungle Fever*, *Clockers*, *He Got Game* et les autres films qui ont suivi semblent tous découler d'un moment, d'une scène, d'une réplique de *Do the Right Thing*. — **M.J.**

Eight Men Out

DE JOHN SAYLES, 1988

Au cinéma comme en littérature, le baseball est généralement affaire de mythes. *The Great American Novel* de Philip Roth ou *Field of Dreams* de Phil Alden Robinson, d'après un roman de W.P. Kinsella, en sont de bons exemples. Il fallait bien quelqu'un comme John Sayles pour que le plus américain des sports devienne affaire de travailleurs, affaire d'exploitation des ouvriers par les patrons. S'inspirant du scandale des Black Sox de Chicago, Sayles nous a rappelé que les sportifs, avant d'être les enfants gâtés qu'on connaît, ont

été les jouets de capitalistes sans scrupules. *Eight Men Out*, *Matewan*, même combat. — **M.J.**

Les enfants du feu

DE MAI MASRI, 1990

Le cinéma comme travail de consolidation de la mémoire et de l'identité d'un peuple spolié de ses droits, de ses terres et de ses propres images. Engagés sur le terrain depuis plus d'une décennie (le Liban et les territoires occupés essentiellement), Mai Masri et son comparse Jean Chamoun, interrogent inlassablement le chaos moyen-oriental pour rendre compte des aspirations et des souffrances des Palestiniens. Avec *Les enfants du feu* réalisé en solo en 1990, Mai Masri revient dans sa ville natale de Naplouse après 14 ans d'absence. Journal de voyage au sein d'une communauté meurtrie, le film témoigne de la lutte des enfants de l'Intifada confrontés quotidiennement à la présence armée de l'occupant israélien. Un cinéma nomade en forme de réquisitoire, qui libère la parole et ose encore croire au «rêve de paix» et au pays rêvé. — **G.G.**

Fourbi

D'ALAIN TANNER, 1996

Alain Tanner est à son meilleur dans son élément qui est la Suisse. Son cinéma est socratique et ses personnages, dans un jeu de ping-pong, servent de révélateurs aux autres — même dans l'aliénation, thème qui servait de fil conducteur à sa *Salamandre* (1971). Comme presque tous ceux qui ont été engagés dans les années 60 et 70, Tanner fait, dans les années 90, un retour, non sur lui-même, mais sur cette Rosemonde. Vingt-cinq ans plus tard, il constate, comme elle, qu'il faut toujours résister à la grande machine capitaliste, machine dont le cheval de Troie est dorénavant le multimédia. Rosemonde en apprend beaucoup sur elle-même (c'est le théâtre) et sur le système (c'est la politique). Et nous aussi. Brechtien sans être donneur de leçons, Tanner continue à dire que l'utopie est toujours à l'ordre du jour. Tout compte fait, son cinéma relèverait d'une nouvelle dénomination «politique»: celle de l'utopie réaliste. — **A.R.**

Le goût de la cerise

D'ABBAS KIAROSTAMI, 1997

Parler de suicide en Iran est en soi une provocation: on se souvient que les barbus ne consentirent qu'*in extremis* à laisser ce



Les enfants du feu.



Fourbi.

film concourir à Cannes. Circonstance aggravante: la décision de M. Badii de mettre fin à ses jours n'est jamais motivée. Sa pérégrination automobile à la recherche du bon Samaritain qui acceptera de jeter une pelletée de terre sur son corps permet à Kiarostami d'effectuer un nouveau coup de sonde dans la société iranienne, résumée par un soldat, un étudiant en théologie et un taxidermiste. La matière de ce road movie paradoxal (la jeep de M. Badii ne cesse de tourner en rond dans un paysage d'éboulis) est tout à la fois épurée et concrète, le dispositif admirable de simplicité et de complexité. L'une des «leçons» de l'ouvrage — aucune institution (armée, religion) ne saurait aliéner le droit de chacun à disposer librement de sa vie et de sa mort — explique qu'il soit toujours interdit en Iran. — T.H.

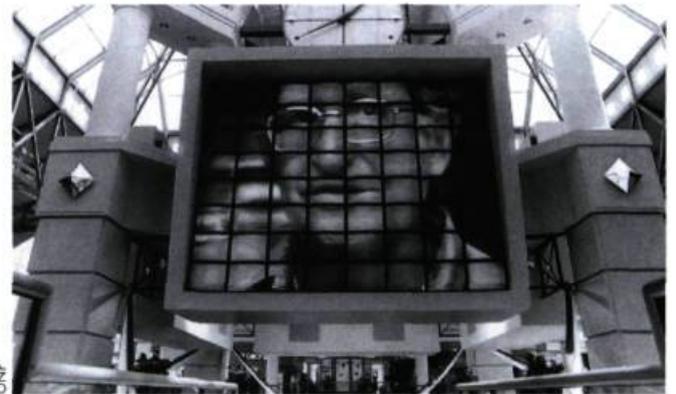
Land and Freedom DE KEN LOACH, 1995

L'expression «éternel combattant de la guerre d'Espagne» désigne quelqu'un qui continue inutilement à se battre sans se rendre compte que la guerre est finie. Ken Loach, même s'il réalisait en 1995 un film sur cette triste guerre civile, n'en est pas un. Loach, en effet, est un combattant. Mais la guerre qu'il mène pour un cinéma social, près du peuple, un cinéma de témoignage plutôt que de solutions mythiques, cette guerre-là n'est pas finie. La guerre d'Espagne, Ken Loach, homme de gauche, ne pouvait y échapper. Y a-t-il, en effet, un conflit plus emblématique des affrontements idéologiques de ce siècle? Or, la charge anticommuniste qui découle du film a d'autant plus d'impact que l'homme est crédible, comme l'a déjà fait remarquer en ces pages Philippe Elhem (24 images, n° 78-79). Si nous avons choisi *Land and Freedom* plutôt que *Raining Stones*, *Ladybird*, *Ladybird* ou *Carla's Song*, c'est qu'il s'agit aussi d'un film sur la mémoire (l'histoire du chômeur anglais parti combattre aux côtés des républicains est reconstituée par sa petite-fille). Or, toute l'œuvre de Loach lutte contre l'oubli. Il ne faut pas oublier que l'Angleterre mène en Irlande du Nord une guerre coloniale (*Hidden Agenda*). Il ne faut pas oublier cette jeunesse sans voix victime de la crise industrielle (*Looks and Smiles*). — M.J.

Manufacturing Consent

DE MARK ACHBAR ET PETER WINTONICK, 1992

Le grand mérite de ce documentaire est d'avoir essayé et souvent réussi à mettre en forme (audiovisuelle, cela va sans dire) la pensée de Noam Chomsky. Plus qu'une présentation du célèbre linguis-



ONE

Manufacturing Consent.

te, plus qu'une lecture de son œuvre, *Manufacturing Consent* se propose de confronter l'homme et sa parole, comme ses écrits, au monde contemporain à l'aide d'un matériel extrêmement diversifié, qui va des images d'archives aux entrevues en passant par des documents écrits. Le film n'est donc pas tant un monument à la gloire de l'activiste, qu'une tentative de cerner sa place dans la société aussi bien vis-à-vis de ses détracteurs que de ceux qu'il fascine. En ce sens, il s'agit bien d'une déconstruction dont le but, au-delà d'une compréhension de l'enjeu de l'œuvre et de la dénonciation menée (l'exemple du Timor oriental est particulièrement d'actualité), est la possibilité de jeter un regard neuf (d'ouvrir les yeux) sur le monde qui nous entoure, celui d'aujourd'hui comme celui d'hier. Avec, à la clef, l'idée que tout un chacun est responsable et se doit de résister comme il le peut. — P.G.

Ma 6T va crack-er

DE JEAN-FRANÇOIS RICHEL, 1997

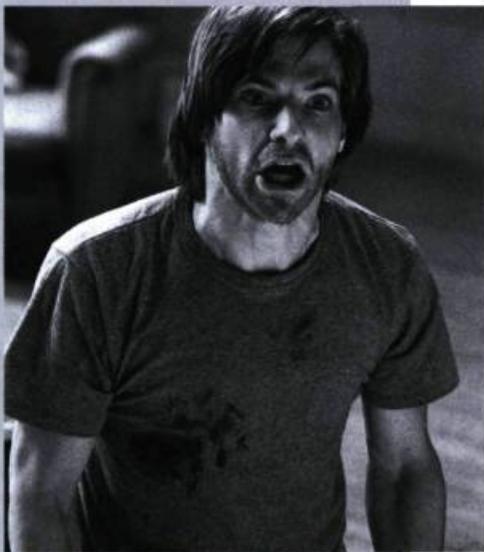
Ce film est un véritable coup de poing. Alors que la musique se politise avec la déferlante du hip-hop, Richet, après *État des lieux*, réalise ce qu'on pourrait appeler le premier film rap du cinéma français. Là, les mots laissent la place à l'image de type documentaire subjectif et subversif, et Virginie Ledoyen est proclamée égérie d'un communisme révolutionnaire «revampé». Anti-*La haine* consommé, complètement immergé dans le milieu qu'il dépeint,



Non ou la vaine gloire de commander.



Nord.



Ma 6T va crack-er.

JEAN-FRANÇOIS LEBLANC

Ma 6T va crack-er évoque l'urgence: celle, par exemple, d'établir des territoires afin de définir des appartenances, comme autant de points de repères qui font désormais cruellement défaut. Cela ressemble à «Prolétaires de tous les pays, unissez-vous», mais c'est désespérément contemporain. — **P.G.**

Missile

DE FREDERICK WISEMAN, 1987

Vous vous souviendrez peut-être qu'au collège, dans les cours de biologie, on nous faisait décérébrer des grenouilles. Eh bien, sachez que l'armée américaine fait la même chose (au sens figuré, bien sûr) avec les militaires qui ont pour mission d'appuyer sur les boutons qui déclencheront la guerre totale. Patient, attentif, imperturbable (ce sont ses grandes qualités) Frederick Wiseman nous les a montrés dans *Missile*. Des hommes qui chaque jour répètent inlassablement les mêmes gestes, qui simulent la guerre pour que lorsqu'elle adviendra, elle ait l'air d'une simulation. Cela s'appelle l'horreur. — **M.J.**

La moindre des choses

DE NICOLAS PHILIBERT, 1996

Nicolas Philibert regarde les handicapés avec pudeur et respect, avec la retenue qu'ont les gens tendres, comme pour mieux préserver leur altérité. *La moindre des choses*, où les pensionnaires d'un institut psychiatrique répètent sous un joyeux soleil d'été une pièce fantaisiste de Witold Gombrowicz, est un documentaire lumineux, plein de vie, sur une société que l'on connaît peu. Par cette image de l'acteur qui s'élève au-dessus de nous en réinventant le monde, Philibert rend à l'autre, l'handicapé, celui qui n'est pas comme nous, la noblesse de sa différence tout en éveillant notre curiosité, notre désir de mieux le connaître. — **M.D.**

Noces en Galilée

DE MICHEL KHLEIFI, 1987

Noces en Galilée, de Michel Khleifi, est certainement l'un des plus beaux films inspirés par le conflit israélo-palestinien. Le prétexte du film: le croisement du destin parallèle de deux peuples à l'occasion d'un mariage. Cette fête constitue une parenthèse, un moment provisoire entre gens opposés: ennemis, intransigeants, durs. Une opposition politique que le cinéaste fait entrer dans l'espace esthétique: ronds et lignes droites, courbes et forces directes, concrétisés par l'architecture, les corps, les armes qu'on porte, les regards qu'on jette, et qui se répondent dans les deux camps. La structure du film peut être fluide, parfois rigide, correspondant aux sensations ou à la dureté des discours, voilant ou dévoilant des notations au poids politique certain. Film politique donc, engagé dans le drame de deux collectivités, mais qui n'oublie jamais la fonction poétique du cinéma (voir la scène — chargée pourtant de symboles — de la fuite du cheval, d'une grande beauté). — **A.R.**

Non ou la vaine gloire de commander

DE MANOEL DE OLIVEIRA, 1990

Sans prendre de grands risques, il est possible d'affirmer que le vieux lion portugais est le doyen de notre dictionnaire, ce qui ne l'empêche pas pourtant d'avoir toujours bon pied, bon œil. *Non ou la vaine gloire de commander* est une œuvre ambitieuse qui écrit l'épopée mythique du Portugal à travers ses défaites. Par le biais du long monologue introspectif d'un jeune officier appelé sous les drapeaux, Oliveira prend acte de la fin de l'empire colonial portugais en Angola, et mesure l'amertume de ces guerres sans nom, étouffées dans les replis de l'histoire. Pamphlet pacifiste, mise en perspective de l'Histoire, ou comme le dit le titre... — **P.G.**



Le pas suspendu de la cigogne.

Nord

DE XAVIER BEAUVOIS, 1991

Œuvre d'un jeune homme de 24 ans à l'époque, *Nord* est un tournant dans le cinéma français. Au maniérisme des années 80, à un cinéma lisse et froid sans autre objet que lui-même, succède le besoin d'un ancrage dans le réel. Même si ce film n'est pas exempt d'une certaine vision romantique (qui n'est pas d'ailleurs sans évoquer Carax), il est avant tout étonnant de justesse et de maturité. Foin de complaisance ou de discours pontifiants, Beauvois se collette avec la matière brute du réel, sans gants et sans distance, c'est-à-dire exactement au premier degré: celui d'un père alcoolique, d'une mère dépassée et d'un adolescent en flagrant délit d'errance dans le paysage gris du nord de la France. — P.G.

Octobre

DE PIERRE FALARDEAU, 1994

Dans *Octobre*, Falardeau écrit une page d'histoire. En donnant le point de vue des felquistes sur les dernières vingt-quatre heures du ministre Pierre Laporte, peu de temps avant que les blindés ne roulent sur Montréal, il revient sur une date historique traumatisante ayant marqué à jamais la vie politique québécoise et canadienne. Ce n'est pas un film particulièrement militant, mais engagé, car l'histoire, au Québec comme au Canada, on aime bien la pousser sous le tapis. Depuis, le réalisateur du futur *Elvis Gratton II* œuvre à éveiller une mémoire collective refoulée. Toujours avec à-propos, ce qui est inestimable. — M.D.

Oscar Thiffault

DE SERGE GIGUÈRE, 1987

Flash-back sur la fin des années 80. Tandis que la plupart des cinéastes québécois de sa génération succombaient à l'esthétique «internationale» du loft chromé, Serge Giguère réalise un film inclassable sur et avec un personnage singulier: le chanteur Oscar Thiffault. Dix ans plus tard le film n'a pas pris une ride, je l'ai revu à l'occasion du décès de Thiffault et la magie est intacte. Ce qui frappe dans ce film, outre le personnage, c'est le regard chaleureux adopté par Giguère. Il n'est jamais là pour piéger son interprète, il le prend comme il est et se met entièrement au service du sujet. Giguère a poursuivi sa lancée avec *Le gars qui chante sua jobbe* et surtout *Le roi du drum*. Défense et illustration de la culture populaire qui réconcilie intellos blasés et amateurs de danse en ligne. — Y.R.



Palombella rossa.

Palombella rossa

DE NANNI MORETTI, 1989

Fable, parabole, métaphore, et tout cela à la fois, *Palombella rossa* montre qu'on peut parler de la politique par d'autres moyens — et parfois par les plus surprenants, comme ici, avec un match de water-polo. Autour d'une piscine, Nanni Moretti dresse un portrait de l'Italie de la fin des années 80, avec ses médias poubelles, ses idéologies en déphasage avec la réalité, le cinéma identificateur, le journalisme en spectacle de plus en plus vulgaire, avec l'oubli et l'anamnèse. Comme beaucoup d'auteurs de son époque, le cinéaste remet en question ses croyances, anciennes ou nouvelles. Sur le plancher des vaches comme dans l'eau, notre rapport au monde est constamment interrogé. Comme pour le water-polo il faut aller au bout de soi; par delà la fatigue et les coups manqués il faut savoir jouer et déjouer; en un mot: trimer dur. La morale est donc aussi une question de travail (le réel) et de rêve (l'utopie), qu'il faut gagner à la sueur de son front. — A.R.

Le pas suspendu de la cigogne

DE THEO ANGELOPOULOS, 1992

L'artiste engagé ou le lucide poète visionnaire d'une fin de siècle mélancolique. Ou comment par le biais du récit métaphorique croire encore «au voyage dans le cinéma», alors que «le sens de la continuité historique» tend à s'éroder irrémédiablement. Avec *Le pas suspendu de la cigogne*, Angelopoulos enterre le politique et les utopies, tout en méditant douloureusement sur les nombreuses frontières physiques et mentales que la communauté des hommes ne cesse d'ériger en son sein, au risque de tous les enlisements et de toutes les folies. Le cinéma comme un passage de relais aux jeunes générations pour que vive «un nouveau rêve collectif» et pour que l'acte de filmer et la fonction de voir conjuguent réflexion et compassion. De la survie du monde et du plan par la croyance et le désir. — G.G.

La plante humaine

DE PIERRE HÉBERT, 1996

Comme plusieurs de ses confrères, Pierre Hébert a connu ses années de militantisme de gauche, mais, depuis le début des années 80, les choses semblent pour lui moins nettes. Dans *La plante humaine*, film-poème, l'homme de la préhistoire et celui du XX^e siècle, celui de l'Afrique et celui de l'Amérique courent à la recherche d'un sens. Les canaux d'information se multiplient, la technologie médiatique se développe, on accorde des vertus quasi messianiques à RDI, CNN et la quinquillerie d'Internet, mais tout cela laisse le réalisateur



La plante humaine.



Reprise.

perplexe, qui l'illustre à la fois par l'ironie, le déferlement d'images et le tourbillon de la forme. L'homme est une plante, il n'est qu'une plante: il prend racine, il croît, ses feuilles vers le ciel. — **M.D.**

Polyester

DE JOHN WATERS, 1981

Dans sa période underground préindustrielle, John Waters refuse les conventions, revendique le mauvais goût et fait mine parfois de ne pas savoir filmer. Mais s'il radicalise ainsi la forme, c'est pour mieux coller à la détresse et à la misère intellectuelle de ses personnages, comme pour leur donner un espace qui leur soit propre. Filmé «tout croche», *Polyester* se présente comme un mélo sordide et comique, mais il s'y joue pourtant un drame épouvantable, celui des marginaux méprisés par la bourgeoisie et blessés dans leur dignité. Waters n'a longtemps été apprécié que par les amateurs snobinards et cyniques du cent huitième degré. Aujourd'hui, voyons en lui le cinéaste engagé qu'il a toujours été. — **M.D.**

La promesse

DE LUC ET JEAN-PIERRE DARDENNE, 1996

Du cinéma social à son meilleur. Loin de toute formule didactique, les cinéastes s'attachent à deux personnages ordinaires, un père et un fils, qui capitalisent sur le travail au noir. Petites magouilles et grandes remises en question, *La promesse* oscille entre les rêves de l'adolescence et une réalité socio-économique terrible mais jamais diabolisée. Les frères Dardenne filment des corps, des voix, et ainsi tentent et réussissent un retour sur le réel dont la complexité ne se résume pas en mots et encore moins en grandes phrases. Le point de vue naît ici de la multiplicité... des points de vue et résiste (au sens d'un acte de résistance) au besoin de pointer du doigt les coupables afin de mieux restituer un vécu. Enfin un film qui ne substitue plus des réponses toutes faites à la possibilité de mener une réflexion. — **P.G.**

The Rainmaker

DE FRANCIS FORD COPPOLA, 1997

Au centre même du système hollywoodien, Coppola a mené, comme David contre Goliath, une guerre contre les studios. *The Rainmaker* ressemble, sur un autre plan — le social-politique —, à cet éternel combat du pauvre contre le riche, de l'humble contre le puissant. Un jeune avocat, défendant un gars atteint de leucémie, part

en guerre contre une compagnie d'assurances, dirigée tout simplement par des escrocs. Tout en retrouvant ce qui faisait la force du cinéma de l'après-guerre, beaucoup plus engagé qu'on ne le croit, «ce film de procès», à la fois drôle et décapant, prend parti pour les exploités et les humiliés, dans une description de différences de classes rarement montrées d'une façon aussi claire à l'écran, avec chaleur, subtilité et pas mal d'émotion. Surprenant. — **A.R.**

Reprise

D'HERVÉ LE ROUX, 1997

Ce film, extraordinaire, fait le pont entre Mai 68 et les années 90. *Reprise* part d'un court métrage tourné aux usines Wonder de Saint-Ouen (France), à la recherche d'une ouvrière qui refusait de rentrer après la grève. Vrai suspense (Le Roux retrouvera-t-il cette ouvrière en colère?), ce film table sur la durée (il fait plus de 3 heures) comme machine à *repenser* l'histoire par la réactivation du temps passé. Parcours géographique et archéologie du réel — et en ce sens Le Roux touche à l'essence même du cinéma comme prise directe sur le vécu *hinc et nunc*, vue sur l'histoire en train de se faire —, *Reprise* n'est ni apitoiement, ni désillusion, ni chagrin et ni nostalgie, car il *tient* ce réel (comme on dit tenir un cheval par la bride) sans jamais le scotomiser (le cheval est libre de courir à sa vitesse). Il le tient à vue en le désenfouissant. Le réel est bien l'envers de la pellicule, caché pour mieux se faire voir dans un mouvement à la fois de distanciation et d'intériorisation qui nous surprendra en sachant rendre la parole à ceux qui font l'histoire. C'est ainsi que le passé peut remonter dans le présent, fantôme de tout spectacle cinématographique. — **A.R.**

Route One USA

DE ROBERT KRAMER, 1989

Que reste-t-il à faire quand on est allé au bout de ses croyances politiques? À effectuer un retour. Après 15 ans d'exil, Robert Kramer revient chez lui, parcourt son pays du nord au sud, en suivant la route numéro 1, côté est. Il bat, comme on dit, la campagne, *stéthoscopant* les pulsions et les passions de la terre américaine (son compagnon de voyage est un médecin). Le cinéaste prend son temps (le film dure 4 h 15 min) pour remonter dans la mémoire d'un peuple, retrouver le lien social. Il enregistre tout ce qui tombe sous sa caméra, en se tenant toujours à la bonne distance. Il croit, maintenant, plus au réel qu'au politique. À la manière des fondateurs de

**Sans toit ni loi.****Seul dans mon putain d'univers.**

son pays, Kramer est un pionnier: il défriche; il trace un chemin au réel pour que celui-ci parvienne jusqu'à nous. L'engagement, c'est bien se mettre au service du réel et non de la politique. — **A.R.**

Roger and Me

DE MICHAEL MOORE, 1988

Le créateur de *TV Nation*, réagissait alors à la fermeture des usines General Motors dans sa ville natale de Flint. Enfourchant son cheval de bataille, la caméra vidéo, il opposait l'inertie de son corps à la fuite des dirigeants pour dénoncer, enfoncer le clou et finalement créer une véritable prise de conscience. Moore est un guerrier; son ennemi est, en toute modestie, le capitalisme néolibéral américain. Sa sagacité et surtout son obstination ont fait de lui un symbole pour les démunis de tout poil. *Roger and Me*, au-delà de la bonhomie affichée de son créateur, dérangeait et permettait à Moore d'inspirer à son égard un respect mêlé de crainte à des patrons qui se seraient bien passés de cette publicité gratuite. Moore réinventait à l'époque la lutte des classes à l'américaine à l'aide d'un cinéma dont la principale qualité était celle du rouleau compresseur. — **P.G.**

Sans toit ni loi

D'AGNÈS VARDA, 1985

Le cinéma comme lieu d'épanchement d'une voix singulière, libre et irréductible, en prise directe sur la réalité sensible d'une époque et de ses paysages. Quand à travers l'errance butée de Mona, la jeune routarde crasseuse de *Sans toit ni loi* retrouvée morte de froid dans un fossé, le cinéma refuse de se faire aimable et révèle la déliquescence du social. Le cinéma comme «la radiation cruelle de ce qui est» (Serge Daney)... dans l'air du temps. Ou le voyage en solitaire au sein d'«une sous-conversation» furtive (le film est d'ailleurs dédié à Nathalie Sarraute) qui «colonise» le social comme «un chancré coloré» et «le tue». De la révolte et de l'expression d'une nouvelle marginalité comme un mystère en partie irrésolu. De la conservation des platanes et d'une certaine idée du cinéma dans l'âpreté du réel et la précarité des lendemains qui déchantent. — **G.G.**

La sentinelle

D'ARNAUD DESPLECHIN, 1992

Fiction paranoïaque baignant dans une ambiance de complot balzacien, où le propos politique s'ancre dans une trame complexe

mais toujours concrète, c'est le *Paris nous appartient* des années 90. Partant de l'anatomie d'une tête de mort par un jeune étudiant de médecine légale, le film dévoile progressivement un monde de machinations souterraines entourant la recomposition de l'Europe après la chute du Mur de Berlin. Seule réserve: une fin inutilement confuse. Depuis, Arnaud Desplechin fut, avec Pascale Ferran, l'un des fers de lance du mouvement des cinéastes français engagés dans la défense des «sans-papiers». — **T.H.**

Seul dans mon putain d'univers

DE SYLVIE VAN BRABANT, 1997

Un événement survenu dans l'entourage de la réalisatrice (une agression par des jeunes) a servi de déclencheur à *Seul dans mon putain d'univers*. Sylvie Van Brabant a voulu plutôt comprendre qu'expliquer, et s'est retrouvée face à des jeunes placés dans des centres d'accueil, qui n'avaient comme seuls avantages sociaux que la violence, le désarroi et la solitude. Sans doute les quatre jeunes choisis ont-ils devant la caméra un parcours sinon exemplaire (tous se retrouvent en quelque sorte dans «le droit chemin», mais à quel prix tout de même), du moins empathique, résultat d'une proximité dont le risque d'aliénation sentimentale et idéologique est levé par les commentaires que font des animateurs de radio qui, eux, prennent en charge le discours qu'aurait pu tenir Sylvie Van Brabant. L'engagement civique est passé par un engagement filmique, ce qui est quand même le projet de vie («politique») de la cinéaste. — **A.R.**

Le syndrome asthénique

DE KIRA MOURATOVA, 1989

Comme beaucoup de ses collègues russes («soviétiques») de son époque, Kira Mouratova a joué un rôle non négligeable dans la critique du système soviétique et son effondrement futur. Mais son cinéma, entre carnaval et mélancolie, se distingue par son langage neuf, moderne, poétique. Cinéma dans le cinéma, *Le syndrome asthénique*, sur lequel s'est particulièrement acharné la censure soviétique, décrit le désarroi de la société soviétique et l'incommunicabilité quotidienne entre citoyens, dans une sorte de fureur hémorragique: hémorragie d'histoires (on en compte au moins trois), d'images (en noir et blanc et en couleur) et de paroles (dont l'emploi d'un argot russe très vulgaire et violent qui a fait frémir le pouvoir). Sa structure, hachée, chaotique, déchaînée renvoie l'image d'un pays au bord à la fois de l'asphyxie et du fascisme le plus insidieux. Un film



Veillées d'armes.



Train of Dreams.



Le temps qu'il fait.

sans pitié (dans le portrait d'une société) et sans concession (sur le plan cinématographique). Dans ce «sans» se tient toute la morale de Kira Mouratova. — **A.R.**

Le temps qu'il fait

DE SYLVAIN L'ESPÉRANCE, 1997

Montréal comme une ville clivée, non pas linguistiquement mais entre un centre dur et des marges molles, la zone en friche dont le tissu se détériore inexorablement. De cet improbable terreau émergent cependant des individus fiers et libres. Un film pour l'espoir, pour la résistance, pour les petits métiers (jardiniers, recycleurs, cordonniers). Un film pour reprendre la parole que les médias de masse ont transformée en «communication» afin de mieux la banaliser, de ramener tout désir à un objet consommable. — **Y.R.**

They Live

DE JOHN CARPENTER, 1988

Avec ses airs de série B, *They Live* peut paraître inoffensif, mais, mine de rien, John Carpenter y attaque avec mordant la droite réaganienne. Avec les moyens de la science-fiction, il nous assure que l'ennemi est partout, que des extra-terrestres habillés en hommes d'affaires nous manipulent pour nous inciter à consommer. Plus sérieusement, il avance, toujours en respectant les conventions d'un genre, que le capital, pour s'émanciper, n'a d'autre logique que d'écraser les pauvres, considérés comme des empêcheurs de tourner

en rond. Sûrement que Carpenter n'a jamais voté pour Ronald Reagan. — **M.D.**

Train of Dreams

DE JOHN N. SMITH, 1987

Quand le cinéma québécois osait encore s'aventurer et s'engager sur le terrain du social en prenant le réel à bras-le-corps. Réalisé dans le cadre du programme «Alternative Dramas» de la section anglaise de l'ONF, *Train of Dreams* fait partie de ces fictions brutes à faible budget, ancrées solidement dans la tradition documentaire (acteurs non professionnels, part d'improvisation). En s'attachant avec lucidité au parcours d'un «angry young man» marginalisé, et aux relations de celui-ci avec sa famille et le milieu correctionnel, John N. Smith prend à rebours le discours individualiste des années 80. Quand la responsabilisation et l'utopie passent par la poésie et l'écoute de Billie Holliday. Un cinéma de conviction et de générosité qui se tient au plus près des corps, là où se jouent les véritables enjeux du rapport au monde. — **G.G.**

Trop tôt, trop tard

DE JEAN-MARIE STRAUB ET DANIELLE HUILLET, 1981

Ils se disent communistes, mais pourtant leur cinéma ne doit rien au réalisme socialiste. Par un démontage formel, qui est dans son fond très violent, leurs films contestent les choix idéologiques de l'époque. *Trop tôt, trop tard* parle de la situation paysanne en France et en Égypte en s'aidant de textes sur la lutte des classes signés Engels et Mahmoud Hussein. La caméra tente de trouver la meilleure place morale, pas trop en avant, pas trop en arrière, ni trop tôt ni trop tard. Le filmage traduit une tension entre le politique et l'esthétique. Par cette tension, un peu de vérité sur le réel surgit au détour d'un plan, au retour du (sur le) plan, au tour qu'on lui fait faire. Voyez ces longs panoramiques qui veulent donner la bonne place aux paysages et aux sons comme à l'Histoire et à l'idéologie. La géographie est aussi politique. — **A.R.**

Veillées d'armes

DE MARCEL OPHULS, 1995

Essai, voyage et enquête, cette «histoire du journalisme en temps de guerre» organise, à partir de la situation des correspondants de guerre à Sarajevo, une réflexion sur les médias, le pouvoir,



Voyage en Amérique avec un cheval emprunté.



Y aura-t-il de la neige à Noël?

le cynisme et la responsabilité. Contre les formats courts de l'info-spectacle, le film parie sur la durée qui seule permet la nuance et la complexité. À rebours des idées reçues sur la pseudo-objectivité du prétendu cinéma-vérité, il rappelle que le documentaire est aussi un genre narratif: toute représentation du réel suppose un point de vue et une mise en scène, l'honnêteté du cinéaste consistant dès lors à ne pas préjuger de ce que sa caméra enregistre et à ne rien dissimuler des processus de fabrication du film. Intervieweur redoutable et monteur hors pair, Ophuls invente une forme extrêmement libre procédant par reprises, collages, recoupements et télescopages, et convoque la mémoire du cinéma sous forme de citations apportant un commentaire tour à tour ironique et mélancolique à la réalité filmée. Chez l'auteur du *Cbagrin et la pitié*, l'engagement, de plus en plus affirmé, consiste d'abord à payer de sa personne, à se mettre en scène à l'écran, petit homme obstiné et caustique aux allures de privé de film noir — non par narcissisme mais pour montrer qui parle et d'où ça parle, comme on disait naguère — en ne s'épargnant pas plus qu'il n'épargne les autres. — **T.H.**

Les vivants et les morts de Sarajevo DE RADOVAN TADIC, 1993

Les vivants et les morts de Sarajevo: de la pratique du cinéma direct dans un contexte de guerre, ou comment se sentir solidaire «des vivants et des morts» d'une ville assiégée et oubliée de la communauté internationale. Prenant à rebours le flux fragmentaire et indifférencié des reportages télévisuels avec leur surenchère dans la souffrance qui empêche de voir et d'entendre, Radovan Tadic privilégie une parole de l'intérieur, qui se donne le temps de prendre la mesure de ce qui est. En partageant les privations et les angoisses journalières des assiégés, il repousse les images aveugles et renoue le fil humain avec le drame collectif de toute une nation et, plus généralement, avec le monde. Le cinéma comme production de sens et moyen de lutte pour la survie de la pluralité et de la diversité dans un monde commun sans cesse à construire. — **G.G.**

Voyage en Amérique avec un cheval emprunté

DE JEAN CHABOT, 1987

Le cinéma comme pratique subjective pleinement assumée, où quand s'engager au «je» devient une aventure d'être. Film «essai»

sur les dangers de l'assimilation et de la disparition de l'identité québécoise dans le creuset nord-américain, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* prend la route du sud pour «revenir à l'origine de tout et de soi-même» et inscrire la pérennité des racines dans le *pays-sage*. Une histoire de vent... et d'arbre en forme de plongée à la fois inquiète et rassurante au sein de la psyché des «inoubliables» gens d'ici. Le cinéma comme art du présent et de la vigilance pour que le «je» continue de s'écrire et de se filmer. Un film comme un deuxième enfant pour cristalliser du sens et faire en sorte que quelque chose de nous-mêmes continue de «veiller et de durer». — **G.G.**

Y aura-t-il de la neige à Noël? DE SANDRINE VEYSSET, 1996

Un premier film et un exemple réussi de ce cinéma français des régions héritier du naturalisme à la Pialat. Entre l'esprit du conte de Noël et celui de la chronique paysanne, la cinéaste, en s'attachant au personnage d'une «mère Courage» et de sa «marmaille», capte le sentiment de l'enracinement à la terre et du temps qui s'écoule. Cinéma du réel, *Y aura-t-il de la neige à Noël?* possède cette capacité de prendre à bras-le-corps un univers et de le faire vivre sous nos yeux, de l'animer en quelque sorte en présentant cette «fenêtre ouverte sur le monde» pour reprendre l'expression de Bazin. Rarement film nous aura donné à la fois cette sensation d'intimité et la possibilité d'aller à la rencontre d'une simplicité aussi fondamentale. — **P.G.**

Yes Sir! Madame... DE ROBERT MORIN, 1995

Ce qu'il y a de bien chez Robert Morin, c'est qu'il refuse tout effet de mode. Film-fleuve tourné en vidéo, *Yes Sir! Madame...* prend la forme d'un faux journal intime, affichant une forme volontiers désinvolte, voire anarchique, en rupture avec le liché habituel. Avec humour, irrévérence et impertinence, Morin y raconte, digressant, bifurquant, l'arrivée sur les collines d'Ottawa d'un *nobody* victime d'un dédoublement extrême de personnalité. Pamphlet sur les rapports de force qui se cachent derrière le biculturalisme et le bilinguisme à la canadienne, *Yes Sir! Madame...*, par sa forme, son propos, s'affirme comme une offense à la rectitude ambiante. C'est une bonne raison d'aimer ce film. — **M. D. ■**