Document généré le 16 avr. 2024 12:31

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

La femme qui boit
Sobre éthylisme
La femme qui boit, Canada [Québec] 2001, 92 minutes

Charles-Stéphane Roy

Numéro 213, mai–juin 2001

URI : https://id.erudit.org/iderudit/36483ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Roy, C.-S. (2001). Compte rendu de [La femme qui boit : sobre éthylisme / *La femme qui boit*, Canada [Québec] 2001, 92 minutes]. *Séquences*, (213), 44–44.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

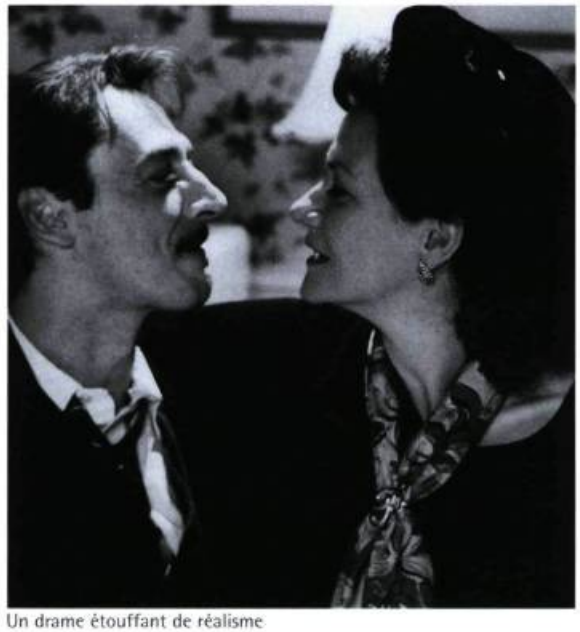
érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La femme qui boit



Un drame étouffant de réalisme

Après un séjour à la Inuit Broadcasting Corporation et une vingtaine d'années d'expérience dans le documentaire, Bernard Émond se lance dans la fiction en signant un premier long métrage aussi austère que rigoureux. L'auteur a mûri et ficelé **La femme qui boit** avec une approche empreinte de respect, de distance et de réalisme, d'où se dégage un singulier esprit de fatalité assumée. Véritable pied de nez au rythme, à l'esthétique et au vague à l'âme bon marché des productions actuelles, la présence de ce film fait figure d'anachronisme et d'exception dans le flot des premières œuvres des cinq dernières années, associées fortuitement à la patte d'auteurs trentenaires. Bernard Émond affiche quant à lui la cinquantaine avec une assurance, une qualité d'observation et un entêtement qu'il a su canaliser dans la sobre facture de ce récit.

Sobre éthylisme

Cette femme qui boit, c'est Paulette, un être têtu et fragile pour qui la bouteille fut le principal compagnon et témoin d'une vie solitaire et malheureuse. Au seuil de la mort, elle se remémore, impuissante, les moments clés de son existence afin d'atténuer le poids des regrets nés de son infortune et de ses illusions. De la plus sourde à la plus insoutenable, toutes les douleurs, les déceptions et les offenses qu'a vécues Paulette sont exposées dans une succession que l'on soupçonne initialement arbitraire, avant que les tenants succèdent progressivement aux aboutissants et viennent arrimer dans une logique globale les racines de son destin.

Employée modeste d'une manufacture, la jeune Paulette rêve de music-halls et de bourgeoisie en acceptant de devenir la maîtresse d'un politicien dans la quarantaine qui la cloisonne dans un logement aisé loin des regards. En proie à la servitude et à l'isolement, elle comble son ennui dans l'alcool et se précipite dans les bras du volatil Frank qui la saoûle de belles promesses; une vie rangée, un petit commerce et une progéniture viennent alors nourrir chez Paulette l'espoir d'une vie meilleure. Luttant pour sa dignité, elle confrontera tour à tour son amant infidèle, son pourvoyeur passif, son entourage accaparant et son jeune fils inquisiteur, à la fois catalyseurs et miroirs de son inextricable déchéance. La bouteille devient alors bouée, puis boulet de son incapacité à recommencer sa vie.

La femme qui boit, c'est sans conteste Élise Guilbault dans son plus grand rôle à ce jour. Présente dans la quasi-totalité des plans, elle crève l'écran de justesse et de vérité, se soustrait à toute caricature et habite son personnage avec une désarmante humanité. Alors que les principaux protagonistes – Luc Picard, Michel Forget, Gilles Renaud et Laurent Lacoursière – parviennent tant bien que mal à donner souffle et âme à des personnages dont la fonction principale relève de l'antagonisme dramatique traditionnel, Élise Guilbault s'approprie entièrement une Paulette dont les gestes transpirent à chaque instant cette part d'ombre où cohabitent l'impuissance, la rage, la candeur, le désir d'affirmation et le désespoir, qu'elle incarne avec une retenue exemplaire. Sa souffrance est palpable et son alcoolisme demeure crédible sans qu'elle ne soit flanquée constamment d'une bouteille ou d'un verre à la main – un exploit au cinéma.

Tout pathos est éliminé du récit, comme de la performance d'Élise Guilbault, alors que la narration confirme d'entrée de jeu une implacable fatalité et que toute la mise en scène s'évertue à objectiver le destin de Paulette. Sans dentelle ni venin, Bernard Émond a pratiqué en ce sens une distanciation cohérente et appliquée en cloîtrant son personnage principal entre les murs de son logement puis en observant avec une caméra à l'épaule volontairement inexpressive chaque moment de la chute. Il en résulte un drame – et non une tragédie – étouffant de réalisme, conforme pour les festivaliers mais plutôt rebutant pour un large public. Car au-delà de sa cohérence et de sa rigueur, **La femme qui boit** accuse une évolution dramatique infinitésimale et expose les limites du cinéaste à représenter l'alcoolisme strictement sous l'angle d'un seul personnage. À cet égard, **Affliction** (1997) de Paul Schrader offrait un portrait nettement plus substantiel sur le sujet, car sa structure macrocosmique permettait de relever de pertinentes relations entre la dépendance, le milieu familial et les relations sociales de l'individu. Ici, tout antécédent familial est évacué et la genèse de la relation de Paulette avec l'alcool reste mal définie, élément pourtant crucial dans la compréhension et l'évolution du personnage. À trop vouloir purifier son récit de toute scorie narrativement subjective ou formellement expressive afin de réduire le regard à sa plus stricte neutralité, Émond a amoindri le rapport de force entre son personnage central et les personnages satellites et ultimement sacrifié l'identification émotionnelle du spectateur au sujet. Comme quoi acte de création ne coïncide pas systématiquement avec objet cinématographique, du moins en fiction.

Charles-Stéphane Roy

Canada [Québec] 2001, 92 minutes – **Réal.** : Bernard Émond – **Scén.** : Bernard Émond – **Photo** : Jean-Claude Labrecque – **Mont.** : Louise Côté – **Mus.** : Pierre Desrochers – **Son** : Marcel Chouinard, Martin Allard, Hugo Brochu, Hans Peter Strobl – **Déc.** : André-Line Beauparlant – **Cost.** : Sophie Lefebvre – **Int.** : Élise Guilbault (Paulette), Luc Picard (Frank), Fanny Mallette (la jeune Paulette), Michel Forget (Belley), Laurent Lacoursière (René), Gilles Renaud (Brunelle), Lise Castonguay (Yvonne), Alexandrine Agostini (Aline) – **Prod.** : Bernadette Payeur – **Dist.** : Lions Gate.

NE DIS RIEN
Magie et mutisme

Premier long métrage du jeune cinéaste québécois Simon Lacombe, **Ne dis rien** s'inscrit en droite ligne dans la tradition du cinéma d'auteur québécois des dernières années. Jusqu'au milieu des années soixante-dix, la production québécoise, dominée par le documentaire et le cinéma direct, est traditionnellement préoccupée par la quête d'une identité culturelle et sociale. Au début des années quatre-vingt, la fiction d'auteur voit le jeune tenter de s'arracher à l'emprise familiale. À l'apparition du générique, on le retrouve sac au dos, sur le bord de la route, enfin émancipé, prêt pour le grand voyage. Les années quatre-vingt-dix le retrouvent à quelques pas de chez lui, dans la trentaine, déboussolé : c'est le cas par exemple des héros des films **Eldorado** (1995) et **Zigrail** (1995). Dans une métropole gigantesque et éclatée, le jeune homme ou la jeune femme, finalement arraché à l'ancienne génération, tente tant bien que mal de mettre le doigt sur les valeurs qui lui sont propres. L'époque a changé. Les *baby-boomers* ont 40 ou 50 ans et lèguent à la génération suivante un monde dans lequel elle ne se reconnaît pas. On parle d'effondrement des valeurs « canoniques » (entendre celles qui prévalaient peut-être encore à l'après-guerre, mais qui étaient issues des XVIIe et XVIIIe siècles). L'individu est apparemment roi, c'est le règne du « choix personnalisé ». Sans repère d'autorité valable, le protagoniste d'aujourd'hui oscille entre un enthousiasme niais et un égarement difficilement supportable. Faire des enfants ? Pour quoi faire ? Il n'y croit plus (ainsi se termine **Zigrail**).

Ne dis rien poursuit la lancée. Sans renouveler le paysage cinématographique québécois, il propose néanmoins une variation appréciable sur un air connu. Michel a perdu sa copine, celle qu'il aimait vraiment. Il se demande s'il pourra jamais aimer encore. À défaut d'institution (Église, État, guerre, famille – celle de Michel brille d'ailleurs par son absence), notre jeune adulte se tourne vers l'amour, ce qui constitue semble-t-il la seule voie pertinente au bonheur. « Il n'y a rien d'original là-dedans. C'est l'histoire de l'humanité », dira d'ailleurs Michel au tout début du film. C'est réduire considérablement cette « histoire de l'humanité » aux humeurs changeantes des époques mais force nous est de pardonner au personnage, et de comprendre. Michel erre dans la ville, fraye avec les expériences fortes (vol de véhicules, drogues et hurlements dans la nuit). On comprend avec lui qu'il ne trouve là que des palliatifs à court terme. La vérité est ailleurs. Encadré par sa *chum* Martine, par le fou du coin « Toupie » et par le déterminisme orgueilleux et serein de son collègue de travail « Tuyau », Michel tente de garder la tête hors de l'eau. Ses rapports avec Tuyau, entre autres, qui s'établissent dans les égouts de la ville où les deux comparses travaillent, témoignent du virage important par rapport aux années quatre-vingt : alors qu'à l'époque on tentait de couper les liens avec la figure paternelle, Michel cherche à l'établir dans la personne du vieil homme : « T'es mon gourou », déclare-t-il rassuré alors que Tuyau l'entraîne dans les dédales obscurs des égouts de la ville.

Il rencontrera Lisa, elle aussi égarée par une perte douloureuse. Ils parlent peu, se « divertissent », se réconfortent. **Ne dis rien**, c'est aussi peut-être le témoignage d'une génération qui ne sait pas parler, qui a perdu ses mots, sa langue et ses idées. C'est l'impossibilité de faire référence aux concepts des « anciens », c'est l'impression que ces « mots » ne veulent plus dire la même chose, qu'ils n'ont plus cours. Et dans cet univers aphasique, on ne parle pas. Au mieux, on fait semblant de se comprendre, on espère, on se lance les yeux fermés. On hurle en chœur, on pleure en silence et on croit communiquer. Alors que le malentendu n'en est que plus important, alors que l'isolement est de plus en plus considérable. Toutefois, à défaut d'autre chose, c'est ce « je comprends » sans explication, nécessaire et magique qui permet, semble-t-il, aux égarés de se retrouver et peut-être de survivre.

La direction photo du film n'est pas sans rappeler celle de **Zigrail** ou même de **Chunking Express** (1994) : savante juxtaposition d'accélérés, de ralentis, d'explorations des lumières urbaines, des toits de la ville, des tonalités de crépuscule et des lumières de ruelles. Saluons pour terminer le travail des comédiens qui, pour l'ensemble, livrent une brillante interprétation et permettent en définitive au film une reprise intéressante d'un air familier.

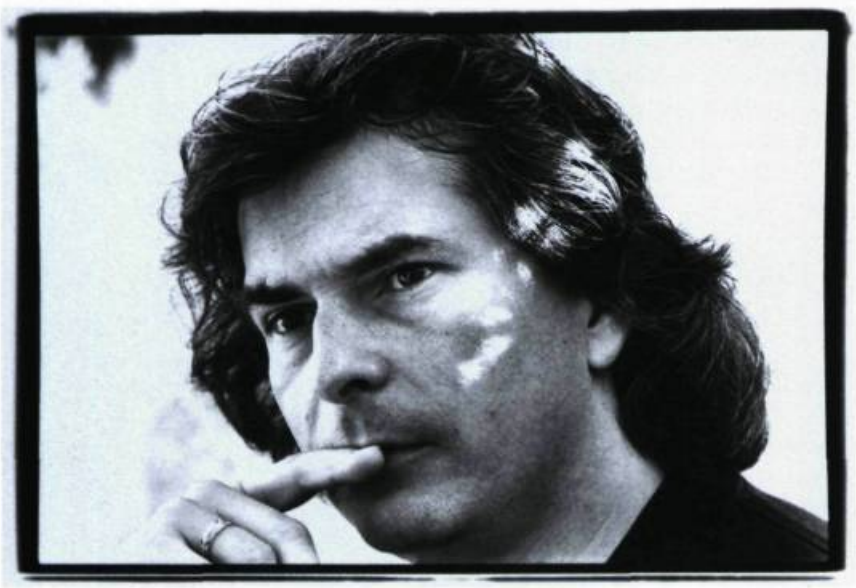
Un univers aphasique

Philippe Théophanidis

Canada [Québec] 2001, 82 minutes – **Réal.** : Simon Lacombe – **Scén.** : Simon Lacombe – **Photo** : Pierre Jodoin, Stéphane Menghi – **Mont.** : Simon Lacombe, Suzanne Turgeon – **Mus.** : Ned Bouhalassa – **Son** : Louis Desparois, Michel Zabitsky, Louis Dupire, Jacques Comtois – **Déc.** : Éric Clément, Nadine Lacasse – **Cost.** : Sylvie Lacombe – **Int.** : Patrick Labbé (Michel), Marie-France Marcotte (Lisa), Marcel Sabourin (Tuyau), Isabelle Leblanc (Isabelle), Claude Lemieux (Toupie), Tobie Pelletier et Claudie Chagnon (visiteurs qui font l'amour), Pascal Contamine (visiteur au révolver), Dominique Lamy (Martine) – **Prod.** : Anne-Marie Gélinas – **Dist.** : Film Tonic.

LAUZON, LAUZONE
Le cinéma anthropophage

Créateur passionné, dans le vrai sens du terme, poète maudit du cinéma québécois, sacré, à juste titre d'ailleurs, *auteur* après seulement deux films, Jean-Claude Lauzon est rapidement devenu une (inquiétante) figure de proue du cinéma québécois en cette période charnière durant laquelle la production d'ici semblait enfin trouver le courage de s'affranchir du documentaire pour tendre vers la fiction et son esthétique. Lauzon s'était alors laissé dévorer une première fois par le cinéma, se donnant corps et âme



Une image iconoclaste et tendre du cinéaste

pour s'exorciser d'**Un zoo la nuit** et de **Léolo**. Aujourd'hui, 20 ans après le premier film professionnel de Lauzon, le cinéma, non satisfait d'avoir eu raison de cette âme tourmentée, revient dévorer son *image*, cette fois sous la forme d'un documentaire, **Lauzon, Lauzone**[1], de Louis Bélanger.

Entre portrait et essai, le film de Bélanger tente d'aller à la rencontre de Jean-Claude Lauzon l'homme, le fils, l'amant, le cinéaste. Les outils utilisés par Bélanger sont des archives personnelles (vidéo amateur de parties de chasse ou de pêche auxquelles Lauzon a participé), des témoignages d'amis, des extraits de films ainsi que divers écrits du cinéaste, qui se révèlent par moments terriblement prémonitoires.

De facture assez conventionnelle, s'appuyant un peu trop, me semble-t-il, sur des images vidéo qui deviennent rapidement redondantes, **Lauzon, Lauzone** réussit néanmoins à atteindre son but : provoquer le spectateur avec une image à la fois iconoclaste et tendre du cinéaste. Impossible de ne pas réagir aux propos des participants qui nous font découvrir un Lauzon intime et quotidien, déchiré par le doute et les contradictions, prêt aux plus grandes frasques pour s'imposer ou pour réussir une scène.

Pourtant, ce qu'on retiendra essentiellement de ce film, c'est un certain sentiment de malaise suscité par l'impression que Bélanger nous tient constamment en équilibre précaire entre le voyeurisme, le pillage et l'hommage. C'est que les détails personnels et intimes qu'il nous révèle semblent plutôt superflus et superficiels puisqu'ils ne contribuent qu'accessoirement à la compréhension du *cinéaste*. Car c'est bien du cinéaste dont on voulait entendre parler. De l'homme aussi, bien sûr, mais dans la mesure où cet éclairage sur l'homme nous permettrait de mieux considérer l'artiste, le créateur d'univers cinématographiques et d'images inoubliables (images que l'on ne verra, par ailleurs, que fort peu).

Le problème est que les participants à ce documentaire n'arrivent pas à créer un discours suffisamment profond sur l'homme de cinéma. Ceux-ci s'en tiennent à des détails et semblent éprouver plus de plaisir à évoquer le fait qu'ils aient côtoyé Lauzon qu'à parler de Lauzon lui-même. C'est particulièrement sensible dans les témoignages d'Isabelle Hébert, amie de Lauzon et également scénariste et collaboratrice à la réalisation de **Lauzon, Lauzone**. Le film commence d'ailleurs avec elle. Dans l'une des quelques brèves séquences fictives du documentaire, on voit la jeune femme, chez elle, au moment où l'on annonce au téléjournal la mort de son ami. Hébert évoque ensuite, en témoignage, et de façon plutôt crue, son premier contact, purement sexuel, avec Lauzon.

Le malaise, ici, ne vient pas tant de cette irruption brutale dans l'intimité de Lauzon, que de cette impression que les participants (Isabelle Hébert et Gaston Lepage en tête) cherchent à *épingler* Lauzon sur un mur et, avec la complicité de Bélanger, à réduire le portrait de Lauzon à quelques phrases et images-chocs. Or, une fois ce tour de table terminé, durant lequel les mots n'ont pas réussi à évoquer grand-chose de percutant, Lauzon, lui, demeure toujours absent et insaisissable.

Là où, par contre, **Lauzon, Lauzone** devient beaucoup plus pertinent, c'est lorsque Bélanger laisse parler les créateurs qui ont côtoyé Lauzon *au moment de la création artistique*. Il est significatif que ce soit justement des gens de cinéma (Pierre Falardeau ou Guy Dufaux, entre autres) qui ont su parler de Lauzon dans des termes vibrants, qui laissent entrevoir comment la nature troublée, contradictoire, impulsive du cinéaste s'est sublimée en images. On entre alors vraiment dans le portrait artistique, le seul qui soit pertinent. Soulignons aussi la contribution très éclairante de cet analyste qui propose une lecture psychanalytique fort intéressante de l'œuvre de Lauzon.

Lauzon, Lauzone laisse donc perplexe. C'est un film intéressant à certains égards, mais pas assez pénétrant, dans la forme comme dans le fond, pour prétendre proposer un portrait vraiment complet de l'homme et, surtout, de l'artiste que fut Jean-Claude Lauzon.

Carlo Mandolini

Canada [Québec] 2000, 89 minutes — **Réal.** : Louis Bélanger, avec la collaboration d'Isabelle Hébert — **Scén.** : Isabelle Hébert — **Photo** : Guy Dufaux — **Mont.** : Claude Palardy — **Son** : Serge Beauchemin — **Avec** : Isabelle Hébert, Gaston Lepage, Pierre Falardeau, Guy Dufaux, Pierre Bourgault — **Dist.** : Film Tonic.

[1]Le titre fait ici allusion au nom à consonance italienne que s'était donné le jeune Léo dans **Léolo**.

TABOU
Subtils dérèglements

Après une éclipse d'une quinzaine d'années (**Max mon amour** date de 1986), **Tabou** consacre le retour au grand écran de l'un des derniers grands maîtres du cinéma, Nagisa Oshima. Audacieuse et visuellement superbe, mais d'une beauté quasi glaciale, hantée par Éros et Thanatos, tels **L'Empire des sens** (**Ai no corrida**), **L'Empire de la passion** (**Ai no borei**) et **Merry Christmas Mr. Lawrence,** entre autres, cette œuvre du cinéaste japonais explore, une fois de plus, l'ambiguïté de la nature humaine, cette part d'incontrôlable que cache et qui ronge chaque être humain. Obscur et déroutant, finement construit sur le mode du non-dit, la force d'évocation des images et des ambiances sonores devant suppléer aux nombreuses ellipses du récit, **Tabou** s'offre comme un indéfinissable objet cinématographique, empruntant autant à l'étude de mœurs, à l'enquête policière qu'à la fable, et trace avec force doigté et rigueur les subtils dérèglements d'un univers fondé sur l'ordre social et les règles de conduite, dès lors qu'y pénètre Kano, dont la beauté androgyne exerce une étrange fascination sur son entourage.

Inspirée des nouvelles *Sozaburo à la mèche sur le front* et *Le Révolté des montagnes* tirées du recueil *Chroniques du Shinsengumi* du Japonais Ryotaro Shiba (1923-1996), l'histoire de **Tabou** se déroule au printemps 1865, à la fin du shogunat et du règne de sa milice composée de samouraïs, le Shinsengumi, règne miné par la rébellion qu'elle entend mater entre deux clans et par la remise en question de ses règles de conduite par les jeunes recrues, soit deux ans avant la restauration de la monarchie absolue, l'ère de Meiji. Oshima entreprend d'évoquer symboliquement la chute des samouraïs (ce que suggère ce superbe plan final où le capitaine Hijikata dit : « Kano est trop beau », avant de scier le cerisier en fleurs d'un seul coup de sabre, témoignant, par la même occasion, de sa propre vulnérabilité face à Kano) par l'introduction d'une composante homosexuelle dans cet univers clos, régi par des règles des plus strictes. En fait, le thème de l'homosexualité sert plutôt de catalyseur permettant d'explorer les relations entre l'individualité et la communauté, c'est-à-dire ce qui relève de l'humain (donc incontrôlable ou imprévisible) et ce qui découle d'un système de règles si strictes que leur transgression amène la mort (c'est-à-dire l'artificialité et l'inflexibilité). L'homosexualité permet donc d'introduire dans l'univers des samouraïs un élément perturbateur, l'un des nombreux vecteurs ou moyens employés par ces hommes pour trouver un équilibre au sein de cet univers contraignant et violent.

Oshima construit son récit sur la fascination exercée par la beauté troublante et le calme énigmatique (il est aussi indifférent devant des avances que lors de relations homosexuelles ou d'exécutions) et parfois même provocateur de Kano sur les membres de la milice, fascination déchaînant les passions, alimentant les rumeurs, excitant les jalousies et menant à la folie meurtrière qui menacent l'ordre dans le temple de Nishi-Honganji. Tout étant de l'ordre du suggéré, de l'invisible, dans **Tabou**, l'atmosphère des lieux et les relations quasi sublimées, les signes et les effets de la passion, de la jalousie ou de la folie, de même que l'ambiguïté des relations interpersonnelles et le tiraillement entre les pulsions homosexuelles (latentes ou réelles) et la conscience des personnages, sont principalement insinués par une nuance dans l'expression ou le jeu des acteurs (à cet égard, le jeu tout en retenue de Beat Takeshi est particulièrement appréciable, d'autant plus qu'il s'agit d'un rôle à contre-emploi), par de subtils effets de lumière ou changements de rythme ou, tout simplement, par d'adroits mouvements de caméra. Les contradictions internes des personnages sont par exemple souvent mises en relief de façon particulièrement habile dans les combats de kendo, où les luttes intérieures transpirent dans les gestes des combattants, judicieusement mises en relief par des mouvements de caméra semi-circulaires d'une extrême lenteur autour des acteurs, accentuant la relation de pouvoir entre les adversaires et/ou amants, dès lors qu'ils n'agissent plus comme de véritables samouraïs (Oshima s'est d'ailleurs éloigné de la forme classique du kendo, tout comme de la couleur traditionnelle des costumes des samouraïs), se laissant envahir par leurs émotions, leurs passions.

Ultimement, c'est au niveau de la mise en scène et de la mise en images (photographie, éclairages, décors, costumes) qu'est la plus spectaculaire la mise à mort symbolique du règne du Shinsengumi programmée par le maître japonais. Le dérèglement progressif de cet univers est en effet subtilement souligné par un passage de séquences plus réalistes (dont la seule scène extérieure diurne près d'un plan d'eau où se baignent des enfants et les séquences illustrant les combats de kendo, où l'utilisation de couleurs sombres monochromatiques et de décors plus ou moins rectangulaires concourent à suggérer une espèce de huis clos symbolisant l'univers contraignant du Shinsengumi) à des séquences nocturnes extérieures finales où les couleurs sombres monochromatiques baignent dans une lumière bleutée et dans une brume quasi irréelle où finissent par se confondre réalité et imagination, désirs et conscience, évoquant la complète déliquescence d'un univers où ne règnent plus que trouble et confusion.

Un calme énigmatique

Dominique Pellerin

Gohatto

Japon 1999, 100 minutes – **Réal.** : Nagisa Oshima – **Scén.** : Nagisa Oshima, d'après les nouvelles *Sozaburo à la mèche sur le front* (*Maegami no Sozaburo*) et *Le Révolté des montagnes* (*Sanjogawara Ranjin*), tirées du recueil *Chroniques du Shinsengumi* (*Shinsengumi Keppuroku*) de Ryotaro Shiba – **Photo** : Toyomichi Kurita – **Mont.** : Toyomo Oshima – **Mus.** : Ryuichi Sakamoto – **Son** : Kunio Ando, Keiko Kawamoto, Kenji Shibazaki – **Déc.** : Yoshinobu Nishioka – **Cost.** : Emi Wada – **Int.** : Beat Takeshi *alias* Takeshi Kitano (le capitaine du Toshizo Hijikata), Ryuhei Matsuda (le samuraï Sozaburo Kano), Shinji Takeda (le lieutenant Soji Okita), Tadanobu Asano (le samuraï Hyozo Tashiro), Yoichi Sai (le commandant Isami Kondo), Koji Matoba (le samuraï Heibei Sugano), Tommys' Masa (l'inspecteur Jo Yamazaki), Masatoh Eve (l'officier Koshitaro Ito), Uno Kanda (la geisha Nishikigi-Dayu), Kazuko Yoshiyuki (la servante Omatsu), Tomorowo Taguchi (le samuraï Tojiro Yuzawa), Zakoba Katsura (Wachigaiya), Jiro Sakagami (le lieutenant Genzaburo Inoue) – **Prod.** : Ichirô Yamamoto – **Dist.** : TVA International.

UN TEMPS POUR L'IVRESSE DES CHEVAUX

Ainsi va la vie...

Si le titre du premier long métrage de Bahman Ghobadi séduit l'imagination du spectateur, évoquant à la fois poésie et fantaisie, ses images d'une tristesse infinie, dont certaines d'une grande beauté et d'une admirable force d'évocation, longtemps le troubleront. Interprétée par de jeunes comédiens non professionnels jouant leur propre rôle et inspirée d'une histoire vraie, la contrebande impliquant des jeunes entre le Kurdistan iranien et le Kurdistan irakien, cette œuvre du premier cinéaste kurde iranien accuse, certes, quelques maladresses, mais dévoile avec acuité et *ex abrupto* la déréliction dans laquelle s'enlise ce peuple et, surtout, ses enfants, sans jamais sombrer dans l'exagération et le misérabilisme que d'aucuns lui ont reprochés.

À l'écart du monde, aux confins d'une région montagneuse oubliée, tellement déshéritée que les adultes y sont devenus indifférents, sinon implacables, devant la misère des enfants, où la rudesse hivernale et la sécheresse estivale se succèdent impitoyablement, accentuant la sauvagerie des rapports humains, la seule préoccupation possible reste la quête pour sa survie quotidienne. Ainsi, dépouillé précocement de son insouciance, Ayoub, 12 ans, devenu chef de sa famille par un cruel concours de circonstances, lutte contre l'acharnement du destin pour subvenir aux plus élémentaires besoins de ses quatre frères et sœurs, mais aussi pour recueillir les fonds indispensables à l'opération urgente que nécessite son frère aîné, Madi, 15 ans, un nain au corps estropié, atteint d'une maladie incurable.

Indicible impuissance

Hésitant constamment entre la tentation documentaire (la séquence d'ouverture dans un marché irakien est à cet égard particulièrement éloquente) et une recherche esthétique manifeste (notamment dans ces nombreuses scènes où se dessinent sur la blancheur hivernale les fluides silhouettes enfantines, quasi absorbées par cette mortelle ennemie qu'est la montagne), **Un temps pour l'ivresse des chevaux** témoigne d'une construction scénaristique on ne peut plus conventionnelle, mais efficace. Il s'agit d'un véritable conte initiatique, commenté en voix off par la sœur cadette, Amaneh, où s'accumulent des épreuves de plus en plus corsées que doit surmonter Ayoub : mère morte en couches, père tué par l'explosion d'une mine, rouerie des contrebandiers qui ne le paient pas pour son travail, vain sacrifice de Rojin, la sœur aînée, qui, afin de faire soigner Madi en Irak, accepte un mariage arrangé avec une famille irakienne qui la floue, préférant, en échange de sa main, se départir d'un mulet plutôt que d'assumer la charge que constitue un enfant comme Madi. Ultimement, ce récit d'apprentissage n'offre aucun espoir de délivrance ni rédemption, sinon l'apprentissage de la douleur, l'acclimatation à la fatalité et la satisfaction du devoir accompli. Même ce lumineux plan final où Ayoub et Madi atteignent enfin le territoire irakien après avoir franchi ces barbelés délimitant la frontière, symbole d'un certain espoir, porte en lui sa pierre d'achoppement. Ayoub a finalement réussi à joindre sa destination ultime, mais non sans avoir perdu dans une embuscade le mulet qui lui aurait permis de défrayer les coûts de l'opération de son frère, séquence par ailleurs magistrale lorsque titubent et fléchissent des mulets enivrés pour résister au froid, tandis que s'enfuient les contrebandiers et dévalent sur la montagne enneigée les énormes pneus que transportaient les mulets, devant un Ayoub vaincu par la cruauté du destin et la lâcheté des adultes.

Avec **Un temps pour l'ivresse des chevaux,** Bahman Ghobadi désirait donner une image juste et « réelle » de son pays, un peuple en constant état de survie, conséquence de son isolement, de l'ostracisme dont il est toujours victime et des nombreuses guerres dont il a été témoin. Il en résulte une œuvre remarquable, aux images aussi fortes que déchirantes. Avec force finesse et intelligence, le réalisateur trentenaire a su reléguer la diatribe politique et sociale au second plan, toujours présente, certes, mais soulignée au hasard d'un plan (lors du rapatriement des corps des contrebandiers, filmé avec pudeur, à distance, des plans d'ensemble permettant d'observer les différentes réactions des villageois) ou par le biais d'un son, tels ces tirs retentissant dans la montagne et dont on méconnaît la source. S'il s'attache à montrer dans toute son âpreté la violence quotidienne et intime dans laquelle baignent les enfants, à exposer le poids de leur existence par de silencieux gros plans des visages d'Ayoub et d'Amaneh, exhalant la tristesse et la détresse, la mort et les véritables drames ne sont jamais exposés mais simplement suggérés. Ainsi, les scènes les plus dramatiques, comme celles du rapatriement du corps du père et de la volte-face de la famille irakienne qui refuse de prendre en charge Madi, sont tournées à distance, en plans larges, observées de loin par le spectateur tout comme par Ayoub et Amaneh, relevant une fois de plus avec une rare subtilité l'indicible impuissance de ces enfants condamnés à subir leur destin et la déchirante inutilité d'un Madi, assis, grelottant dans la neige ou suspendu dans un sac sur le dos d'un mulet telle une vulgaire marchandise, dans un monde où seuls survivent les enfants les plus forts.

Ému par des images d'une force poignante et d'une rare poésie, le spectateur sortira fourbu du film de Bahman Ghobadi, peut-être étonné par ce qu'il aura perçu comme un trop plein de sentimentalisme. Mais ces images le hanteront longtemps et, ultimement, le déchireront, lorsqu'il se mettra à penser que, comme l'a confirmé le réalisateur en entrevue avec Didier Perron, de *Libération,* ces enfants : « (…) souffrent plus dans leur vie que dans le film. Ce n'est pas vraiment de la souffrance d'ailleurs, c'est leur quotidien vécu au jour le jour, de génération en génération. Ils n'ont jamais voyagé, ils ne connaissent que ça et pour eux la vie est ainsi faite. »

Dominique Pellerin

Zamani barayé masti asbha

Iran 2000, 80 minutes – **Réal.** : Bahman Ghobadi – **Scén.** : Bahman Ghobadi – **Photo** : Saed Nikzat – **Mont.** : Samad Tavazoi – **Mus.** : Hossein Alizadeh –**Son** : Morteza Dehnavi, Medhdi Darabi – **Int.** : Ayoub Ahmadi (Ayoub), Amaneh Ekhtiar-Dini (Amaneh), Madi Ekhtiar-Dini (Madi), Rojin Younessi (Rojin), Nezhad Ekhtiar-Dini (Nezhad), Kolsolum Ekhtiar-Dini (Kolsolum) – **Prod.** : Bahman Ghobadi – **Dist.** : K. Films Amérique.

THE LEGENDS OF RITA
Sombres destins

The Legends of Rita se présente d'emblée comme une lettre que le personnage principal adresse à une amie; une longue lettre qui constitue en fait son journal intime ou ses mémoires qu'elle lègue à cette amie qui sert de prétexte. Cette introduction au récit illustre bien la tournure que Volker Shlöndorff a voulu donner à son plus récent film dans lequel il survole, depuis la perspective d'une jeune terroriste de gauche à la retraite, cette tranche d'histoire qui précède et chevauche la réunification allemande.

Le film retrace les péripéties de Rita, Allemande de l'Ouest et l'un des membres actifs d'un groupuscule terroriste, qui tue un policier lors d'une vérification de routine. Après cette action imprévue, elle décidera, avec d'autres membres du groupe, d'accepter l'asile politique que lui offre la République démocratique allemande pour y refaire sa vie sous une nouvelle identité. Peine perdue, son passé refera toujours surface, soit à la télévision, soit dans les journaux, soit dans sa conscience, l'éloignant chaque fois de cette nouvelle existence qu'elle semble tant souhaiter.

Pour ce portrait de la société est-allemande, le réalisateur a préféré prendre le chemin de la psychologie et de l'intimité plutôt que la route du discours politique et idéologique. S'il avait emprunté cette dernière voie, le résultat aurait assurément été un film beaucoup plus radical et représentatif du milieu politique qui y est dépeint (ainsi que d'une certaine situation politique, notamment de la crise que vivait la gauche et l'extrême gauche allemande à l'époque), mais il aurait en contrepartie perdu l'attrait d'une histoire simple et claire où l'émotion et la sincérité se croisent.

Ce que **The Legends of Rita** illustre avec le moins d'ambivalence, c'est la désillusion. Celle d'abord de Klatte, l'un des terroristes qui se demande, lorsqu'ils boivent et font la fête dans une villa de la campagne est-allemande, si c'est bien celle-là la vie de la classe ouvrière (« *Do you really think this is the life of the working class?* »). Ou la désillusion de Tatjana qui, s'étonnant que Rita ait quitté l'Ouest pour venir à l'Est, lui demande sans le moindre soupçon d'ironie, lorsque Rita lui raconte avoir fait du *strip-tease* pour vivre, ce à quoi elle s'attend à l'Est (« *What do you expect here?* »).

C'est parce que la désillusion prime que Rita est émouvante. Elle semble garder une certaine candeur à l'égard des idéaux de la gauche, une droiture qui la pousse à donner généreusement pour la cause nicaraguayenne, sans s'inquiéter de la direction que prendra son argent, tandis que ses collègues de travail lui lancent un regard méprisant : quelle leçon prétend-elle leur donner ? « Pourquoi avez-vous perdu la foi en vous-mêmes ? », leur rétorque-t-elle dans l'une des dernières séquences du film, juste avant cette réunification.

Film donc où les idéaux socialistes sont confrontés au bilan social, politique et économique de l'ex-R.D.A. des années quatre-vingt, **The Legends of Rita** constitue une critique aussi sévère que subtile de cette époque qui a précédé la tombée du mur de Berlin et de ce système politique qui a étouffé la société est-allemande.

En effet, Schlöndorff insère, tout au long du récit, de courtes séquences, parfois même de simples plans, en apparence insignifiants, qui nous poussent à voir le film sous cet éclairage. À ce titre, la séquence qui se déroule sur le bord du lac et qui suit la décision de Rita de demeurer à l'Est est on ne peut plus explicite : un petit marécage où poussent des joncs à droite, une immense souche pourrie à gauche, et entre les deux Erwin, le contact du groupe avec l'État est-allemand, qui assure à Rita qu'elle verra enfin ce qu'est le socialisme (« *You will see what socialism is all about.* »). Un peu plus tard, lorsque Rita et Tatjana conversent à la fenêtre de l'usine, c'est le vide régnant dans ce paradis du prolétariat qui est souligné par l'écho physiquement injustifiable dont sont empreintes leurs voix. Plus subtil encore est le dynamo de la bicyclette de Jochen, métaphore parfaite d'une société qui ne fonctionne qu'à l'énergie brute de ses membres.

« Lorsqu'un policier tire, est-ce pour abattre ou pour arrêter le fuyard ? Et lorsqu'un fuyard tire, est-ce pour tuer le policier ou pour pouvoir s'enfuir ? » Ces questions que l'avocat pose à Friederike, l'une des terroristes, résument toute l'ambivalence volontaire de **The Legends of Rita**. Sans condamner quiconque, Schlöndorff nous rappelle que chacun possède une fonction qui lui est assignée, mais que cette fonction n'est jamais clairement définie. C'est pourquoi il n'accuse aucun de ses personnages, même si chacun, à sa manière, participe du système.

Entre l'ambivalence et la désillusion

Alexis Ducouré

Die Stille nach dem Schuß
Allemagne 1999, 101 minutes – **Réal.** : Volker Schlöndorff – **Scén.** : Wolfgang Kohlhaase, Volker Schlöndorff – **Photo** : Andreas Höfer – **Mont.** : Peter Przygodda – **Son** : Manfred Arbter, Detlev Fichtner – **Déc.** : Susanne Hopf – **Cost.** : Anne-Gret Oehme – **Int.** : Bibiana Beglau (Rita), Martin Wuttke (Erwin Hull), Nadja Uhl (Tatjana), Harald Schrott (Andi), Alexander Bever (Jochen), Jenny Schilly (Friederike), Mario Irrek (Klatte), Thomas Arnold (Gerngross), Franca Kastein (Anna), Dietrich Körner (le général), Alexander Hosfeld (Gruber) – **Prod.** : Arthur Hofer, Emmo Lempert, Friedrich-Carl Wachs – **Dist.** : FunFilm Distribution.

POLLOCK
Une œuvre de désespérance

Le film qu'Ed Harris a pris une dizaine d'années à mettre en plan, puis en train, se présente, par le biais de la biographie d'un peintre célèbre, comme une réflexion sur l'inconfort de la vie, sur la perception des contradictions liées à toute existence humaine, sur le refuge doré que peut constituer, pour certains, l'art dans son état le plus pur. Ce bonheur dans la création, considéré par certains comme inconcevable (ou contre nature), prend avec **Pollock** une dimension telle qu'on a l'impression, en fin de projection, qu'avec la mort de l'artiste, le sens de l'humain, dans sa définition la plus vaste, a abandonné notre planète.

Pour s'être exposé à ceux qui l'entourent, pour avoir osé s'abreuver de plaisirs nés de sa seule inspiration, enrichis de sa propre création, Jackson Pollock a creusé d'incontournables malentendus qui ont heurté son entourage et l'ont blessé moralement. En laissant le risque conduire la plus grande partie de son existence, l'artiste s'est sans doute réservé le beau rôle, et le personnage a permis à Ed Harris de réaliser un exploit similaire, presque calqué sur son modèle.

Plaisirs nè de l'inspiration

Au cours de la soirée du Nouvel An, Pollock urine impunément dans la cheminée de Peggy Guggenheim. Il est vrai que les invités sont tous des snobs de la pire engeance et qu'il les méprise tous. En fait, qui ne méprise-t-il pas, cet homme *déraisonnable* ? Toutes les institutions passent dans la terrible moulinette de sa critique : les amitiés, les familles, les relations conjugales, l'amour quel qu'il soit, la critique d'art, les artistes eux-mêmes et, en passant, les cinéastes. (Harris voulait-il faire un clin d'œil à ceux – à quelques-uns d'entre eux en tout cas – qui l'ont dirigé tout au long de sa carrière d'acteur ?) Ils le méritent tous selon lui, et la leçon pourrait presque être humaniste, si on l'envisageait sous un certain angle. Or, Harris ne nous donne pas de justification à cette hargne universelle qui finit par l'obséder. En fait, on ne nous parle pas dans **Pollock** de la genèse de son amour pour la peinture, ni de la maladie qui l'a conduit à l'hôpital psychiatrique, ni des raisons qui lui ont permis de le quitter.

Mais tous ces détails sont-ils vraiment nécessaires ? Harris, dont c'est ici le premier film en tant que réalisateur, laisse une part importante à l'ambiguïté de son personnage, une zone d'ombre, un *no man's land* qui sied bien à l'existence de celui qui crée. Ce dernier sait la difficulté d'être dans un monde, n'importe lequel. Tout lui semble tour à tour indifférent, incompréhensible, hostile, même meurtrier. Dépeindre la pénombre dans laquelle le personnage se meut n'est pas une tâche aisée, autant la réinventer pour en faire une pénombre cinématographique. En sautant de scène en scène, en évitant de donner à chaque séquence un rythme propre, **Pollock** devient une œuvre de désespérance imprégnée çà et là d'un maussade mal du siècle, fait de fausses rencontres, de conversations évidées, de solitudes qui n'en finissent pas de prendre à la gorge. Et on espère, en spectateurs touchés par la contagion, que le tunnel finira par déboucher à l'air libre.

Ed Harris acteur est un Pollock touchant. À l'écran, on le voit faire ses propres peintures, dans le style de l'artiste, ne cherchant à l'imiter que dans ses attitudes, dans son discours.

On le sait, les cinébiographies (surtout celles d'artistes) sont des exercices périlleux. Ce danger est encore plus significatif lorsqu'à la vie du personnage n'arrivent à se greffer que quelques détails biographiques minimes, en tout cas cinématographiquement parlant. Ed Harris cinéaste contourne l'écueil en procurant à son film une existence propre, faite d'images tavelées, à la fois menaçantes et sereines, où règne la vie dans tout ce qu'elle a d'étriqué, presque de médiocre, de mesquin. Et aussi d'ouvert à l'imagination, comme une toile de Jackson Pollock.

Maurice Elia

États-Unis 2000, 119 minutes – **Réal.** : Ed Harris – **Scén.** : Barbara Turner, Susan Emshwiller, d'après le livre *Jackson Pollock: An American Saga* de Steven Naifeh et de Gregory White Smith – **Photo** : Lisa Rinzler – **Mont.** : Kathryn Himoff – **Mus.** : Jeff Beal – **Son** : Scott Breindel, Daniel Gaber – **Déc.** : Mark Friedberg, Peter Rogness – **Cost.** : David C. Robinson – **Int.** : Ed Harris (Jackson Pollock), Marcia Gay Harden (Lee Krasner), Amy Madigan (Peggy Guggenheim), Jennifer Connelly (Ruth Klingman), Jeffrey Tambor (Clement Greenberg), Bud Cort (Howard Putzel), John Heard (Tony Smith), Val Kilmer (Willem de Kooning), Stephanie Seymour (Helen Frankenthaler), Tom Bower (Dan Miller) – **Prod.** : Fred Berner, Ed Harris, John Kilik – **Dist.** : Blackwatch Releasing.

SUBCONSCIOUS CRUELTY
Excès incontrôlés

Se voulant un disciple à la fois de David Lynch, de David Cronenberg et de Luis Buñuel, Karim Hussain débute dans la réalisation du long métrage en signant un film dont l'audace aurait pu n'avoir rien à envier aux premiers essais des maîtres dont il s'inspire. Mais trop pris dans sa démarche conceptuelle, le jeune réalisateur ne sait plus où s'arrêter. Fable oscillant entre le sublime, le poétique et l'horrible, réflexion sur le pouvoir des images, **Subconscious Cruelty** se démarque par sa forme inusitée, sa construction fragmentaire d'une imagerie parfois insoutenable, mais le plus souvent tendancieuse, poussant jusqu'à la provocation.

La production de ce film inclassable relève déjà du domaine de l'invraisemblable. Amorcé en 1994, le tournage s'est déroulé dans la plus stricte intimité, le silence quasi absolu. Le budget, presque inexistant, ne permettait pas de tourner dans des lieux précis, mais en raison d'un enthousiasme sans bornes, d'une audace perverse et surtout d'un sens inouï de la persévérance, Karim Hussain et son équipe ont déniché un local désaffecté où, durant quatre semaines, il ont tourné les premières scènes d'un film dont le produit final suscite l'étonnement malgré ses nombreuses failles. Néanmoins, une situation économique de plus en plus restreinte oblige l'équipe à ne tourner que de façon sporadique, particulièrement les week-ends. Et ça ne fait que commencer puisqu'au retour d'un voyage d'affaires aux États-Unis, Hussain est arrêté aux douanes canadiennes. On lui confisque une cassette vidéo d'une première ébauche finale que les douaniers visionnent et finissent par considérer comme produit « obscène ». L'article de Matthew Hays, « *Customs Cruelty* », paru dans le *Montreal Mirror* du 30 avril 1998, en dit plus long sur le sujet. Finalement, ce n'est qu'au cours de l'an 2000 que se tournent les dernières scènes du film et qu'une copie 35 mm est produite.

Cauchemar surréaliste, **Subconscious Cruelty** évite le mode narratif traditionnel, adoptant plutôt une forme éclatée dont les principales fractions constituent un ensemble à la fois poétique et hallucinant. Il est question de religion et de rapports familiaux conflictuels, de naissance et de mort. Mais derrière ces intentions se cache un film sur la perversion du regard : sur ce point, la séquence montrant un personnage masculin se masturbant en regardant d'un œil avide et inquiétant par une porte entrouverte celle que l'on croit être sa sœur (« *I can see her. She sleeps so calmly.* ») est brillamment réussie. Ce bref moment aura suffi pour que le jeune cinéaste exprime la douleur du désir et la complexité du regard. Car son film est essentiellement fait de moments-chocs, d'effets intentionnellement provocateurs qui, finalement, se présentent comme des réflexions personnelles sur la nature humaine.

Aucune parole prononcée. Seul un commentaire en voix off tente d'expliquer ce qui se passe à l'écran, une orgie d'images et de sons, hommage inconditionnel aux maîtres de l'horreur et du fantastique. Visuellement, **Subconscious Cruelty** est un film exigeant qui pousse les limites du genre jusqu'au paroxysme, ne reculant devant rien pour séduire à tout prix. Et tout à coup, à cette hémorragie de sensations fortes succèdent quelques moments de pure poésie : des mains qui caressent le sol herbeux, un paysage enneigé d'une beauté troublante, un coucher du soleil sublime, des corps dénudés qui se frottent contre la terre, comme pour retourner aux premiers instants de la création.

Entre le sublime, le poétique et l'hallucinant

Film casse-gueule, **Subconscious Cruelty** tente par tous les moyens d'assumer sa liberté en créant un dispositif cinématographique qui, malheureusement, n'est pas toujours contrôlé : traitement excessif des couleurs (omniprésence des verts, des rouges, des bleus et des jaunes – hommage sans doute aux maîtres incontestés du *giallo* italien, Mario Bava et Dario Argento, auxquels Hussain semble vouer une admiration aveugle), cadrages inutilement sophistiqués et caméra trop rapprochée des personnages, jusqu'à les absorber.

Pourtant, pour un premier long métrage, le réalisateur fait preuve d'une connaissance du cinéma. Il faudra, par contre, qu'il cultive le sens de la retenue, notamment en ce qui concerne direction d'acteurs et sa démarche visuelle. À force de trop en mettre, on risque de s'engouffrer dans des voies sans issue. Grand admirateur de Nacho Cerdà, dont il avoue s'inspirer, Karim Hussain devrait apprendre de lui le sens de la sobriété, caractérisque qui procurait à *Aftermath*, le brillant moyen métrage du réalisateur catalan, son incandescente beauté.

Élie Castiel

Canada (Québec) 2000, 80 minutes – **Réal.** : Karim Hussain – **Scén.** : Karim Hussain – **Photo** : François Bourdon, Karim Hussain – **Mont.** : Karim Hussain – **Mus.** : Teruhiko Suzuki – **Son** : David Kristian – **Eff. spéc.** : C.J. Goldman – **Int.** : Brea Asher (la sœur), Ivaylo Founev (le frère), Christopher Piggins (l'homme d'affaires), Eric Pettigrew (le martyr), Martine Viale (femme agresseur), Sophie Lauzière (l'œil ovarien), Nadia Simaani (la femme qui renaît), Sean Spurey (l'homme qui renaît) – **Prod.** : Mitch Davis – **Contact** : Infliction Films.