Document généré le 25 avr. 2024 09:58

Séquences
La revue de cinéma

Quizaine des réalisateurs
La mort en ce jardin

Michel Euvrard

Numéro 233, septembre–octobre 2004

URI : https://id.erudit.org/iderudit/48082ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Euvrard, M. (2004). Quizaine des réalisateurs : la mort en ce jardin. *Séquences*, (233), 26–28.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2004

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/

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/

Cannes 2004 I QUINZAINE DES RÉALISATEURS

La mort en ce jardin

Babae sa Breakwater

La Quinzaine des réalisateurs, qui a connu trois délégués généraux depuis 2002 et semble donc prise dans des perturbations, proposait cette année une sélection de vingt longs métrages, et de douze courts regroupés en trois programmes. Les longs métrages comprenaient six films français (dont trois plutôt faibles), un philippin, deux japonais, deux iraniens, quatre états-uniens (dont un d'une réalisatrice italienne,) un libanais, un chilien, un argentin, deux italiens… Je parlerai des longs métrages qui ont retenu mon attention.

Je suis un assassin, **L'Odeur du sang**, **Babae sa Breakwater**, voilà trois films représentatifs de trois styles de cinéma de divertissement déterminés par le public auquel ils s'adressent : public populaire de pays du tiers-monde (**Babae sa Breakwater**), audience de masse de pays « avancé » (**Je suis un assassin**), public bourgeois se voulant ou se croyant plus sophistiqué (**L'Odeur du sang**), avec pour les deux un attrait présumé pour le décadent, le faisandé…

Depuis la mort de Lino Brocka, on ne voit plus guère de films philippins. Réalisateur de **Babae sa Breakwater**, Mario O'Hara, né en 1946, a écrit des scénarios pour Lino Brocka, notamment d'**Insiang** (1976) et de **You Are Weighed in the Balance But Are Found Wanting** (1974) où il joue le rôle principal. Il a depuis 1975 réalisé de nombreux films.

Babae sa Breakwater poursuit la tradition d'un cinéma populaire qui combine un maximum d'éléments appréciés du public : les amours contrariés et les chansons d'amour langoureuses, le goût du sang et de l'action violente, sentiments simples et contrastés qui donnent au film de la fraîcheur et un charme certain malgré ses incongruités et son côté fourre-tout, ou peut-être à cause d'eux.

L'Odeur du sang et **Je suis un assassin** relèvent tous deux d'une conception diamétralement opposée du cinéma de divertissement, fondée sur l'interprétation d'acteurs connus (Fanny Ardant et Michele Placido pour l'un; Bernard Giraudeau, Anne Brochet, François Cluzet et Karin Viard, pour l'autre), sur un scénario très construit et qui ménage un suspens, sur les « production values » : appartements luxueux ou pittoresques, résidences secondaires, personnages branchés, riches, de mœurs très libres, donc enviables; tonalité dramatique intense pour **L'Odeur du sang** (on doit y croire), plus fantaisiste et contrastée pour **Je suis un assassin** (on peut le prendre au second degré).

Dans **The Woodsman** (Nicole Kassell, U.S.A.), le protagoniste, Walter, la trentaine, à sa sortie de prison en libération conditionnelle revient dans sa ville. Avec l'aide de son travailleur social, il loue un petit appartement et trouve du travail dans une scierie. Deux jeunes femmes s'intéressent à lui : la secrétaire de direction (noire), qui découvre sur la Toile qu'il a fait de la prison, le prend en grippe, et le livre à l'hostilité de ses compagnons de travail; une conductrice de *fenwick* (charge-palette), Vicky, le prend au contraire sous son aile et entame avec lui une liaison. Walter est en outre surveillé par un officier de police (noir aussi) sûr qu'il va récidiver, et qui le harcèle. Vicky, qui flaire un secret pesant chez Walter, et pense qu'il a besoin de se confier, prêche d'exemple et lui raconte qu'elle a été violée pendant des années par ses trois frères, et que ça ne l'empêche pas de les aimer; Walter joue le jeu et confesse qu'il a été condamné à douze ans de prison pour pédophilie. Il est effectivement attiré par les petites filles mais affirme qu'il ne leur a jamais fait de mal.

La construction du scénario, dense et nourri, ménage un suspense : Walter va-t-il de nouveau céder à ses pulsions ? l'officier de police va-t-il le faire craquer ? Vicky et lui vont-ils vaincre les obstacles et former un vrai couple ?

La distribution des rôles est à contre-emploi : la secrétaire et le flic noirs sont intolérants, vindicatifs et provocateurs, et c'est l'ouvrière apparemment endurcie et agressive, Vicky, qui donne sa chance à Walter, héros pas particulièrement engageant ni sympathique : méfiant, renfermé, sur la défensive.

Machuca (Andrès Wood, Chili) est le nom d'un garçon de onze ans d'un bidonville de Santiago, bénéficiaire d'une bourse à la chic école Saint-Patrick; il s'y lie d'amitié avec Gonzalo, fils d'une famille riche. Blond roux à taches de rousseur, chouchouté par sa mère, Gonzalo est plutôt timide; à l'école, il est le souffre-douleur du « dur » de la classe : son amitié avec Machuca le singularise; les « nouveaux », boursiers du bidonville, sont maintenus à part par les gosses de riches !

Machuca emmène Gonzalo au bidonville, le présente à une fille, un peu plus âgée et beaucoup plus délurée; les trois enfants, trimballés en camion par l'oncle de Machuca, vendent des drapeaux dans les manifestations de rue, de droite comme de gauche, mais Machuca et sa copine participent avec enthousiasme à celles de gauche, qui deviennent de plus en plus tendues : on est en 1973.

Vient le coup d'État. Les soldats envahissent le bidonville, vandalisent les baraques, rassemblent les habitants, tabassent, tuent, sous les yeux de Gonzalo venu aux nouvelles.

Machuca et le bidonville sont pour Gonzalo les instruments de l'initiation à la réalité sociale, aux sentiments collectifs, à la sexualité; l'amitié est possible entre enfants de milieux différents, mais Andrès Wood n'entretient pas l'illusion qu'elle puisse durer. Comme l'ivrogne du bidonville le déclare véhémentement à Machuca, montrant Gonzalo : « Dans dix ans, il sera à l'université

et toi, tu nettoieras les chiottes; dans quinze, il entrera dans la boîte de son père et toi, tu nettoieras encore les chiottes; dans vingt-cinq, il sera président de la boîte et toi, tu nettoieras toujours les chiottes ! »

The Woodsman et **Machuca**, bien écrits, bien filmés dans la convention réaliste, bien joués, sont tout à fait intéressants. Mais, même s'ils sont moins accomplis, moins lisses, plus aventureux, même non résolus et énigmatiques, ou carrément loufoques, on peut néanmoins trouver plus excitants pour l'esprit les films dont je vais parler maintenant.

Cha no aji (Le Goût du thé), troisième long métrage de Katsuhito Ishii, est une comédie familiale : la famille Haruso habite une petite ville dans la montagne près de Tokyo; la mère, dessinatrice de films d'animation, dessine son beau-père dans des poses d'arts martiaux et de danse traditionnelle; le père pratique, à la maison aussi, l'hypnotisme thérapeutique. Le garçon, quinze ans environ, est toujours à la course, à pied ou à bicyclette (d'un modèle particulier, horizontal); amoureux d'une condisciple, il n'ose pas le lui dire, ni prendre aucune initiative. La fille, sept ou huit ans, s'acharne en vain à réussir un rétablissement à la barre fixe; le beau-frère, une grande folle, dirige un atelier de mangas. Entrent et sortent inopinément un danseur blond, un homme enterré dans la boue, découvert par la petite fille, et déterré; des écoliers, des écolières; le double géant de la petite fille, dont l'apparition provoque un tel changement d'échelle que le film ressemble soudain à un dessin animé des *Voyages de Gulliver*; le club de go de l'école, qui fournit enfin au garçon l'occasion de parler avec sa belle et, pour que la fin soit heureuse pour tout le monde, la petite réussit son rétablissement à la barre fixe.

Un peu comme dans les comédies américaines de l'âge d'or, **Vous ne l'emporterez pas avec vous** par exemple, tous les personnages ont un petit grain de folie, des comportements excentriques, mais le rythme est moins trépidant, les moments de folie assez espacés pour qu'on ait aussi le sentiment confortable d'être accueilli dans une famille petite-bourgeoise « presque » normale.

Au début de **Gavkhouni** (L'Embouchure de la rivière), sixième long métrage de Behrouz Afkhami (Iran), un fils raconte en voix off ses rapports avec son père pendant sa jeunesse à Ispahan sur les bords de la rivière Zayandehroud, et l'importance qu'avait alors dans leur vie cette rivière, qui se jette dans un marais à proximité de la ville. Des images, d'abord vides de personnages, sont des travellings sur les paysages du fleuve et du marais, qui établissent l'atmosphère méditative, contemplative du film.

Le fils s'est marié; le père est mort. Le fils quitte Ispahen pour Téhéran, et son départ détruit son mariage. Le souvenir de son père le hante; il l'évoque, le revoit et des séquences du film restituent la vie passée du père du temps qu'il était tailleur, les rapports entre le fils, sa jeune femme et son père, leurs promenades le long de la rivière jusqu'au marais, leurs conversations dont le souvenir, la remémoration gomme les aspérités, et cette atténuation, ce quelque chose de cotonneux, distille un charme inattendu.

Les images volontairement floues qui précèdent le générique de **Los Muertos** (Lisandro Alonso, Argentine) montrent un homme découvrant dans une forêt tropicale très verte et très touffue des cadavres mutilés — séquence qui justifie le titre mais qui restera inexpliquée. Car ensuite, on assiste à la sortie de prison d'un nommé Vargas, la cinquantaine, qui veut rejoindre sa fille installée assez loin au bord d'une rivière dans la forêt.

Alonso détaille à loisir les dernières heures de Vargas en prison, sa libération et les épisodes de son voyage, d'abord en stop, puis en barque sur la rivière; les escales, une fois pour trouver du miel sauvage, une autre pour tuer une chèvre. Arrivé à destination, il est accueilli sur la rive par un jeune garçon, qui lui explique que sa mère, la fille de Vargas donc, est partie un moment plus tôt en lui laissant la garde de sa petite sœur; il amène Vargas à leur « maison », un groupe de tentes.

Tous les épisodes de ce « river movie » presque sans paroles sont montrés sur le même ton égal du naturel, de l'évidence; or certains sont curieux; la prison, par exemple, ressemble plus à un quartier urbain pauvre qu'à une prison avec des murs; Vargas passe à l'atelier de menuiserie, va chez le coiffeur, regarde des hommes (des prisonniers ?) jouer au soccer sur un terrain vague, ces lieux sont-ils situés dans le périmètre de la prison, ou à l'extérieur ? D'autres sont crûs, comme le moment que Vargas passe sur une sorte de « house boat » avec une femme ni jeune ni belle, une prostituée, qui le suce et qu'il baise. D'autres encore sont instructifs, comme la découverte du miel sauvage; le film laisse plusieurs questions sans réponses : pourquoi Vargas a-t-il été emprisonné ? A-t-il tué ses frères (les morts du titre ?) comme le mentionne le gardien des barques ? Sa fille est-elle parmi les morts ? la séquence prégénérique se situe-t-elle dans le passé ou dans l'avenir ? Face à ce flou, cette indétermination et la densité et l'intensité palpables du film tiennent à la force avec laquelle s'impose la présence corporelle de Vargas, son torse, son ventre, ses jambes arquées qui trahissent son sang indien; ses gestes, filmés sans hâte, les objets dont il se sert, les rames, la perche, la machette; sa compétence physique.

Mohsen Amiryoussefi anime dans **Khab é Talkh** (Rêve amer, Iran) le petit monde qui gravite autour du cimetière, sur la colline qui domine cette ville ancienne qui a changé plusieurs fois de nom : le tailleur de pierres, le fossoyeur, l'apprenti un peu simple qui brûle les vêtements des morts, et qui apprendra à laver les cadavres, et Delbar, la veuve qui entretient les tombes; tous craignent et critiquent leur patron, Esfandyar, le gardien du cimetière, un grand vieillard tyrannique, mais tous lui obéissent, sauf parfois Delbar. Esfandyar sur son antique bicyclette (modèle anglais ou hollandais), au hammam, chez le coiffeur, avec son ami de quarante ans, Hossein, qui refuse d'être celui qui lavera son cadavre : « Je lave les vivants, pas les morts ! » Esfandyar en fureur quand il voit au cimetière, devant une tombe, un autre homme courtiser Delbar, qui lui offre des nougats… Plus volubile et plus drôle que les films iraniens en général, **Rêve amer** rappelle certains films égyptiens, algériens, ou même tchèques par la peinture du petit peuple, la satire des mœurs, l'humour noir.

Mur, de Simone Bitton (France/Israël) : ce documentaire parfaitement construit s'ouvre sur la description du chantier d'une section du Mur (ou de la « barrière de sécurité » ou de « l'obstacle »)

Cannes 2004 | QUINZAINE DES RÉALISATEURS

que les Israéliens sont en train de construire pour séparer les territoires palestiniens du territoire d'Israël. C'est une section faite de segments de béton de plusieurs mètres de haut, qu'une grue met en place et qui s'encastrent les uns dans les autres, constituant alors un mur aveugle qui bouche complètement la vue et le passage. Grues, bulldozers; les ouvriers, arabes; un contremaître juif irakien.

Puis la caméra s'emploie à révéler l'emprise des travaux, la largeur de terrain accaparé de chaque côté du mur, les routes d'accès; à dresser le catalogue des différentes formes que prend le mur, du béton au rouleau de barbelé; on visite l'usine qui fabrique ceux-ci.

Bitton donne ensuite la parole au chef de ce gigantesque chantier, un général, qui en expose les objectifs : diminuer considérablement non seulement les attentats, mais les vols de voitures et de matériel que commettent les résidents des Territoires. Il admet que la construction cause des dégâts à la nature, mais qu'on cherche à les minimiser et à les réparer, et ceci des deux côtés du mur, « parce que nous sommes les maîtres » !

Mais surtout, le film montre comment le mur, en beaucoup d'endroits, coupe les villageois de leurs terres; c'est ainsi qu'un propriétaire montre, de l'autre côté de la clôture, ses arbres — il en possède 2700 — dont il ne peut cueillir les fruits.

À vot' bon cœur

On peut, certes, s'estimer saturé d'images sur la situation au Moyen-Orient et le conflit israélo-palestinien sur les camps de réfugiés, les attentats suicides, les représailles israéliennes, les « checkpoints ». Mais la construction de ce mur que les Palestiniens appellent « mur de l'apartheid », a fourni à Simone Bitton l'occasion et le matériau d'un documentaire très mesuré et équilibré; l'opinion et les sentiments de la réalisatrice apparaissent clairement, mais le film laisse ses spectateurs libres de penser que, quelles que soit les conséquences de la construction du mur sur l'écologie, sur la vie quotidienne, et sur l'économie de la population palestinienne, s'il y a la plus petite chance qu'elle diminue la fréquence des attentats et le nombre de leurs victimes civiles, le gouvernement israélien a eu raison de l'entreprendre, sinon toujours de le faire passer où il passe.

En outre, **Mur** est filmé avec un sens dramatique, un sentiment du paysage, une attention aux êtres constants; il montre et informe en recourant peu à des têtes parlantes, et suscite donc à la fois l'intérêt intellectuel, des sentiments et des émotions variés, et le plaisir des yeux.

A vot' bon cœur de Paul Vecchiali (France) est cet oiseau rare, un film qui « semble » improvisé par une bande de copains pour dire ce qu'ils ont sur le cœur (le 20e refus d'un scénario par l'avance sur recettes) et pour se faire plaisir, qui pourrait donc être complaisant, nombriliste, incohérent et prétentieux, et qui est au contraire un pur délice, la combinaison réussie de toutes les « tentations » de Vecchiali, cinéma populaire, banlieusard à la Feuillade, comédie musicale, utopie soixante-huitarde vengeresse (sans la langue de bois théorique)...

Au Kremlin-Bicêtre, un bel été, deux histoires se croisent dans **À vot' bon cœur**, celle d'un Mandrin, d'un Robin des bois d'aujourd'hui, monté sur patins à roues alignées, qui vole l'argent des riches pour le donner aux pauvres, et celle d'un réalisateur et de son équipe qui n'arrivent pas à terminer leur film, refusé à l'avance sur recettes. Écœurés, ils entreprennent d'assassiner les membres de la commission, meurtres préparés et exécutés dans la bonne humeur sur des airs de chansons !

Des personnages fictifs interprétés par des acteurs membres de la « troupe » de Vecchiali — Françoise Lebrun, Hélène Surgère, Nicolas Silberg, etc. — forment l'équipe du film dans le film et voisinent avec des amis non acteurs jouant sous leur propre nom les membres de la commission de l'avance sur recettes. La part, toujours importante, d'improvisation et d'amateurisme fonctionne parfaitement parce qu'elle s'inscrit dans un cadre, une structure, malgré les apparences, solidement construits auxquels les apparitions à intervalles du Robin des bois sur rollers et la succession des meurtres impriment leur rythme.

Pour différents qu'ils soient par l'origine, le genre et la qualité, quelque chose rapproche plusieurs de ces films : sous des formes, certes, diverses, la mort y rôde. Violence quotidienne, risque d'être tué par les membres d'un gang dans les bas quartiers de Manille (**Babae sa Breakwater**); échange de bons procédés (on pense à **La Corde**) : je publie ton livre sous mon nom, tu me débarrasses de mon ex-femme, je te verse une rente (**Je suis un assassin**); conjonction d'Éros et de Thanatos exerçant son attirance sur une femme délaissée (**L'Odeur du sang**); morts victimes du coup d'État de 1973 au Chili (**Machuca**); invoquée par le titre et par les cadavres aperçus dans la séquence initiale, la mort plane, sans plus être nommée ni montrée, du début à la fin de **Los Muertos**; pour être naturelle, la mort du père n'en imprègne pas moins, liée à l'eau du fleuve, l'atmosphère de mélancolie et de remémoration de **Gavkhouni**. Elle et les rites qui l'accompagnent sont évidemment au centre de **Rêve amer**. Si les meurtres perpétrés dans **À vot' bon cœur** relèvent de la farce et ne peuvent êtres pris au sérieux, par contre, le vieillissement perceptible de certains des acteurs qu'on a vus plus jeunes dans des films antérieurs de Vecchiali, leur refus de la mort professionnelle, leur sentiment d'urgence, leur façon crâne de jouer leur va-tout et de forcer leur dernière chance renvoient d'une façon plus ou moins consciente à l'éventualité de la mort. Cette présence lancinante est-elle un signe des temps ?

Michel Euvrard