

24 images

24 iMAGES

Critiques

Numéro 59, hiver 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23318ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1992). Compte rendu de [Critiques]. *24 images*, (59), 48–51.

CRITIQUES

nuit et jour

DE CHANTAL AKERMAN

La comédie musicale n'est pas étrangère à Chantal Akerman; *Toute une nuit*, *Golden Eighties*, chacun à leur manière, y empruntaient, outre la musique, la simplicité de la trame narrative ainsi qu'un ton aérien. Si la musique occupe très peu d'espace dans la bande sonore de *Nuit et jour*, la cinéaste conçoit pourtant entièrement son film sous une forme propre à ce genre.

La séquence où Julie (Guilaine Londez) marche en chantant *a cappella* dans les rues de Paris apparaît ici comme le révélateur de la véritable intention formelle du film. L'intrigue, comme dans la comédie musicale, est réduite à sa plus simple expression (quelques semaines dans la vie d'une femme partageant ses journées entre deux hommes; un la nuit, l'autre le jour), de même que son traitement qui, sous le ton de la légèreté, n'en parviendra pas moins à glis-

ser jusqu'au centre émotif du récit où l'enjeu réside; c'est que chez Akerman, cette légèreté permet toujours de dévoiler un sens poétique aigu. Mais au-delà de cela, ce qui persiste à faire de *Nuit et jour* un film authentiquement musical est cette mélodie particulière du phrasé; cette manière nette, presque monocorde, qu'ont les comédiens de dire un texte hachuré en phrases brèves et pourtant mélodiques, chacune d'elles allant sans détours à l'essentiel par un art synthétique exemplaire.

Il vient alors à l'esprit d'apparenter le dispositif formel de *Nuit et jour* à un Mondrian ou encore à certaines toiles cubistes par cette façon qu'a chaque plan (filmé (presque) toujours frontalement) de venir s'emboîter au précédent avec la netteté et la précision d'une pièce d'un jeu de blocs — de la même façon que les phrases et les

silences le font entre eux. Ainsi, la succession des mots, des plans, les angles de caméra, le choix des couleurs, tout s'accorde avec une extrême cohérence à cette volonté de juxtaposer de façon franche les divers éléments du film afin de créer un univers rythmique, visuel et sonore.

Évitant systématiquement tout effet de coulé ou de fluidité, Chantal Akerman n'en parvient pas moins à donner vie à une œuvre ne dégageant aucune sécheresse. *Nuit et jour* semble plus près des premiers films de la cinéaste (tel *Je, tu, il, elle*) que l'étaient ses autres films depuis *Toute une nuit*, par cette épuration de la forme avec laquelle tendait déjà à renouer *Histoire d'Amérique*. ■

Marie-Claude Loisel

le second cercle

D'ALEXANDRE SOKOUROV

La mort hante les films d'Alexandre Sokourov. Le surprenant *Sauvegarde et protégé* (1989) enregistrait déjà sans concession le lent processus de «la mort au travail» à travers la représentation décalée d'une Emma Bovary à la fois tragique et grotesque, «en discordance avec le créateur»*. Également présent dans *Les jours de l'éclipse* (1988), le thème de la confrontation avec la mort constitue le sujet même du *Second cercle*, la nouvelle œuvre majeure du cinéaste russe. Un jeune homme se retrouve enfermé dans un lieu clos avec le cadavre de son père. Devant le corps presque obscène de cet être étranger qu'il détestait sans doute, le fils se sent paralysé, incapable de s'investir dans le cérémonial funéraire. Employés des pompes funèbres et embaumeurs se succèdent auprès de la dépouille. Bousculé, littéralement acculé à regarder la mort en face (poignante séquence cadrée serrée et superbement éclairée où le regard du fils s'attarde sur celui du père), le jeune homme appri-

voisera peu à peu les gestes entourant l'ultime voyage jusqu'à ce que la séparation soit consommée.

Comme dans ses œuvres précédentes, Alexandre Sokourov impose ici avec virtuosité un cinéma minimaliste de la captation du sens qui découle essentiellement d'une esthétique de la contemplation et d'une saturation de la durée du plan. Orphelin de Dieu, poète mystique réfractaire à toute école théologique, il traque l'invisible, la circulation souterraine des affects qui irriguent la vie. Au départ l'intéresse le lien privilégié qu'il établit avec des «personnalités» (le jeune homme du *Second cercle* n'est pas comédien de formation mais physicien) qui nourrissent de leur sensibilité aiguë la matière des ses films. Cette matière vivante, source première de l'enjeu cinématographique, est toujours renforcée chez Sokourov par une esthétique rigoureuse de la mise en scène: ici, une photographie aux couleurs désaturées, proches du noir et blanc ou sporadiquement violentes dans leur abs-



Peter Alexandrov

traction, une bande sonore aspirée par le vide et le recours parcimonieux aux mouvements de caméra. De cet agrégat d'éléments soumis à l'épreuve de la durée du filmage (plans souvent fixes) naît un cinéma de la sensation pure et de l'envoûtement progressif, charriant dans un même mouvement organique le flux vital d'un monde gangrené par la mort. Car *Le second cercle* peut se lire comme une métaphore actuelle de l'ex-URSS, vieil empire éclaté au bord de la catatonie qui n'en finit pas d'enterrer

son passé et qui, dans son impuissance face aux morts, révèle en quelque sorte l'usure de sa foi en la vie. Au cœur de ce continent qui a été selon lui «l'instrument de sa propre misère», Sokourov affirme néanmoins avec vigueur sa foi en l'homme et en l'universalité des rapports humains. Comme dit Godard, «l'Histoire est sacrament seule et elle a besoin des hommes». Au-delà de la pertinence des considérations sociales et politiques qui les sous-tendent (quand ver-rons-nous au Québec les documentaires du

cinéaste, notamment son portrait de Boris Eltsine que l'on dit brillant?), les films singuliers du réalisateur russe composent déjà une œuvre imposante au sein de laquelle éclate le génie créateur de l'artiste visionnaire.

Gérard Grugeau

* Entrevue avec A. Sokourov in *24 Images*, n° 48, p. 58 à 64.

Arthur Rimbaud, une biographie

DE RICHARD DINDO

Les spectateurs n'auront pas été épargnés par la démangeaison exégético-biographique dont nombre de lecteurs ont dû subir les avatars éditoriaux à l'occasion du centenaire de la mort d'Arthur Rimbaud. Néanmoins, en dehors de ses prétentions assez ridicules à «déconstruire» le mythe rimbaldien, *Arthur Rimbaud, une biographie* n'en constitue pas moins un solide documentaire-fiction, qui se présente sous la forme d'une enquête menée, moins d'une décennie après la mort du poète, auprès de ses parents et amis. Interprétés par des comédiens, Izambard, Delahaye, Verlaine, la mère Rimbe, la sœur Isabelle et plusieurs autres reviennent sur les lieux où «l'homme aux semelles de vent» a traîné ses pieds à différentes époques de sa vie nomade: Charleville, Roche, Paris, Aden, Harar. Leurs témoignages, plus ou moins directement inspirés de lettres et de textes qu'ils ont consacrés à Rimbaud, sont ponctués de

lectures, en voix *off*, de poèmes et d'extraits de lettres du poète, qui tiennent en respect (et parfois peut-être en échec, dans le cas d'Isabelle Rimbaud) la biographie qui se dessine à travers les récits et les anecdotes racontés par chacun. Se refusant à tout travail d'exégèse ou d'analyse, Dindo rapaille par fragments un homme dont le principal métier fut de fuir, à pied ou par écrit. Biographie sans objet, évocation d'un éternel absent, son film reformule l'obsédante question des biographes de l'auteur des *Illuminations*: comment parler d'un être qui, sollicitant constamment la part de l'autre qui l'habite, n'est jamais (que) l'ombre de lui-même? comment débusquer de ses sentiers ce marcheur infatigable et de son silence cet écrivain pluriel? comment aborder cet homme qui s'attelait à la route ou à l'écriture avec une même désinvolture adolescente et tragique? Film terriblement statique, confinant par endroits à la photo-



graphie, *Arthur Rimbaud, une biographie* oblige le spectateur à imaginer Rimbaud tantôt écrivant, tantôt marchant, dont le passage laisse partout des traces indélébiles. Les traces d'un «passant considérable» (Mallarmé). ■

Alain Charbonneau

nuage, paradis

DE NIKOLAÏ DOSTAL

Cela commence au générique par un long plan aérien sur un village qu'on identifie tout de suite: c'est russe, c'est-à-dire désolé et laid. Puis la caméra descend le long d'un immeuble – crevasses, peinture écaillée, l'édifice, comme tout en Union soviétique, tombe en morceaux – pour enfin atteindre le seuil où se tient celui qui va devenir un héros, un héros malgré lui, Kolia, visiblement une victime du système, tant du point de vue physique que moral: il a un air débile. La caméra ne fait

rien pour l'embellir: il est filmé au grand angulaire qui le déforme.

En deux plans, ce troisième film de Nikolaï Dostal a déjà tracé tous les contours de la parabole: la société soviétique ressemble à un cauchemar, c'est un monde distordu où vivent des êtres tout aussi distordus, que, matériellement, rend très bien le grand angulaire, utilisé pour toute la durée du récit. Le village de Kolia est un coin perdu de l'Union, un «no man's land», un trou – dont il faut sortir. Kolia rêve de

partir et, inconscient, annonce à ses congénères qu'il part ce dimanche soir pour Vladivostok. Ce qui est faux. Mais vaut mieux le rêve que la réalité.

Son faux départ à peine clamé, Kolia fera face à la joie comme à la grogne de ses voisins, qui vont le fêter, l'envier et... l'accompagner jusqu'au bus. C'est que Kolia concrétise les désirs des autres tout en se les aliénant. Vladivostok, il faut le savoir, représente le paradis: c'est en Sibirie, là où les travailleurs gagnent entre cinq

et dix fois plus que ceux du continent et c'est l'endroit d'où sont lancés les fusées et spoutniks soviétiques. Kolia échappera donc à la vie morose et ennuyeuse de son village comme les cosmonautes de Vladivostok échappent à la pesanteur en traversant les nuages.

Avant d'abandonner Kolia dans son autobus bringuebalant pour la Sibérie, le cinéaste nous aura décrit et expliqué son

«enfer» : ces pauvres villageois, leurs amitiés comme leurs hargnes, leur mélancolie (très belles chansons tristes) comme leur rapacité (on a vite fait de vider de ses effets la chambre de Kolia), leurs beuveries, leurs lamentations, etc. Une sorte d'inhumanité humaine, si vous voulez. En fait, tout un monde glauque que les films soviétiques n'ont cessé de montrer et que Dostal, à la différence de ses compatriotes cinéastes,

dessine avec humour, cette politesse du désespoir. Le grand angulaire – qui est d'un maniement difficile, donnant généralement lieu à des complaisances et des dérapages – est utilisé astucieusement : il réussit à nous approcher et à nous rapprocher des pauvres héros de cette fable sur les illusions. ■

André Roy

Prospero's books

DE PETER GREENAWAY

Trop c'est trop, et *Prospero's Books*, c'est vraiment trop; trop d'effets, trop de clins d'œil, trop de références et trop de citations, empilées, entassées pêle-mêle jusqu'au trop-plein, jusqu'à plus soif. En adaptant *La tempête* par le biais des livres laissés à Prospero en exil, Greenaway a fait de Shakespeare le prétexte d'une autre de ses encyclopédies. Ainsi, après le dessin et la nature (*The Draughtman's Contract*), la peinture et la zoologie (*A Zed and Two Noughts*), l'architecture et la photographie (*The Belly of an Architect*), Greenaway combine imagination et livres en un maëlstrom d'images et de sons où l'œuvre, l'auteur et l'interprète se mêlent en une seule et même figure : celle d'un Prospero omniscient et omnipotent, à la fois sage et fou, magicien et inventeur, marionnette et manipulateur. Saluons au passage le vénérable John Gielgud (86 ans) à l'instigation duquel le projet est né, et qui semble s'être prêté de bonne grâce à ce qui est, à tout le moins, une adaptation très libre du texte. Car s'il



Mark Rylance, John Gielgud et Isabelle Pasco.

est vrai que le cinéaste a scrupuleusement conservé les mots de l'auteur, il a toutefois abandonné sa structure, allant même jusqu'à faire des 24 volumes imaginaires de Prospero les véritables personnages de son film. Certes, l'idée de faire jouer tous les rôles par Gielgud est forte, juste, et même parfaitement conséquente avec l'esprit de la pièce, mais son exécution la réduit constamment à néant par le recours systématique du cinéaste à l'énumération exhaustive du

contenu de chaque livre — énumération fastidieuse, qui relègue vite l'idée au rang de procédé et prive le film de tout mouvement dramatique (un comble pour un film tiré de Shakespeare !)

Du coup, il ne reste plus au spectateur qu'à admirer jusqu'à l'épuisement l'emploi excessif du Quantel Paintbox, dont les effets (surimpressions et incrustations d'images en haute définition...) deviennent aussi agaçants que fascinants, à l'image de ce grand film raté, à la fois terne et brillant, vide et surchargé. *Prospero's Books* prouve une fois de plus que la méthode Greenaway a besoin d'une ligne dramatique simple et forte (comme dans le cas du *Cuisinier...*) pour se déployer pleinement. Sans cette ligne ici absente, l'un des plus grands cinéastes de notre temps semble condamné à gaspiller ses efforts sur des films dont l'ensemble ne vaut pas la somme des parties. Et c'est bien dommage... ■

Georges Privet

a divina comedia

DE MANOEL DE OLIVEIRA

Dans ce long métrage aux couleurs tranquilles mais abyssales, la célèbre pianiste portugaise Maria João Pires interprète le rôle d'une hallucinée qui se dit grande concertiste et s'appelle... Maria! Elle donne des récitals dans un salon de l'asile d'aliénés, récitals qui meublent musicalement la somptueuse maison bourgeoise qui sert d'hôpital psychiatrique, isolée dans des jardins édeniques. En même temps, entrelacés comme les fils d'or d'une tapisserie surannée, ces mini-concerts devien-

nent la musique du film.

Les frontières incertaines entre fiction et réalité documentée, pour João Pires, n'ont jamais été plus ambiguës ni plus ténébreuses; comme le *no man's land* entre folie et clairvoyance, entre obsessivité et lucidité. «Dans mon film, souligne Manoel de Oliveira, le récit spécifiquement fictif n'existe pas... C'est un film historique ou, si vous préférez, une allégorie sur la civilisation occidentale».

La musique occidentale, celle où sif-

fient et murmurent les hallucinations phrases de Beethoven, de Mozart ou de Schubert, fait donc partie de ce corpus symbolique, tout comme le rôle du concertiste moderne qui la mythifie par l'argent et le rituel mystique. Pas étonnant, dans ce contexte, que Maria João Pires, illustre pianiste de concert et artiste sous contrat d'exclusivité pour les disques de l'industrie Deutsche Grammophon/Polygram, assume dans *A Divina Comedia* le personnage biblique de Marie-Madeleine, prostituée

et convertie rédemptrice. C'est aussi, par la même voie, une figure typiquement dostoïevskienne.

Depuis quelques années, pour qualifier des musiques prégnantes et intrinsèquement liées au scénario et à l'écriture filmique, on a pris l'habitude d'en parler comme «élément dramatique», comme «partie de décor sonore», surtout comme *personnage*. En vrac: des exemples comme l'ouverture de *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss, expression de l'intelligence matérielle du monolithe dans *2001: Odyssée de l'espace*; ou encore le 4^e mouvement de la 9^e symphonie de Beethoven comme «définition» du sur-moi d'Alex dans *A Clockwork Orange*; et aussi la musique de Mozart dans *Amadeus* (trois personnages dans mon film, souligne Forman, plutôt que dans la pièce de théâtre; pour moi, il y a Mozart, Salieri et la Musique). Ce sont encore les utilisations citationnelles musicales dans les films des frères Taviani, toujours expressives des personnages et de leurs ressorts dramatiques, ou bien le thème des «Pourceaux» dans *Les possédés* de Wajda, intercalé dans les dialogues.

Maria João Pires



Mais là où de Oliveira innove et va plus loin encore, c'est qu'il intègre dans la diégèse même de sa *Divina Comedia* la musique et son interprète, le «compositeur et son double», pour reprendre l'heureuse expression de René Leibowitz. Ainsi, au milieu des grandes figures empruntées à la Bible, à Dostoïevski, à Nietzsche, de Oliveira situe la musique classique occidentale, ainsi que le jeu socio-culturel de ses interprètes-stars, dieux et déesses, comme une donnée essentielle des grands ouragans

métaphysiques et mystiques modernes.

De sorte que ce cinéaste, toujours étonnant, vient de donner – et de façon percutante – une rare fiction documentée sur l'économie politique et idéologique de la musique moderne.

Il fallait un héroïque et lucide courage à João Pires pour jouer à la fois ce rôle et son rôle de musicienne, tout comme jadis l'accepta Callas pour Pasolini dans *Medea*. ■

Réal La Rochelle

les équilibristes

DE NICO PAPATAKIS

Travaillée par le merveilleux (ce merveilleux qui permet de faire fleurs de toute graine, de transformer les chaînes d'un prisonnier en bracelets de fleurs), l'œuvre de Jean Genet, ce théâtre du faux-semblant et de l'illusion, met en scène des personnages qui n'ont aucune prise sur la réalité profane et qui vivent cet échec comme une condition sine qua non de leur réussite sur le plan sacré. Le bâtard Frantz-Ali, né de l'union socialement condamnable d'un pied-noir et d'une Allemande, ramasse la merde laissée par les éléphants sur une piste de cirque, sous le regard désirant de Marcel Spadice. Cet écrivain irrévérérencieux, sans domicile fixe, en rupture de ban mais pourtant reconnu par ses contemporains (l'ombre de Jean Genet se profile), se fera Pygmalion et participera à la réalisation du rêve de Frantz-Ali: devenir le plus grand funambule de l'histoire du cirque. «J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or», disait Baudelaire. «Il s'agissait de t'enflammer, non de t'enseigner», réplique Genet à la fin du *Funambule*. Ce texte, qui

transforme en matière poétique un épisode marquant de la vie de Genet (sa liaison avec l'acrobate Abdallah, qui s'est suicidé une fois délaissé par le maître), peut certes être lu comme son *ars poetica*: le récit d'un culte (de la beauté, des images, du danger), d'un enchantement (d'une mise en chant), d'une assumption jubilatoire. En l'adaptant au cinéma, Nico Papatakis a su en conserver l'élan. La première heure du film, à mille lieues du biographisme primaire, travaillée par des désirs inaccomplis et innombrables (celui du maître pour l'élève, celui d'atteindre la perfection de l'art), est «incertaine d'elle-même» écrivait Genet, mais d'autant plus tendue, vibrante, et rend magnifiquement ce lent et laborieux travail de tous les sens qui mène à la création. Puis — fidèle en cela à l'univers de Genet — la trahison s'installe. Il suffira en effet d'un appel — celui d'un jeune homme pénétré sous l'enceinte du chapiteau — pour que Spadice cesse de guider les pas de l'ange-funambule et oriente (réellement et métaphoriquement) le projecteur (en fait, ces deux appa-

reils de projection que sont le cinéma et l'inconscient) vers un autre équilibriste. Désormais, le fil(m) est rompu. Ce sera la chute pour Frantz-Ali, cet Icare qui s'est approché trop près de la lumière et qui devra traverser un long épisode bourgeois (de loin la partie la plus faible du film) avant de pouvoir revivre l'incandescence dans la mort. Si *Les équilibristes* ne réussit qu'à moitié à maintenir l'équilibre sur le fil de fer, Nico Papatakis a su éviter, mieux que Fassbinder (*Querelle*) ou qu'un Tony Richardson (*Mademoiselle*), le clinquant de cette imagerie érotique sublimée que l'on continue d'associer à l'œuvre du saint profaneur et mettre en scène l'art selon Genet, cet art de la fugue, cet art de mourir pour l'art: «La Mort — la Mort dont je te parle — n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C'est avant de l'escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort — décidé à toutes les beautés, capable de toutes.» ■

Stéphane Lépine