

Contre toute espérance
La bonté fatale des incroyants
Contre toute espérance, Canada [Québec] 2007, 90 minutes

Charles-Stéphane Roy

Number 249, July–August 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47494ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, C.-S. (2007). Review of [Contre toute espérance : la bonté fatale des incroyants / *Contre toute espérance*, Canada [Québec] 2007, 90 minutes]. *Séquences*, (249), 44–48.

■ CONTRE TOUTE ESPÉRANCE

La bonté fatale des incroyants

Bernard Émond continue à brandir sa caméra comme un pèlerin son bâton. Son cinéma des laissés-pour-compte est régi de plus en plus par cette pudeur stricte, qui ne se permet de soulagement que dans la dénonciation des maux de notre société, notre passé et nos images. Le titre du film central de sa trilogie sur les vertus théologiques est éloquent : **Contre toute espérance** ne fera pas dans la gaieté. Àpre, le détonateur à portée de main, le nouveau film d'Émond, contrairement à *La Neuvaïne*, est tout en oppositions, non pas contre le simple état de fait qui veut que les riches mangent les pauvres (la lecture la plus évidente), mais bien par-delà un système de valeurs complet porté sur l'usage des ressources humaines, dans lequel le gagne-petit, s'il vient en être exclu, ne pense qu'à regagner sa place sur la chaîne de montage par tous les moyens possibles.

CHARLES-STÉPHANE ROY

Émond s'est interdit toute poésie dans ce chapelet de défaites cruelles du monde ordinaire. La vie est rude, la bonté se retrouve rapidement étouffée par la mécanisation du quotidien, et la mise en scène du cinéaste ne permet aucune élévation vers le rêve du meilleur. Après l'iconique Élise Guilbault, Guylaine Tremblay hérite d'un rôle de premier plan à travers lequel Émond tire profit de la sévérité de ses traits comme de la chaleur de sa voix. Sainte parmi les profanes, sa Réjeanne soutient son mari, Gilles, lorsque celui-ci se retrouve cloué à un fauteuil roulant à la suite d'un accident cérébrovasculaire. Replié dans sa douleur, Gilles s'isole de son entourage et se laisse dériver dans la dépression, malgré les encouragements de sa femme et d'un collègue de travail. Comme si ce n'était pas assez, Réjeanne perd son emploi comme téléphoniste après que son employeur ait vendu les employés de son secteur à une compagnie de sous-traitance à rabais. S'accrochant à ses responsabilités et à l'amour qu'elle porte envers son mari, elle accepte de petits boulots pour payer le loyer. Lorsque Gilles flanche, Réjeanne perd son calme et se précipite chez son ancien employeur pour régler ses comptes.



Un chemin de croix sans apparente rédemption

Construit comme un suspense social à rebours, **Contre toute espérance** fait plus écho à *20h17 rue Darling* qu'au premier volet du triptyque de Émond. Mais comme le malheur n'épargne personne, tous les personnages du film sont mis à plat, même celui de Guylaine Tremblay, malgré son exposition constante. Et c'est ce qui rend l'ensemble un peu terne : mise en scène appliquée, acteurs de circonstance, histoire équilibrée... rien ne dépasse, tout respire l'ordre et la spirale infernale parfaite, malgré la caricature évidente de Jean Monty, ancien

directeur de Bell au moment où la compagnie s'est délestée en 1999 de ses 2400 téléphonistes du 411 au profit d'un service américain à rabais. Seuls les thèmes et le sérieux de l'affaire rappellent ici qu'on est en présence d'un film de Bernard Émond.

Si Denys Arcand est le sociologue de notre cinéma, Bernard Émond s'en fait le philosophe et le théologien, obsédé par la perte des valeurs d'une province qui a tourné trop rapidement le dos à ses chapelles.

Le ton s'alourdit rapidement lorsque les personnages croulent sous les symboles qu'ils incarnent et que s'imbriquent la compassion et la bonté de Réjeanne, mises à l'épreuve par le découragement de son mari et la cupidité de son patron. Seule devant son destin, Réjeanne invoque en désespoir de cause le Divin après avoir été calmer son trop-plein dans une église désertée. Deux scènes inscrivent bien timidement le film dans la trilogie et confirment le schéma social québécois que tente de dépeindre l'auteur, rappelant que notre vieux fond catholique, pétri de rengaines, se réanime sans se faire prier lorsque notre (mauvais) sort le commande. Si Denys Arcand est le sociologue de notre cinéma, Bernard Émond s'en fait le philosophe et le théologien, obsédé par la perte des valeurs d'une province qui a tourné trop rapidement le dos à ses chapelles.

Le malheur, qu'il soit providentiel (l'ACV de Gilles) ou causal (la précarité salariale de Réjeanne), n'aurait-il de solution que par l'intervention supérieure en ces temps d'hérésie et d'efforts désolidarisés ? « Entre tes mains, je remets, Seigneur, mon esprit; entre tes mains, je remets ma vie », comme le veut la célèbre prière... Le film partage son titre avec celui d'un ouvrage de 1975 signé par le Père Bernard Bro, spécialiste et biographe de Thérèse de Lisieux, connue pour sa crise de foi. Bro pensait néanmoins qu'il s'agissait d'une crise de l'espérance et que la religieuse s'interrogeait plutôt sur le néant. Comme la sainte, Réjeanne croit que le plein bonheur réside dans l'amour et la recherche du bien des autres, même chez son mari agissant comme un enfant étranger. Film sur la perte, **Contre toute espérance** emprunte un chemin de croix sans apparente rédemption. Il restera toutefois la charité...

■ Canada [Québec] 2007, 90 minutes — Réal. : Bernard Émond — Scén. : Bernard Émond — Images : Jean-Claude Labrecque — Mont. : Louise Côté — Son : Marcel Chouinard, Hugo Brochu, Martin Allard, Bernard Gariépy Strobl — Dir. art. : Gaudeline Sauriol — Cost. : Sophie Lefebvre — Int. : Guylaine Tremblay (Réjeanne), Guy Jodoin (Gilles), Gildor Roy, René-Daniel Dubois, Serge Houde — Prod. : Bernadette Payeur — Dist. : Séville.

GRINDHOUSE

Cadavres exquus

Du programme double **Grindhouse** de Quentin Tarantino, seul **Death Proof** a été sélectionné en compétition officielle lors du 60^e Festival de Cannes. Sur la Croisette, on n'a pas jugé bon d'inclure le film de Robert Rodriguez, **Planet Terror**, qui tentait lui aussi de rendre hommage à un genre cinématographique très particulier : la série B. Choix justifié, et ce, même si l'œuvre de Tarantino s'avère plutôt mineur dans sa filmographie. Il reste tout de même que **Death Proof** demeure supérieur si on le compare à son frère de bobine.

ISMAËL HOUDASSINE

Les séries B ou les séries Z, c'est selon, représentent des films bons marchés. Toutefois, ces œuvres ont su rassembler suffisamment d'adeptes pour qu'elles deviennent un genre cinématographique respecté et pastiché à l'infini. Au fond, les séries B sont tellement caricaturales qu'elles en sont devenues comiques pour bon nombre de cinéphiles, à la limite du burlesque et par conséquent appréciables.

Le tandem Rodriguez-Tarantino qui sans aucun doute fait partie des nostalgiques du genre a tenté de recréer dans ses moindres détails un double *features*, « deux films pour le prix d'un ! » comme on l'annonçait à l'époque. Rayures grossières, séquences manquantes, montage défectueux, grésillement d'époque jusqu'aux fausses pauses publicitaires et bandes-annonces *gore* entre les deux opus.

Avec **Grindhouse**, on s'y croirait presque, si ce n'est que tout est tellement appuyé que l'effet ne trompe personne. Pour sa conception, les réalisateurs ont bénéficié d'un budget appréciable. Visiblement trop pour la réhabilitation d'un genre qui paradoxalement se contentait de trois bouts de ficelle pour voir le jour. Car loin d'être destinées aux grands festivals, les séries B étaient projetées dans les salles des quartiers miteux des années 70. Un détail qui peut faire toute la différence.

Le premier segment du diptyque, **Planet Terror**, est un film d'horreur s'inscrivant dans la lignée de **Night of the Living Dead**. L'invasion de mutants contaminés est l'occasion pour Rodriguez de s'en donner à cœur joie. L'ensemble est complètement déjanté, parfois drôle et assez mal fagoté. Ça tire partout, du début jusqu'à la fin. Au final, le film ne marque pas les esprits. On espère vivement l'opus de Tarantino.

Death Proof est plus intéressant. Tout d'abord parce qu'il est franchement inquiétant et follement impertinent. Film en opposition (des femmes victimes, des femmes bourreaux), Tarantino décrypte mieux les séries B d'époque et arrive à sublimer le genre. Par exemple, dans les scènes où l'actrice Rose McGowan regarde avec suspicion l'auto noir qui semble suivre son groupe de filles, on ressent l'atmosphère angoissante des films d'horreur des années 70, comme **Halloween** ou certains des films de John Carpenter.

Dans **Death Proof**, on retrouve les lubies chères au réalisateur : dialogues interminables, figures féminines fortes et décomplexées, utilisation de morceaux musicaux judicieux. Tarantino mâtime le tout avec brutalité et longueur. La signature du cinéaste est là. Il joue avec les styles ; déplace sa caméra, dont l'œil filme des filles charnues et des virées *en char* avec une délectation non contenue, avec doigté. Véritable cocktail explosif de bolides vrombissants.

Film en deux temps, on suit tout d'abord, dans la première partie, un tueur fou prénommé Mike le cascadeur (convaincant Kurt Russel). Dans une localité perdue du Texas, il se plaît à pister à bord de sa voiture indestructible des midinettes en quête de sensations fortes. Il les assassine en s'encastrant littéralement et de front dans la carlingue des pauvres victimes. De ces adolescentes pulpeuses, il ne reste pas grand-chose après le choc. La voiture devient symbole phallogratique destructeur ; le conducteur, un psychopathe libidineux.



Planet Terror | Hommage à la série B

Durant la deuxième partie, on retrouve Mike le cascadeur qui se remet à la poursuite d'un autre groupe de jolies filles. Contrairement aux précédentes, celles-ci ont des couilles. La cascadeuse Zoe Bell — elle tient ici son propre rôle — n'est pas de celle qu'on impressionne aussi facilement. Mike le cascadeur devient finalement l'arroseur arrosé. Les filles le prennent en chasse et le poursuivent sur l'autoroute, véritables amazones aux instincts meurtriers. La fin, magnifique scène d'anthologie, culmine par une vengeance féminine libérée de toute entrave.

Tarantino incorpore dans ses œuvres de multiples références cinématographiques, mais rien n'est gratuit ou factice. Sa rage filmique se retrouve dans tous les plans. Il est un faiseur de mode, un publicitaire à l'intellect foisonnant. Après avoir ressuscité des acteurs qu'on disait finis (John Travolta, David Carradine), il s'amuse aujourd'hui à faire revivre la belle époque des programmes doubles. L'ensemble est inégal, mais franchement, il n'y a pas de raison de boudier son plaisir.

■ **GRINDHOUSE EN PROGRAMME DOUBLE** — États-Unis, 2007, 191 minutes — Réal. : Robert Rodriguez, Quentin Tarantino — Scén. : Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Eli Roth, Edgar Wright, Rob Zombie, Jeff Rendell — Images : Milan Chadima, Quentin Tarantino — Mont. : Sally Menke, Robert Rodriguez — Cost. : Jonny Pray — Musique : Graeme Revell — Int. : Rose McGowan, Kurt Russell, Zoe Bell, Rosario Dawson, Tracie Thoms, Naveen Andrews, Will Arnett, Elise Avellan, Michael Biehn, Josh Brolin, Nicolas Cage — Dist. : Alliance.

INLAND EMPIRE

Une démarche sans compromis

Vidéo mosaïque, vidéo chaotique, *Inland Empire* exprime, plus qu'à tout autre moment dans le corpus de David Lynch, la dislocation et la fragmentation. Lynch amorce sa période post-celluloïd avec une œuvre exigeante, à la limite de l'insoutenable tant la forme se décuple. Après quarante ans de carrière, l'artiste pluridisciplinaire radicalise sa réflexion sur le récit cinématographique contemporain en poussant jusqu'au vertige, jusqu'à l'abîme l'œuvre ouverte.

DOMINIC BOUCHARD

Comme *Lost Highway*, puis *Mulholland Dr.*, le nouveau long métrage de Lynch est solidement ancré dans la subjectivité de ses protagonistes, un terrain favorable aux dislocations convulsives du temps et de l'espace. À ce sujet, le titre quelque peu énigmatique nous interpelle. En plus de désigner une région à l'est de Los Angeles, *Inland Empire* qualifie, dans sa traduction littérale, l'empire intérieur, une sorte de territoire de l'inconscient dans lequel le film circulerait. Ainsi, la subjectivité domine ce récit qui se relativise jusqu'à l'abstraction.



L'abandon de tout point de vue objectif ou rationnel

Les personnages tournent en rond, même lorsqu'ils changent leur trajet. D'escalier en fond de couloir, de chambre en studio, de cour en rue, de ville en pays, personne ne semble trouver d'issue.

Cette œuvre kaléidoscopique qui préfère l'association libre à la causalité met continuellement le récit en crise. Il ne s'agit pas de dire que ce film est antinarratif, puisque narration il y a, mais de mettre en relief comment Lynch expose des bribes de narration pour, le plan suivant, invalider, contredire ou transformer ce qui venait d'être établi. En effet, le temps joue en défaveur d'une plus grande compréhension des enjeux. Le temps n'est pas ce par quoi les protagonistes et leurs actions se révèlent, mais la source d'une confusion, et d'une complexification croissante, entre la réalité et l'imaginaire. La recherche d'une imagerie étrange et angoissante, l'abandon de tout point de vue objectif ou rationnel donnent au film un caractère éminemment surréaliste. Depuis son premier long métrage, *Eraserhead* (1977), voire depuis son premier court métrage, *Six Figures Getting Sick* (1966), Lynch travaille l'étrangeté comme un matériau.

Cela dit, quelques thèmes, personnages et situations survivent à la fragmentation du récit. Dans une situation que nous pouvons timidement qualifier d'initiale, nous retrouvons Nikki Grace (interprétée par l'époustouflante Laura Dern, également présente dans *Blue Velvet*, puis *Wild at Heart*), une actrice hollywoodienne qui décroche un rôle pour une blquette. Celle-ci joue aux côtés de l'acteur tombeur de ces dames Devon Berk (Justin Theroux, également présent dans *Mulholland Dr.*). Avant le début du tournage, les acteurs apprennent que le film, un *remake* d'un scénario polonais, est possiblement porteur d'un mauvais sort. En effet, l'original a dû être avorté après que les deux acteurs principaux aient été assassinés. Rapidement, le récit glisse dans une spirale de mises en abîme, ou si l'on préfère, il bascule de la mise en abîme (le film dans le film) à la mise dans l'abîme (l'engouffrement du film). Les acteurs se transforment en personnages, les fictions infectent la réalité, les différentes narrations s'emboîtent les unes dans les autres... Dans ces circonstances, *Inland Empire* reprend de nombreux thèmes chers au réalisateur : la jalousie et ses conséquences, Hollywood et ses désillusions, la réalité et ses multiples interprétations, etc.

Le raccord entre les plans devient pour Lynch un moyen de provoquer une crise de la mise en scène. Le cinéaste conçoit un espace géographique labyrinthique où se fondent et se compénètrent une série de lieux sans liens apparents. N'importe quel champ peut être suivi de n'importe quel contrechamp. Les personnages tournent en rond, même lorsqu'ils changent leur trajet. D'escalier en fond de couloir, de chambre en studio, de cour en rue, de ville en pays, personne ne semble trouver d'issue. Entre la Californie et la Pologne, les personnages traversent une série de lieux interstitiels. Cette interchangeabilité des parties n'a pas pour seul dessein de dérouter le spectateur. Chaque seuil, chaque raccord de plans devient, dans cet univers lynchéen, une ouverture vers d'autres mondes possibles, une dynamique qui n'est pas sans rappeler une nouvelle écrite par Jorge Luis Borges, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*.

Au terme de dix longs métrages, Lynch arrive encore à innover, à expérimenter, et à surprendre. Alors que son art atteignait un certain niveau de complétude avec *Mulholland Dr.*, l'auteur revient avec une œuvre rêche et éclatée qui donne à l'excès matière à réagir, à réfléchir et à ressentir. En définitive, le numérique aura permis à Lynch de s'affranchir du réel. L'œuvre vidéo est un monde de synthèse qui a pour seul constitutif la subjectivité de son créateur.

■ France / Pologne / États-Unis 2006, 172 minutes — **Réal.** : David Lynch — **Scén.** : David Lynch — **Images** : David Lynch — **Mont.** : David Lynch — **Mus.** : David Lynch — **Dir. art.** : Christina Ann Wilson, Wojciech Wołniak — **Cost.** : Karen Baird, Heidi Bivens — **Int.** : Laura Dern (Nikki Grace / Susan Blue), Jeremy Irons (Kingsley Stewart), Justin Theroux (Devon Berk / Billy Side), Harry Dean Stanton (Freddie Howard), Peter J. Lucas (Piotrek Krol), Karolina Gruszka (Lost Girl), Jan Hencz (Janek) — **Prod.** : Mary Sweeney, David Lynch — **Contact** : 518 Media, Absurda.

LE PRESENTIMENT

La bonté sur un fil de fer

Il y a toujours cette tentation, en art, de puiser au plus sombre du genre humain. Jean-Pierre Darroussin fait le pari inverse : la deuxième réalisation de cet acteur à la longue feuille de route explore la notion de bonté chez l'homme. C'est un défi audacieux et risqué. Darroussin avance dans son récit comme l'équilibriste sur son fil de fer, sans gestes précipités, sous notre regard à moitié convaincu. Et puis il y a cette finale, sobre et heureuse, où le titre prend tout son sens. Un coup réussi.

PHILIPPE JEAN POIRIER

Nous avons affaire à un film personnel, un film d'auteur très certainement. Darroussin écrit et réalise le film, en plus de jouer la tête d'affiche. Il incarne Charles Bénesteau, un bourgeois errant qui tourne le dos aux gens de sa classe sociale.

L'histoire est issue du roman français *Le Pressentiment*, et c'est un joyeux paradoxe d'avoir su tirer une œuvre si personnelle à partir de l'univers d'un autre auteur. Car Darroussin s'approprie réellement le récit d'Emmanuel Bove (1898-1945), de toute évidence taillé à sa mesure. L'acteur se déplace en silence, d'un air médusé, attentif, songeur, au milieu de ces modestes gens de la banlieue parisienne. La transition des époques passe aussi la rampe, pour ce récit écrit en 1935.

La prémisse est simple en apparence : Charles en a marre des bourgeois, qu'il juge mesquins, faux, intéressés, etc. Il quitte femme et enfant, frère et sœur et prend un petit appartement dans une banlieue paumée. Mais bien qu'il vive maintenant parmi eux, les moins nantis, il ne partage pas tout à fait leur sort : sa bonne fortune et sa compétence d'avocat lui confèrent des ressources qui détonnent avec celles de ses voisins de palier. Voilà où ça se corse.

Le Pressentiment est un film économe, peu bavard, minimaliste dans ses décors. Les acteurs ne sont pas des stars, la caméra ne fait pas de cabriole. Jean-Pierre Darroussin nous propose un cinéma qui va à l'essentiel...

L'ironie est la suivante : Charles quitte sa bourgeoisie de naissance parce qu'il trouve les gens mesquins, mais force est d'admettre qu'il est confronté à une réalité similaire dans son nouveau milieu de vie. Il prête à l'un, il prête à l'autre. Et bien vite, il devient l'objet de convoitise et puis de jalousie, de mesquinerie, etc. Comme quoi l'herbe n'est pas toujours plus verte dans la cour du voisin...

Le film réfléchit sur la notion de bonté, comment faire le bien, et on constate qu'il n'y a pas de réponses simples. Charles croit bien faire lorsqu'il prête à son voisin de palier une jolie somme pour qu'il puisse, après un éventuel divorce, conserver la garde de sa fille. Une fois le magot en poche, l'homme flambe l'argent au bar, bat sa femme et l'expédie dans le coma. Avec la petite qui se retrouve à la rue.

Première leçon : l'argent ne suffit pas, l'argent ne règle pas tout.

Charles est d'ailleurs aux prises avec cette question tout au long du film. À chaque fois qu'un problème se présente, son premier réflexe est de payer quelqu'un ou quelque chose

pour le régler. Il donne de l'argent au pauvre type, alors qu'il est avocat lui-même et qu'il aurait pu s'occuper de sa cause. Il héberge ensuite l'enfant abandonnée et il paie une ménagère pour lui faire les repas, mais il pousse l'affront jusqu'à choisir le resto, même lorsque le repas est prêt... Mais notre homme n'est pas dupe, il voit ses maladresses. Il s'ajuste en cours de route, et sa bonne foi triomphe en fin de compte.



L'acteur se déplace en silence, d'un air médusé, attentif, songeur...

Cet aspect du film est d'autant plus pertinent que l'on pourrait y voir le procès d'une certaine gauche caviar, typique de la France. Cette gauche que l'on dit « déconnectée de la réalité », qui croit que l'on peut régler les problèmes par le haut, en faisant pleuvoir les capitaux sur les miséreux.

Le scénario recèle quelques astuces; on nous tient dans le mystère jusqu'à la toute fin quant aux « réelles » motivations de Charles. Ce choix est risqué, mais il s'avère judicieux. On sort du film plus léger, presque « heureux de vivre » après cette conclusion fort habile.

Le Pressentiment est un film économe, peu bavard, minimaliste dans ses décors. Les acteurs ne sont pas des stars, la caméra ne fait pas de cabriole. Jean-Pierre Darroussin nous propose un cinéma qui va à l'essentiel, un cinéma qui par ses petits moyens pose de grandes questions.

■ France 2006, 97 minutes — **Réal.** : Jean-Pierre Darroussin — **Scén.** : Jean-Pierre Darroussin, Valérie Stroh, d'après le roman d'Emmanuel Bove — **Images** : Bernard Cavalié — **Mont.** : Nelly Quettier — **Musique** : Albert Marcoeur — **Dir. art.** : Gérard David — **Cost.** : Karen Muller Serreau — **Int.** : Jean-Pierre Darroussin (Charles Bénesteau), Valérie Stroh (Isabelle Chevasse), Amandine Jannin (Sabrina Jozic), Anne Canovas (Alice Bénesteau), Nathalie Richard (Gabrielle Charmes-Aicquart), Hippolyte Girardot (Marc Bénesteau), Laurence Roy (Edith Bénesteau), Alain Libolt (Edouard Bénesteau) — **Prod.** : Patrick Sobelman — **Dist.** : Métropole.

LE VIOLON

Une saveur documentaire

Le premier long métrage d'un réalisateur mexicain qui se réclame de Buñuel, un film primé l'an dernier au Festival de Cannes, voilà qui éveille la curiosité et donne envie de voir *El violín*. Non dépourvu d'intérêt, certes, car c'est un témoignage sur une réalité, mais lourd et simpliste, le film se révèle décevant.

FRANCINE LAURENDEAU

Dans la sierra mexicaine, la « guérilla campesina » fait rage : les paysans pauvres mais unis se battent contre la tyrannie de l'armée gouvernementale. Pour gagner la vie de leur famille, le vieux Don Plutarco joue du violon dans la rue. Son fils Genaro l'accompagne à la guitare tandis que son petit-fils Lucio fait la quête auprès des rares auditeurs. Mais voici que l'armée attaque leur village. Ceux qui n'ont pu s'enfuir sont sauvagement torturés, violés, tués. Ce qui nous vaut une séquence très dure, très crue. Les survivants veulent contre-attaquer, mais ils ont laissé derrière eux leur réserve d'armes et de munitions. C'est le moment que choisit le madré Plutarco. Chevauchant une mule, son violon sur l'épaule, il retourne au village occupé par l'armée sous prétexte d'aller vérifier si le maïs pousse bien sur son lopin de terre. En réalité, il veut sortir d'une cache des fusils et des balles qu'il dissimulera dans son étui à violon. Les soldats se méfient, mais le vieux musicien semble si inoffensif qu'il finit par les apprivoiser en leur jouant des airs de son cru. Si bien que le Capitaine lui-même tombe sous le charme et ordonne à Plutarco de lui apprendre le violon. Mais la trêve ne durera qu'un temps.



Apprivoiser en jouant de la musique

Ne fouillez pas dans vos livres savants pour y retrouver le récit d'une guerre oubliée. « J'ai construit mon histoire de façon à ce qu'on ne puisse la localiser ni dans le temps ni dans l'espace, dit le réalisateur dont c'est le premier long métrage. Bien que le film fasse référence à des événements sociopolitiques, l'effort fut de ne s'installer dans aucun d'eux pour pouvoir faire référence à tous, afin de symboliser la lutte du peuple latino-américain dans son ensemble. » Présenté l'an dernier dans la section *Un certain regard* du Festival de Cannes, le

film y recueillait le Prix d'interprétation masculine pour Don Angel Tavira, qui incarne Don Plutarco. Comme la plupart des protagonistes d'*El Violín*, Angel Tavira n'est pas un acteur professionnel. Son Plutarco est néanmoins le héros de cette histoire et sans nul doute le seul personnage vraiment intéressant parmi tous ceux dépeints par Francisco Vargas. Même si sa technique semble primaire et le son de son instrument ténu, il n'en est pas moins un authentique violoniste, qui interprète des chansons tirées du folklore mexicain. Son discours est émaillé de dictons et d'histoires populaires qu'il raconte à son petit-fils, autre personnage attachant de ce film. Dès le début, la mise en scène et le jeu des acteurs sont simplistes. Un exemple : pour nous faire comprendre que les paysans sont unis dans la résistance, on nous plonge d'emblée dans une atmosphère de conspiration lourdement, exagérément appuyée.

« Le spectateur écoute l'épaisseur du silence, côté opprimés. Et il écoute la menace lourde des armes, côté militaire »

« J'ai toujours eu envie d'écrire un scénario sur la réalité occultée du Mexique, sur ceux que Luis Buñuel, en 1950, appelait *los olvidados* », affirme Vargas. Non, rien à voir. Les oubliés de Buñuel, c'étaient les jeunes délinquants des faubourgs de Mexico, délinquants parce que mal aimés. Rien à voir avec la résistance armée des paysans contre l'oppression décrite dans *El violín*. Mais ça fait bien de citer le grand cinéaste et probablement que ça épate certains critiques. L'intérêt du film est ailleurs, c'est sa valeur documentaire. C'est tourné en terrain montagneux, en pleine sierra, avec des hommes et des femmes des communautés rurales et indiennes qui proviennent des lieux mêmes où se situe l'action. Vargas dit s'être largement inspiré d'un livre de Carlos Prieto, lui-même inspiré de faits réels. Et Angel Tavira est dans la vie un violoniste autodidacte, ardent défenseur de la musique traditionnelle mexicaine.

C'est filmé en noir et blanc, un noir aux reflets vaguement bleutés, donnant une image granuleuse qui contribue largement à cette saveur documentaire. On est attentif aux bruits de la forêt, aux cris perçants des oiseaux. « Le spectateur écoute l'épaisseur du silence, côté opprimés. Et il écoute la menace lourde des armes, côté militaire », explique encore Vargas. On ne juge pas un film sur les intentions de son auteur, mais *El violín*, malgré ses maladresses, est un témoignage valable sur les conflits en Amérique latine. **S**

■ **EL VIOLÍN** — Mexique 2006, 98 minutes — Réal. : Francisco Vargas — Scén. : Francisco Vargas — Image : Martin Boege Paré — Son : Isabel Muñoz Cota — Mont. : Francisco Vargas, Ricardo Garfias — Mus. : Cuauhtémoc Tavira, Armando Rosas — Int. : Angel Tavira (Plutarco), Dagoberto Gama (le Capitaine), Gerardo Taracena (Genaro), Mario Garibaldi (Lucio) — Prod. : Francisco Vargas — Dist. : K-Films Amérique.