

***Offside* de Jafar Panahi, *La vie en rose* d'Olivier Dahan, *Belle toujours* de Manoel de Oliveira, *The Boss of It All* de Lars von Trier, *Grindhouse* de Quentin Tarantino et Robert Rodriguez, *La lâcheté* de Marc Bisailon, *Territories* de Mary Ellen Davis, *Within Reach* de Phyllis Katrapani, *Romanzo criminale* de Michele Placido et *The Danish Poet* de Torill Kove**

Numéro 132, juin–juillet 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25002ac>

[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

(2007). Compte rendu de [*Offside* de Jafar Panahi, *La vie en rose* d'Olivier Dahan, *Belle toujours* de Manoel de Oliveira, *The Boss of It All* de Lars von Trier, *Grindhouse* de Quentin Tarantino et Robert Rodriguez, *La lâcheté* de Marc Bisailon, *Territories* de Mary Ellen Davis, *Within Reach* de Phyllis Katrapani, *Romanzo criminale* de Michele Placido et *The Danish Poet* de Torill Kove]. *24 images*, (132), 66–72.

Évoquer la condition féminine en Iran n'est pas une mince affaire. La tentation est en effet grande pour les cinéastes de diaboliser le pays en en proposant une vision manichéenne tant la ségrégation sexuelle qui y fait rage paraît inique, tant l'envie de la dénoncer est puissante. C'est pourquoi la voie de la douceur optimiste, choisie par Jafar Panahi pour évoquer cet état de fait particulièrement décourageant, étonne. Cette voie conduit d'ailleurs à se poser la question : l'indignation est-elle une émotion soluble dans la bonté ?

Interdit dans son pays d'origine, *Offside*, sacré de l'Ours d'argent du festival de Berlin 2006, n'est en effet pas un film polémique ou revendicateur. C'est avec une sorte de sérénité bienveillante qu'il présente les aventures d'une jeune femme contrainte de se déguiser en homme pour pouvoir assister au match qualificatif pour la Coupe du monde de l'Iran contre le Bahreïn (les femmes sont en effet interdites dans les stades de football iraniens depuis 1979). Repérée par les soldats, elle sera véritablement parquée aux abords du stade, en compagnie d'autres resquilleuses.

Resquilleuses. Le terme apparaît doux, même tendre, évoquant l'école buissonnière et autres bifurcations de chenapans. Le film nous force presque à utiliser ce terme tant

son atmosphère générale semble empreinte d'une sorte de légèreté étrange ne convenant pourtant pas à la réelle injustice dont il fait état. Dans *Offside*, rien ne semble grave : ni l'arrestation de ces

femmes uniquement coupables d'être ce qu'elles sont, ni la situation d'une profonde absurdité, les jeunes soldats étant tout aussi marris que les femmes de ne pouvoir assister à la rencontre, ni même le fait de devoir porter un masque pour pouvoir simplement aller aux toilettes. La division irréconciliable des sexes apparaît alors comme une donnée *a priori*, n'offrant jamais réellement l'occasion au cinéaste de développer une dialectique, mais aboutissant plutôt à une fin de conte de fées particulièrement déstabilisante.

Comme un père attentionné mais respectueux, Jafar Panahi observe donc les événements avec une neutralité frôlant même parfois une froideur pour le moins dérangeante. Restant au seuil de son récit, restant hors jeu (comme l'évoque le titre du film traduit pour la France), l'ancien assistant d'Abbas Kiarostami verse alors même parfois dans l'anecdotique comme s'il crai-



gnait de voir son film devenir plus qu'une histoire pleine d'espoir. Comme s'il craignait le brûlot, son regard reste en effet lointain, retenu et, pour tout dire, d'une fixité parfois inexplicable. Loin de la puissance, de la profondeur et de l'ingéniosité du *Ballon blanc* ou du *Cercle*, Panahi mise en réalité plutôt sur la clarté d'un récit linéaire et l'interprétation, il faut le dire, naturelle, de jeunes interprètes non professionnels. Malgré une mise en scène limpide et nette empruntant son naturalisme et son authenticité au documentaire avec sincérité, l'on regrette vivement que le cinéaste reste résolument au milieu du terrain de son film. — **Helen Faradji**

Iran, 2006. Ré. : Jafar Panahi. Scé. : Panahi, Shadmehr Rastin. Ph. : Mahmoud Kalari, Rami Agami. Mont. : Jafar Panahi. Mus. : Yuval Barazani, Korosh Bozorgpour. Int. : Sima Mobarak Shahi, Safar Samandar, Shayesteh Irani, Ayda Sadequi, Golnaz Farmani, Melika Shafahi, Safdar Samandar, Mohammad Kheir-Abadi, Masoud Kheymekabood. 88 minutes. Couleur. Dist. : Métropole Films.

Sortie prévue : 1^{er} juin

La vie en rose d'Olivier Dahan



L'accueil dithyrambique que reçoit un peu partout le film d'Olivier Dahan, *La vie en rose*, auprès du plus large public s'explique aisément. Car si le cinéma est avant tout une question d'émotion, on a affaire ici à un modèle du genre, dont

même les excès de *sensiblerie* sont cohérents avec la forme et le ton choisis, eux-mêmes parfaitement accordés à la vie d'Édith Piaf — une vie outrancièrement mélodramatique, comme on le sait et qui n'aurait rien à envier au scénario le plus racoleur. Mais cette matière au départ précisément calibrée pour un *biopic* larmoyant, parce qu'elle est bien exploitée, bien jouée, que le réalisateur évite les pires pièges et arrive à doser la part d'excès nécessaire à la respiration lyrique de l'ensemble, cette matière

donc se trouve largement transcendée et c'est une émotion vraie que ressent le spectateur devant la vie de cette femme improbable, diva des poubelles dont le destin extraordinaire a fait une des enfants du siècle à la fois les plus aimées et les plus

meurtries. Il faut dire que la performance de Marion Cotillard est exceptionnelle, qui arrive à rendre la complexité de la personnalité de Piaf dans une palette de nuances — de la gouaillerie à l'innocence en passant par la fureur — vraiment très large. La structure du film, qui intègre des scènes de la fin de la vie de la chanteuse à la chronologie proprement dite, suit le parti pris de l'émotion à tout prix mais réussit aussi à lui insuffler une aura de tragédie à tous les moments du film. Les vrais fans de Piaf pourront regretter que la bande sonore fasse la part un peu trop belle à ses succès les plus convenus, mais il est vrai que le film n'a pas été conçu pour eux, fidèle en cela à l'esprit d'un cinéma populaire de grande qualité tel que les Français sont manifestement encore capables d'en faire. — **Pierre Barrette**

France, 2007. Ré. : Olivier Dahan. Scé. : Dahan et Isabelle Sobelman. Ph. : Tetso Nagata. Mont. : Richard Marizy. Int. : Marion Cotillard, Sylvie Testud, Gérard Depardieu, Jean-Pierre Martins. 140 minutes. Dist. : TVA Films.



Au paradis des éternels du cinéma

par Philippe Gajan

Disons-le, il y a un plaisir extraordinaire à regarder *Belle toujours*. L'élégance, l'extraordinaire souci du détail, dans le geste et le mot, le plaisir de côtoyer deux immenses comédiens à leur meilleur, et l'hommage d'un grand à un autre grand... Car le dernier film du maître de Oliveira se présente comme un hommage et une suite à l'un des chefs-d'œuvre de Luis Buñuel, *Belle de jour* (1967). Il y a dès lors cette tentation insurmontable d'utiliser un titre de Buñuel pour parler d'un hommage à Buñuel particulièrement parce que ce film rend polisson. On pourrait le décrire comme «Le charme discret de la bourgeoisie» ou encore «Cet obscur objet du désir». Disons que la forme même de *Belle toujours*, celle du *divertimento*, donne envie de baguenauder en mémoire dans toute l'œuvre de Buñuel (une partie tout du moins). Le film donne envie de jouer à l'unisson du ton adopté par le récit, il rend léger et ce n'est pas la moindre de ses réussites. C'est le gage d'un hommage sensible et réussi, certainement pas pontifiant. On est ici à mille lieues de l'idée d'un monument/mémorial dressé à la mémoire de...

Belle de jour, belle toujours : la proposition sonne comme un adage. Mais au-delà du jeu de mots, gracieuseté ludique et espègle de de Oliveira, s'impose immédiatement cette question à la fois futile et essentielle : Pourquoi et comment ? Pourquoi et comment réaliser une suite à l'impérissable *Belle de jour* ?

Pourquoi ? Peut-être que la réponse est inscrite dans le titre : toujours, le temps éternel, le devoir de mémoire, un hommage à la fois au cinéma et à ses éternels, à Buñuel, l'un de ces éternels dont de Oliveira – inusable cinéaste qui, pour fêter ses cent ans l'an prochain, filme actuellement un nouveau long métrage *Cristóvão Colombo - O enigma* – fut le contemporain (huit ans les séparent) et l'admirateur.

Comment ? Avec grâce, les 68 minutes du film prennent à peine plus que le temps d'une bulle de champagne à éclore. Avec classe, avec humour et avec amour. En offrant à Michel Piccoli l'occasion de reprendre son rôle de Henri Husson 40 ans plus tard, Manoel de Oliveira semble à la fois prendre la mesure du temps qui passe et le gommer dans la mesure où on retrouve ce personnage aux prises avec ses obsessions de 1967 comme si les personnages de cinéma étaient restés suspendus dans l'espace et dans le temps, n'attendant que le démiurge qui les ferait renaître. Quant à la belle Séverine, jouée par la grande Bulle Ogier – on sait que Catherine Deneuve avait décliné l'offre de reprendre son rôle, ce qui bien involontairement nous renvoie à *Cet obscur objet du désir* dans lequel le rôle de Conchita était tenu par deux actrices –, insaisissable, mystérieuse, elle incarne également une forme d'éternité. Cette éternité est pourtant rongée par un secret insupportable : est-ce que Husson a révélé au mari

les frasques de la belle avant que ce dernier ne décède ?

Mais le mari mort, ce secret a-t-il encore un sens ? Qu'est-ce qui pousse Husson à poursuivre Séverine, à raviver des souvenirs qu'on pourrait croire désormais rabotés par le temps ? Pourquoi tente-t-elle de lui échapper pour finalement se rendre à son rendez-vous ? À quoi joue ce superbe et attachant aristocrate (ou grand bourgeois, c'est tout comme) alcoolique ? Pas de réponse finalement. Peut-être que simplement de Oliveira a voulu filmer un dîner aux chandelles entre deux grands acteurs dans la peau de deux grands personnages de cinéma. Pour jouer, encore une fois, pour jouer avec le cinéma, pour se jouer du temps et de l'éternité, pour jouer avec la mort ou avec les symboles. Une forme d'éternelle jeunesse en quelque sorte, celle qui se joue à son tour de la nostalgie qui n'aura certainement pas droit de cité dans ce cas.

Manoel de Oliveira a 100 ans (ou presque). Cela lui donne sans doute le droit de jouer autant qu'il le souhaite... À moins que lui-même n'ait fini par boire une potion d'immortalité. Si c'est le cas, c'est réussi, car il a d'ores et déjà rejoint Buñuel, Husson, Séverine et les autres.

France-Portugal, 2006. Ré. : Manoel de Oliveira. Scé. : Oliveira d'après Joseph Kessel. Ph. : Sabine Lancelin. Mont. : Valérie Loiseleux. Int. : Michel Piccoli, Bulle Ogier, Ricardo Tropa. 68 minutes. Couleur. Dist. : Fun Films.

Sortie prévue : été 2007

Petit théâtre du pouvoir

par Pierre Barrette

Ceux qui aiment par-dessus tout le Lars von Trier de *Breaking the Waves* ou de *Dancing in the Dark*, quand les élans lyriques du cocréateur du Dogme ont l'étoffe de tragédies et la substance narrative des grandes sagas, ont pu ressentir la sécheresse et le genre de hauteur morale un peu froide de ses deux derniers opus – *Dogville* et *Manderlay* – comme un appauvrissement de l'expérience quasi mystique qu'avait révélée pour plusieurs la communion avec l'univers vibrant du maître. C'est qu'il y a plus d'une veine dans le travail du cinéaste danois, et si chacune d'elles offre au regard surplombant une communauté de thèmes qui fait rétrospectivement l'unité de l'œuvre, la manière, elle, tend à prendre des voies fort contrastées. Ainsi, *The Boss of It All* ressemble davantage au film *Les idiots*, avec qui il partage un sens aigu de la satire et une idée de la mise en scène qui relève beaucoup plus de l'épure réaliste que du minimalisme. L'argument de départ contient en réalité tous les développements à venir, et résume à lui seul la position morale qu'emprunte von Trier dans ce film résolument tourné sur le mode mineur : le directeur d'une compagnie de matériel technologique – et qui est en fait le propriétaire de la compagnie en question – engage un acteur pour tenir le rôle de président au moment de la vendre à un homme d'affaires islandais. Mais lorsque la mascarade qui, dans le plan initial ne devait durer que le temps d'une signature s'étire indûment, c'est toute la stratégie du Boss qui menace d'être révélée au grand jour, et avec elle son règne fait de jeux de coulisses, de manipulations et de duplicité. Une bonne partie de l'intérêt du travail de von Trier dans ce film réside dans ses choix esthétiques et sa mise en scène. Presque toute l'action se déroule dans l'espace confiné d'un bureau semblable à mille autres, et d'aucune façon il n'essaie de transcender la nature fonctionnelle et ultrabanale du lieu. On dit que le réalisateur a utilisé en lieu et place d'un



directeur photo un procédé semi-automatisé appelé « automavison », et il est vrai qu'on a souvent l'impression d'avoir affaire à un montage virtuel des plans, caractérisé par plusieurs mouvements de caméra aléatoires, des têtes coupées et un travail sur l'échelle des plans pour le moins... original. Mais dans la mesure où cette conception « en puzzle » de la mise en scène s'accompagne d'un montage tout aussi irrégulier (hiatus, recadrage aberrant, faux raccords), on comprend vite que tout cela relève en fait d'une esthétique contrôlée, qui peut ressembler à une sorte d'adaptation à l'univers bureaucratique des préceptes du Dogme 95. L'effet peut être déroutant par moments, mais le moins qu'on puisse dire est qu'il contribue au réalisme très particulier de l'ensemble (un peu comme si la caméra était un personnage à part entière, autonome dans ses mouvements) en même temps qu'à l'impression de névrose généralisée qui semble imprégner les lieux.

Plusieurs ont remarqué une communauté d'esprit entre cet univers marqué par l'absurdité bureaucratique et celui de la série-culte anglaise *The Office* – que von Trier affirme n'avoir jamais vue –, affinités qui vont bien au-delà d'une certaine forme d'humour distancié pour se rejoindre plus significativement sur le fond : le petit monde mesquin des employés de bureau, empêtré dans ses jalousies et ses luttes intestines, englué dans le non-dit des relations de pouvoir se trouve en fait dans les deux cas à être l'objet d'une furieuse satire, dont on comprend rapidement la portée universelle. Grâce en outre à la qualité de l'écriture scénaristique de von Trier, le subterfuge du Boss – dont on découvre qu'il a délégué à une autorité fictive la responsabilité de toutes ses bassesses durant des années – prend vite valeur de métaphore du

pouvoir et de son exercice, restant fidèle en cela à un des thèmes centraux de ses derniers films. Le ton primesautier de la narration en voix hors champ (prise en charge par von Trier lui-même), couplé à l'une des premières images du film dans laquelle le reflet du cinéaste apparaît en transparence dans une fenêtre qu'il est en train de filmer, place *The Boss of It All* sous le coup d'une distanciation habile quoique parfois extrêmement cynique, dont le prolongement naturel est bien entendu la présence assumée, au cœur de cette tragicomédie très scandinave, d'un acteur, sorte de bouffon qui prend pourtant son rôle très à cœur. Autre façon de dire et redire combien l'esprit de sérieux, cette tare de l'univers bourgeois déjà ridiculisée dans *Les idiots*, reste l'une des cibles préférées du cinéaste. ■

Danemark, 2006. Ré. et scé. : Lars von Trier. Ph. : Claus Rosenlov Jensen (Automavision). Mont. : Molly Marlene Stensgård. Int. : Jens Albinus, Fridrif Thor Fridriksson, Casper Christensen, Jean-Marc Barr, Benedikt Erlingsson. 100 minutes. Couleur. Dist. : Les films Séville.

Sortie prévue : juillet 2007

www.revue24images.com

Vous trouverez désormais, en complément de cette section, nos articles sur les films de la semaine disponibles sur le site de *24 images* à l'adresse : www.revue24images.com

- 4 mai
Spider-Man 3 de Sam Raimi
- Mai (dates à confirmer)
Election 1 et *Election 2*
de Johnny To
- 11 mai
Après la noce de Susanne Bier
- 11 mai
Away from Her de Sarah Polley
- 25 mai
Bug de William Friedman

Grindhouse

de Quentin Tarantino et Robert Rodriguez

Golden boys d'une nouvelle tendance du cinéma américain des années 1990 mêlant avec bonheur cinéma d'auteur et cinéma de genre (dès *Reservoir Dogs* pour le premier, dès *El Mariachi* pour le second), Quentin Tarantino et Robert Rodriguez ont compris tous les deux assez vite l'utilité d'unir leurs forces. C'était d'abord dans *Four Rooms* en 1995, où leurs sketches se côtoyaient, puis de façon plus organique dans *From Dust Till Dawn* l'année suivante, quand Rodriguez y filmait avec énergie et humour un scénario concocté par Tarantino.

Après quelques succès solos non négligeables (*Kill Bill*, *Sin City*), l'hydre à deux têtes se reforme pour rendre hommage cette fois aux cinémas de seconde zone des années 1960-1970 dans un programme double intitulé *Grindhouse* présentant leurs deux longs métrages séparés, comme au bon vieux temps, par d'hilarantes publicités et bandes-annonces imaginaires (signées Rob Zombie, Elie Roth ou Edgar Wright). Cette entreprise respecte parfaitement l'esprit bouts de ficelle du genre, poussant même le mimétisme jusqu'à manipuler la pellicule pour la salir et prévenir par des panneaux de l'absence de quelques bobines.

Commençons donc par le commencement, *Planet Terror*, signé Robert Rodriguez. Histoire foutraque et jouissive de zombies envahissant une ville du Texas, le film joue avec un plaisir jubilatoire et excessif des codes les plus évidents de la série B. Le sang explose avec bonheur, les filles, superbes, y remplacent leurs jambes de bois par d'énormes mitraillettes, les bubons suintent à outrance. Rodriguez, visiblement retombé en adolescence, s'en donne à cœur joie et remplit la feuille de route de cet exercice de potache avec brio, sans rougir une seule fois de son envie première : celle de faire revivre, le temps d'une projection, ces programmes sanglants et sexy catégorie ZZZ.

Mais là où le concept commence à prendre du plomb dans l'aile, c'est dans son second segment, *Death Proof* signé Tarantino. Car Tarantino n'est pas homme à abandonner ses velléités d'auteur aussi facilement. Mégalomane jusqu'au bout des plans, le cinéaste cherche en effet à faire de sa série B une œuvre, évoquant un maniaque de la

route, ancien cascadeur (Kurt Russel, en forme), assassinant jeune fille sur jeune fille à coups de voiture. Et malgré une fin particulièrement jouissive où le cinéaste semble enfin plus spontané, le vernis de sérieux qu'il appose sur son film ne réussit pas à convaincre. C'est que sa marque de commerce, cette « dynamique de l'insignifiance », ne se trouve en réalité ici jamais mise en tension avec une trame assez solide pour parvenir à créer un discours. Souffrant d'un rythme alourdi par de longs dialogues privés de l'habituel talent tarantinien, et de clins d'œil constants à une certaine histoire du cinéma sans réel recul, le film souffre d'un fort décalage avec le précédent, laissant douter de son entière sincérité et conduisant même à poser une

question que l'on n'aurait pas imaginée il y a dix ans : Tarantino serait-il en train de manquer d'humour ? – **Helen Faradji**

État-Unis, 2007. Ré. : Quentin Tarantino, Robert Rodriguez. Scé. : Quentin Tarantino, Robert Rodriguez. Ph. : Quentin Tarantino, Robert Rodriguez. Mont. : Robert Rodriguez, Sally Menke. Mus. : Robert Rodriguez. Int. : *Terror Planet* : Rose McGowan, Marley Shelton, Freddy Rodriguez, Josh Brolin, Jeff Fahey, Michael Blehn, Naveen Andrews, Stacy Ferguson, Elise et Electra Avellan. *Death Race* : Kurt Russell, Sydney Tamiia Poitier, Vanessa Ferlito, Jordan Ladd, Tracie Thoms, Rosario Dawson, Zoë Bell, Mary Elizabeth Winstead, Rose McGowan, Eli Roth, Omar Doom. 191 min. Couleur. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.



Reporters sans frontières

100 photos du Festival de Cannes

Pour la liberté de la presse

Défendez la liberté de la presse
Soutenez Reporters sans frontières en achetant le nouvel album
"100 photos du Festival de Cannes pour la liberté de la presse"
En vente partout, dans toute les bonnes librairies
et maison de la presse. 13 \$ seulement. www.rsfcanada.org

REPORTERS
SANS FRONTIÈRES
ASSOCIATION 1988

Un monde condamné à l'échec

par Marco de Blois

Le réalisateur de *La lâcheté*, Marc Bisailon, s'est inspiré d'un fait divers survenu au Québec au début des années 1960. C'est une histoire sordide en même temps que banale : en effet, les journaux à sensation sont pleins de nouvelles comme celle-là.

Ayant répondu à une offre d'emploi de gardienne d'enfants, une jeune fille se rend à Shawinigan-Sud pour y rencontrer les employeurs puis disparaît sans laisser de traces. Pendant quatre ans, la police se fourvoie dans toutes sortes de fausses pistes avant d'inculper officiellement de meurtre le fossoyeur d'un cimetière local, Marcel Bernier. L'affaire, qui connaît plusieurs rebondissements, émeut la population tout en la tenant en haleine.

Or, en 1977, le « fossoyeur de Shawinigan-Sud » publie un livre dans lequel il se déclare innocent, reconnaissant tout au plus avoir agi par « lâcheté » en acceptant de camoufler le meurtre commis par une prostituée dont il était amoureux. C'est cette version des faits qui a intéressé Bisailon. Il y a en effet un paradoxe curieux dans le fait de vouloir sauver son honneur en se déclarant pleutre et complaisant. Au final, *La lâcheté* se présente donc comme un film de fiction librement inspiré d'un fait divers. Les noms ont été changés et l'action, transposée dans un lieu indéterminé. L'époque reste la même. Pour le réalisateur, la peinture d'un Québec pris entre l'Union nationale et la Révolution tranquille, de même que les possibilités narratives offertes par le paradoxe de Bernier ont plus d'intérêt que la reconstitution fidèle d'une affaire de mœurs. Quitte, comme on l'a vu, à susciter la désapprobation de quelques habitants de Shawinigan.

La lâcheté dépeint ainsi une société incapable de faire face à la réalité des faits. Sous l'effet d'une lâcheté généralisée, ce petit milieu ne cesse de se replier sur lui-même, suffoquant jusqu'à l'implosion. Les personnages pratiquent une criminalité de peu d'envergure, un peu comme ceux de *La maudite galette*. Ils ne sont ni attachants, ni repoussants. Étrangement familiers, ils présentent une opacité qui s'effrite peu à



Photo : Sébastien Ventura

peu (mais jamais totalement), et c'est dans l'abîme de ce dévoilement progressif que les spectateurs de *La lâcheté* sont appelés à plonger. Il y a très peu de scènes spectaculaires. La reconstitution d'époque se résume à l'essentiel, sans être enjolivée par la direction artistique et la direction photo. La lumière est crépusculaire, tandis que les décors et les accessoires sont conformes à l'idée d'indigence morale, intellectuelle et matérielle qui sous-tend le film. La musique de piano et d'instruments à cordes est pour sa part d'une exemplaire discrétion. Un budget limité a d'ailleurs conduit l'équipe à privilégier la modestie de moyens. Quoi qu'il en soit, la décision de filmer au plus près des corps est cohérente, car ces moments d'intimité ne procurent aucune joie, aucun apaisement, donnant constamment le sentiment d'une fuite dans le déni.

Il y a dans *La lâcheté* un regard d'auteur. Que l'œuvre baigne dans la misanthropie, soit. Mais force est d'admettre que Bisailon propose ici un film dont la singularité ne fait aucun doute. Ce film présente une société démunie à la croisée des chemins, clouée dans son aveuglement, incapable de visualiser l'ailleurs ou le renouveau, engoncée dans des règles (ici le catholicisme) asphyxiantes, mais régulatrices. Le réalisateur a pu compter sur la participation enthousiaste de comédiens de talent, dont Denis Trudel, Hélène Florent et Geneviève Rioux, prenant plaisir à composer des personnages convainquants, qui conservent leur part de mystère.

On remarque dans l'écriture de Bisailon une habileté à modeler des personnages à la fois hors du commun et terriblement humains, trop humains. **22**

Québec, 2007. Ré. et scé. : Marc Bisailon. Mont. : Mathieu Bouchard-Malo. Ph. : Ivan Gekoff. Mus. : Éric Rathé. Dir. art. : Corinne Montpetit. Int. : Denis Trudel, Hélène Florent, Geneviève Rioux, Stéphane Demers. Prod. : Marc Bisailon, Christine Falco. 102 minutes. Dist. : K-Films Amérique.

AUTRES FILMS À L'AFFICHE

Black Book, n° 131
Sortie : 4 mai

Inland Empire, n° 131
Sortie : 4 mai

Dans Paris, n° 128
Sortie : juillet-août

ERRATUM

Une phrase a malencontreusement été effacée d'un des articles de notre panorama du cinéma québécois publié dans le n° 131 de *24 images*. Dans le texte sur *L'immigré* de Simon Galiero, p.27, il aurait fallu lire :

« En dix tableaux filmés en plans longs et annoncés par des intertitres qui situent les étapes de ce road-movie initiatique à la Kiarostami, la caméra investit la géographie et l'histoire d'un pays de démesure, échoué au nord du Nord. Mines, coureurs des bois, routes maritimes, grands projets hydroélectriques, religion, hockey, culture ouvrière : au gré du voyage, tout cristallise pour bâtir une nouvelle identité que l'immigré s'approprie physiquement sans renier pour autant ce qui le constitue. »

Veillez nous excuser.

Territories de Mary Ellen Davis



© Larry Towell, Magnum Photos

Un engagement commun dans les luttes des peuples opprimés d'Amérique latine (un livre sur le Salvador, pour l'un; trois films sur le Guatemala, pour l'autre) a constitué pour la cinéaste montréalaise Mary Ellen Davis et le photographe canadien Larry Towell un terrain propice de rencontre. Comme dans le célèbre *Glenn Gould* de Koenig et Kroitor, l'artiste est ici filmé « on » et « off the record » : au travail au Mexique, aux États-Unis, en Israël et en Palestine, et en famille dans sa ferme de Bothwell (Ontario). Cette alternance qui, à première vue peut sembler facile, s'avère une façon aussi naturelle qu'appropriée de traduire l'engagement du photographe : pourquoi en effet s'échapper du bonheur champêtre et sans histoire pour aller photographier l'exploitation, l'occupation et la misère, sans parler de l'arrogance mécanique des militaires israéliens ?

Towell, pour reprendre ses propres mots, est un humaniste : le visage humain, avec toutes les histoires qu'il archive, le fascine autant qu'il l'émeut. S'il revendique explicitement l'héritage de Cartier-Bresson (« le moment décisif »), ses photos, dans leur mouvement

même et dans le rapport des personnages photographiés au photographe, le disent immédiatement. Et Davis, le suivant pas à pas dans son nouveau projet (« *The Altered Landscape* »), rend tangible ce parti pris esthétique qui est en même temps une véritable éthique. Photographiant les murs honteux qui « modifient » le paysage, Towell passe de la frontière mexicano-américaine et sa clôture métallique aux dalles de béton israéliennes qui isolent désormais une grande partie du déjà restreint territoire palestinien. La cinéaste s'interdit tout commentaire : les quelques conversations du photographe avec les gens du lieu, et surtout ses réflexions (sur la photographie, son histoire personnelle, l'état du monde) font office d'information. Tout est dit, simplement, sans prétention, ainsi en est-il de cette bougeotte qui semble habiter le photographe et qu'il explique par un « keep walking » tout à fait convaincant.

Membre de la célèbre agence Magnum, ayant découvert l'Amérique latine dès les

années 1980 et la bande de Gaza (« le plus grand camp de réfugiés au monde », ce sont ses mots) en 1993, Towell photographie en connaissance de cause : les photos, en noir et blanc, sont toujours d'une grande richesse plastique et l'émotion les habite toujours. Dans ce film, que d'aucuns pourront trouver trop modeste, la cinéaste s'est effacée pour nous permettre de mieux apprécier un grand artiste dont le travail s'inscrit dans une véritable culture de la résistance et qui réalise dans son approche ce que Joris Ivens appelait de tous ses vœux : que ce soit toujours en tant qu'artiste que le cinéaste (le photographe) s'engage. – **Robert Daudelin**

Québec, 2007. Ré. : Mary Ellen Davis. Ph. : Mark Bugyra. Mont. : Mariano Franco. Son : Pablo Villegas Hernandez et Juan Gutierrez. Mus. : Antoine Bustros. 64 min. Prod. : Périphéria Productions.

Within Reach de Phyllis Katrapani



Comme Michka Saäl ou Marilú Mallet, Phyllis Katrapani fait partie de ces cinéastes de l'introspection taraudées par la quête des origines et l'identité plurielle. À la recherche du pays rêvé, celui « d'avant la déchirure », celui de l'enfance préservée, *Home* traduisait déjà avec sensibilité cet entre-deux de l'exilé qui doit se reconstruire une histoire pour éloigner la nostalgie et accoster au rivage de son Ithaque intérieure. Écartelé entre l'ici et l'ailleurs, le proche et

le lointain, *Within Reach* poursuit aujourd'hui cette remontée de la mémoire et creuse plus particulièrement le sillon de la transmission. Structuré en sept chapitres, le film prend la forme d'un voyage intime, notamment à travers la présence des signes et des traces dans le temps que chaque être humain laisse dans son sillage, établissant ainsi de fragiles passerelles entre les espaces géographiques et les générations.

Objets, photos, corps en émoi, conversations, immersion dans une langue étrangère, démarche créatrice : tout est ici prétexte à l'inventaire et à l'enracinement par le souvenir et la présence à l'Autre. Doublé d'une réflexion sur l'art, *Within Reach* crée du lien et du sens tout en unifiant le temps. Le film est aussi une plongée cathartique dans le roman familial : celui, éclaté, de la réalisatrice à qui son père témoigne en entrevue tout son amour en incluant une

photo d'elle, petite fille, dans l'inventaire des objets essentiels qui ont marqué son existence. Moment précieux, inestimable, qui inscrit l'émotion dans la chaîne de la vie. Dense, proliférant comme un arbre généalogique, *Within Reach* ouvre alors sur l'infini. Pour Phyllis Katrapani, l'art est une quête permanente, un éternel retour, à l'image sans doute de l'énigmatique séquence qui ouvre symboliquement le film : une sculpture moderne qu'escaladent sans relâche des enfants, parfois aidés par une main adulte. Comme un album de famille ou un journal intime auquel on se plaît à revenir pour y retrouver l'éblouissement du souvenir et le vide aussi stimulant qu'angoissant du présent immédiat, *Within Reach* se clôt sur le mystère de la création, la blessure sans fond d'une page blanche en attente, à portée d'écriture, encore inaccessible. Mais demain est un autre jour, déjà plein de promesses à chérir. – **Gérard Grugeau**

Québec, 2006. Ré., ph., son, prod. : Phyllis Katrapani. Mont. : Kara Blake et Louise Dugal. Mus. : Ned Bouhassala. 51 min.

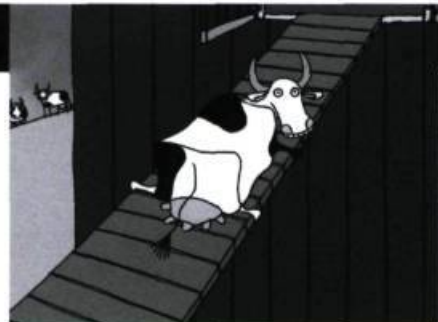
On ne sort pas indemne de la projection de ce film noir d'une longueur inhabituelle (2 h 28) qui, sans être séduisant, file pourtant à la vitesse d'une balle. *Romanzo criminale* décrit l'itinéraire faisandé d'une bande de *ragazzi*, de la petite délinquance à la criminalité. Son action se déroule à Rome sur un arrière-plan politique, celui des années de plomb (1970 et 1980), qui a radicalement transformé et durci la société italienne aux prises avec ses Brigades rouges et secouée par divers scandales politiques majeurs. Partant, le film pose la question du déterminisme, en privilégiant le point de vue de ces petites frappes antipathiques qui vivent la sécrétion de leurs hormones et la montée de leur adrénaline en rejetant les règles de la société avant que, devenus des criminels accomplis, ils ne soient eux-mêmes rejoints par l'histoire – du moment où leurs méfaits sont récupérés, instrumentalisés par les politiciens et les fonctionnaires de l'ombre chargés des sales besognes de l'État. Le recours à des images d'archives percutantes (l'attentat de la gare de Bologne) favorise la mise en perspective de deux types d'actes criminels, ceux de la rue et ceux du pouvoir politique, générateurs de désordre

social, et partant, contextualise le début d'une prise de conscience chez Freddo, l'un des survivants de la bande. Mais *Romanzo criminale* (notez l'ironie du titre, puisque tout le monde finit par s'entretuer dans ce milieu sans pitié), en accord avec l'évolution de ses personnages rustres (incarnés par des acteurs tous convaincants), est tirailé entre la lecture sociopolitique qu'il suggère et le film de gangsters, le thriller au demeurant efficace qu'il est surtout en définitive, avec ses influences et codes parfaitement assimilés. Adapté du roman éponyme et best-seller de Giancarlo De Cataldo, qui est juge à la cour d'assises de Rome (un gage d'authenticité!), *Romanzo criminale* a connu un grand succès en Italie, ne serait-ce que pour son habileté à faire sortir



les squelettes du placard. Mais, il est plus qu'un simple film « populaire », vu l'intelligence de sa narration et la précision de sa mise en scène privilégiant le point de vue des membres de la bande, incarnés par des acteurs remarquables qui donnent corps à cet univers cruel et le rendent tout à fait crédible. – Gilles Marsolais

Italie, 2006. Ré. : Michele Placido. Scé. : Stefano Rulli, Sandro Petraglia et Giancarlo De Cataldo, d'après son roman éponyme. Ph. : Luca Bigazzi. Mont. : Esmeralda Calabria. Int. : Kim Rossi Stuart, Pierfrancesco Favino, Claudio Santamaria, Anna Mouglalis. 148 min. Couleur. Dist. : Métropole Film.



Office national du film du Canada

Encore jeune, l'œuvre de la cinéaste d'animation Torill Kove se maintient en équilibre entre une imagerie douce et tendre et des situations dramatiques familières aux adultes. L'habileté avec laquelle la cinéaste d'origine norvégienne joue sur ces deux registres est une piste pour comprendre la séduction que produisent ses films sur le public. Par exemple, *My Grandmother Ironed the King's Shirts* (1999), son premier film professionnel, racontait les tribulations amusantes d'une blanchisseuse travaillant pour la cour de Norvège pendant la Deuxième Guerre

mondiale, alors que le pays était envahi par les troupes allemandes. En filigrane se dessinait ici un épisode traumatisant de l'histoire de l'humanité, produisant une chimie qui a permis au film d'obtenir beaucoup de succès et de récolter de nombreux prix.

Deuxième film de la cinéaste, *The Danish Poet* se déroule à une époque délibérément plus difficile à cerner. Narrée par Liv Ullmann (et par Marie Tifo dans la version française), cette œuvre sur le destin dépeint le parcours sentimental d'un jeune poète copenhagois qui, après avoir lu *Kristin Lavransdatter* de Sigrid Undset, roman important de la littérature norvégienne, se rend en Norvège dans l'espoir d'y rencontrer l'écrivaine. Une série d'incidents comiques changeront son destin : plutôt que de rencontrer Undset, il s'éprendra d'une jeune femme rencontrée par hasard et l'épousera pour finir ses jours avec elle. Certains passages se déroulent nettement au XXI^e siècle,

tandis qu'à d'autres moments, le film semble prendre place dans un passé lointain. Il faut attribuer cette temporalité ambiguë au désir de donner au film le ton d'une fable et aussi de le rattacher à l'univers révolu décrit par Undset tout en restant attaché au présent.

La réussite de Torill Kove est ici d'arriver à intégrer dans un récit d'apparence légère des questions existentielles sur le destin et une illustration gentiment satirique de l'âme scandinave. Au final, cette œuvre reconfortante, lauréate de l'Oscar du court métrage d'animation, porte un regard résolument optimiste et plein de bienveillance sur le monde. Dans ses réalisations suivantes, Torill Kove aura l'occasion d'affirmer davantage sa personnalité, ayant jeté les bases, en deux films, d'une œuvre qui commence à prendre forme. – Marco de Blois

Québec-Norvège, 2006. Ré. et scé. : Torill Kove. 15 min. Prod. ONF et Mikrofilm. Dist. : ONF.