Autres films

par Raphaël Pasche, Marthe Porret et Alain Boillat

The Giant Buddhas (Christian Frei, 2005)

Ce documentaire captivant, en compétition, aurait amplement mérité de recevoir le Prix du cinéma suisse 2006, section Meilleur documentaire, mais le choix du jury s'est porté sur *Exit* de Fernand Melgar. Christian Frei a pourtant fait le pari réussi de traiter un sujet – la destruction par les Talibans en 2001 des deux plus grands bouddhas en pierre du monde – non pas sur le mode du reportage classique, mais de lui insuffler la dimension épique d'une fiction. Les différents procédés, loin de simplifier ou d'enjoliver les événements, *dramatisent* des questions fondamentales qui apparaissent de la sorte au spectateur comme plus cruciales.

Le générique nous plonge dans des gravures magnifiques du XVIII^e^ ou XIX^e^ siècle représentant les géants sculptés tels qu'ils fascinaient alors les Romantiques, tandis que la bande son puise des ambiances mystérieuses chez Philippe Glass, Arvo Pärt, Jan Garbarek ou encore chez Steve Kuhn qui signe la musique originale. Puis nous assistons au lever matinal d'une famille Hazara qui habite dans les anciens monastères taillés à même la falaise, sur le site des deux bouddhas géants. Nous voyons de nos yeux ce qu'il reste de Bamyian, ce centre bouddhique qui exista entre le II^e^ et le VII^e^ siècle. Puis très vite un narrateur en voix *off* va prendre en charge le récit par le biais de lettres adressées à une certaine Nelofar. Son but est de marcher sur les pas d'un moine chinois qui, en 675, décida de faire le pèlerinage jusqu'à Bamyian. C'est ce que fera en partie le film, lequel nous entraîne dans le désert de Gobi.

Mais Frei, ne négligeant aucune piste, interroge le journaliste d'Al Jazeera qui, déguisé en Taliban, filma en direct la destruction des deux statues. Enfin, c'est au tour du Prof. Tarzi, ancien chef archéologue en Afghanistan, de nous entraîner dans ses fouilles, à la recherche d'un troisième bouddha, couché celui-là, que le moine chinois a décrit de façon précise. Nous assistons à la découverte d'un visage sculpté qui laisse présager d'autres découvertes.

Finalement, et la boucle est bouclée, le personnage de Nelofar s'incarne bel et bien puisque nous rencontrons la jeune Afghane, installée au Canada. Celle-ci se rend à Kaboul pour constater le pillage archéologique et la destruction totale de sa ville natale, puis à Bamyian.

Christian Frei signe un film qui étourdit peut-être par la multiplicité de ses pistes, mais qui a une force d'attraction indéniable. *(mp)*



Réal. et scénario: Christian Frei. *Image*: Peter Indergand. *Montage*: Christian Frei, Denise Zabalaga. *Son*: Florian Eidenbenz. *Production*: Christian Frei Filmproduktion (Zurich).

Havarie (Xavier Koller, 2005)

On aurait pu attendre de ce Suisse installé en Californie depuis le succès de *Voyage vers l'espoir* – film auquel fut décerné un Oscar – une œuvre qui, tout en jouant la carte du film de genre (thriller sur fond de haute finance helvétique), témoigne d'une certaine ambition. Il n'en est rien, et le film n'en fait pas mystère puisqu'il affiche dès sa séquence d'ouverture un suspense lourdaud et des effets de dramatisation que l'on associe immédiatement aux séries télévisuelles. *Havarie* est un produit calibré pour le petit écran où un savoir-faire certain et des acteurs convaincants sont mis au service, dans le meilleur des cas, d'une pâle caricature du tout-venant hollywoodien : on y trouve même le motif éculé du rachat d'une figure paternelle qui a négligé les siens. Ainsi un dispositif de surveillance qui pourrait évoquer les films de Brian de Palma succombe au ridicule du personnage de l'agent de sécurité voyeur, comme l'arrière-plan politique se désagrège devant la représentation monolithique des « méchants Russes » dont la cruauté permet par contraste de disculper le gentil président du conseil d'administration suisse. Il y a néanmoins chez Koller un désir louable de réaliser de « véritables » scènes d'action entre Zoug et Zurich (par exemple une course-poursuite en voiture et un *crash*, rares dans les films suisses) et une intention – certes trop appuyée pour être aboutie – de tisser un réseau de motifs visuels et thématiques, à l'exemple des images récurrentes de profondeurs aquatiques dans lesquelles sombre la vérité. *(ab)*

Die Vogelpredigt (Clemens Klopfenstein, 2005)

En dépit d'une image négligée que le discours du film voudrait justifier en arguant du manque de moyens financiers, *Die Vogelpredigt* présente un intéressant questionnement sur les figures de l'acteur et de l'auteur. Le film met en scène Max Rüdlinger et Polo Hofer, ainsi que Clemens Klopfenstein dans leurs propres rôles d'acteurs et de réalisateur. Trio uni par plusieurs collaborations, Rüdlinger et Hofer ont aussi une carrière extracinématographique (star de série TV et musicien) avec laquelle le film dialogue. On savoure aussi la déconstruction de l'icône Ursula Andress, ancienne James Bond *girl* qui, aujourd'hui septuagénaire, incarne la Vierge Marie. Bien que le réalisateur-personnage meure et que la caméra tombe au sol – jeu hypertextuel (on pense à des films comme *C'est arrivé près de chez vous* ou *Le Projet Blair Witch*) permettant de s'interroger sur les genres cinématographiques –, le réalisateur de *Vogelpredigt* continue à tourner, affirmant ainsi en fin de compte sa suprématie. A la suggestion de Max qui propose de faire un film de genre populaire et vendeur, avec du sexe et un crime, Klopfenstein répond par un « film d'auteur ». *(rp)*

Jeune homme (Christophe Schaub, 2005)

Le dernier film de Schaub entre parfaitement dans le moule du film populaire censé « fédérer » les spectateurs helvétiques. L'histoire de ce Suisse-allemand qui décide de travailler au pair dans une famille genevoise thématise la traversée du *Röstigraben* et use à la fois d'un comique qui se veut universel. Toutefois l'humour parfois grivois y est dépourvu de finesse, et la réalisation d'une platitude totale. Face à un tel degré zéro de travail sur les pratiques filmiques – alors que la représentation spatiale de l'intérieur de la villa ou du voisinage aurait par exemple pu donner lieu à un traitement intéressant –, on ne peut qu'espérer que cette comédie non pas désagréable mais insipide donne au cinéaste les moyens de proposer (à nouveau) un cinéma plus exigeant. *(ab)*

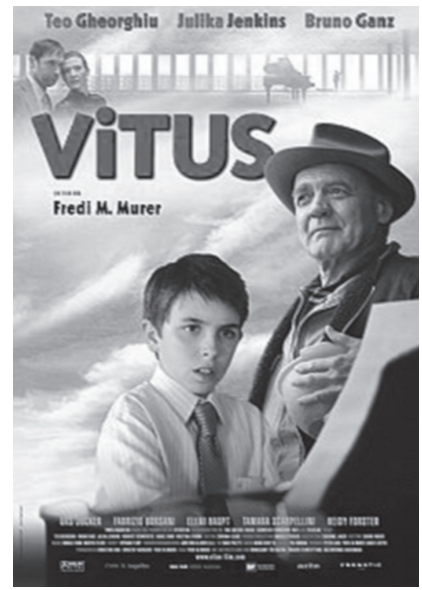
Die Vitusmacher – der Film zum Film (Rolf Lyssy, 2005)

Clin d'œil de la part de celui qui réalisa en 1978 le plus gros succès helvétique à ce jour, le titre du dernier film de Rolf Lyssy peut se traduire par *Les Faiseurs de Vitus*. On pourrait aussi – et à juste titre – le classer dans la catégorie des *making-of*. Mais ce ne serait pas faire honneur à ce documentaire passionnant. Certes Lyssy nous livre l'historique de la production du dernier film de son compatriote et ami Fredi M. Murer (qui signa notamment en 1985 le très beau *Höhenfeuer*). Mais le lien de profonde amitié et de respect entre ces deux cinéastes suisses, ainsi que leur longue expérience professionnelle, font que, loin de « tuer la magie du cinéma » comme Murer le reproche en riant à Lyssy, le film nous happe très vite dans un processus créatif de haut niveau. On nous permet de voir par ailleurs à quoi ressemblent les coulisses d'un tournage helvétique aujourd'hui, ce qui n'est pas monnaie courante.

Avant tout, on découvre un Fredi M. Murer dont l'univers, mais aussi la simplicité, la gentillesse, l'intelligence et la modestie nous charment immédiatement.

Au cours d'interviews en tête-à-tête avec Murer, on apprend que le scénario de *Vitus* a survécu à pas moins de trois échecs. Par ailleurs, Lyssy filme des artisans au travail : la costumière, le perruquier-coiffeur qui voit vieillir progressivement les acteurs, ou encore Pio Corradi, le chef opérateur et ami fidèle de Murer que ce dernier surnomme « le critique silencieux ». Et on est frappé par l'attention calme et professionnelle avec laquelle chacun, attentif aux moindres détails, fait son travail. Puis on apprend au travers de Teo, le jeune prodige qui est effectivement un surdoué du piano, comment Murer dirige ses acteurs : les enfants, d'abord, qui ont cinq et douze ans respectivement ; puis Bruno Ganz, dont la personnalité reste toujours aussi impressionnante. Mais surtout, les quelques images du film à venir nous laissent enthousiastes et impatients de découvrir le *Vitus* de Murer. *(mp)*

Réal. et scénario : Rolf Lyssy. *Image* : Rolf Lyssy. *Montage* : Mirjam Krakenberger. *Production* : Vitusfilm GmbH, Christof Neracher (Zurich), SRG SSR Idée suisse.



Vitus
de Fredi M. Murer

Micha ou la Révolution des roses (Christian Zeender, 2004) et ***Le Soleil orange*** (Piotr Jaxa, Hanna Polak, Urszula Lesiak, 2006)

Les programmateurs des Journées de Soleure ont eu l'intelligence de regrouper, au sein d'une même séance, deux documentaires traitant de façon antinomique d'un sujet similaire : un soulèvement populaire qui, dans un pays de l'Est, a récemment permis d'imposer des changements majeurs sans effusion de sang. Il s'agit d'une part de la « Révolution des roses » qui a fait suite aux élections truquées de Chevardnadze en Géorgie (novembre 2003), d'autre part de la « Révolution orange » ukrainienne de décembre 2004. Alors que le film de Zeender suit l'ascension du futur président

Mikhael Saakachvili dit «Micha», intellectuel qui nous explique en français les tenants et les aboutissants de son action politique, *Le Soleil orange* nous fait partager le quotidien et la vision du monde d'une paysanne de condition modeste qui, enthousiaste, quitte son village pour participer à la manifestation de Kiev. Les deux films optent donc pour une même dimension biographique, mais offrent un point de vue radicalement différent en choisissant de médiatiser notre accès aux événements par des personnages diamétralement opposés : l'un *fait* l'histoire, l'autre la subit. Or c'est étonnamment dans la naïveté même des espérances sincèrement formulées par la paysanne que l'on obtient une meilleure compréhension de la situation, non pas au niveau factuel mais sociologique. En se solidarisant avec les actions du chef d'Etat, le film *Micha* – dont le titre révèle la proximité établie avec son objet – suit un parcours balisé, planifié par le politicien dont il fait l'éloge, se contentant de connoter à quelques reprises (notamment dans des plans sur les nombreux gardes du corps qui l'accompagnent) d'éventuelles fissures dans cette prise de pouvoir modèle. En demeurant à la périphérie de la capitale et de la grande histoire, *Le Soleil orange* relativise par contre la portée effective des événements sur la vie de tous les jours de l'Ukrainienne : la manifestation est certes un moment important de son existence – à Kiev, les couleurs du film disparaissent au profit du noir, du blanc et de l'orange, ce qui irréalise l'action collective –, mais le *beat* sur lequel dansent les manifestants s'arrête brusquement pour faire place aux coups de marteau du forgeron affûtant la faucille de la paysanne qui, de retour dans son village, continue sa vie de labeur. En saisissant avec tact les menus instants et les confessions d'une dame âgée qui, façonnée par les valeurs du communisme, clame fièrement une conception de la société à laquelle elle tient, les auteurs du *Soleil orange* livrent un témoignage intéressant sur le devenir actuel de la population des pays de l'ex-URSS. *(ab)*

Nicolas Bouvier, 22 Hospital Street (Christoph Kühn, 2005)

Dans *Le Poisson-scorpion*, Nicolas Bouvier exprime son angoisse de ne pouvoir communiquer son expérience existentielle du voyage comme «leçon d'humilité» avec ceux qui ne l'auraient pas vécue. C'est de cette irréductible frontière entre extériorité et intériorité dont le cinéaste Christoph Kühn traite dans son film. Pour découvrir l'écrivain-voyageur, Kühn filme le témoignage de ceux qui l'ont côtoyé et fait entendre la mélodie particulière de son texte. Sur le fond oppressant d'un monotone ronron de ventilateur et d'images de scorpions et d'insectes, la diction lente et tremblante de Bruno Ganz (Jean-Luc Bideau pour la v.f.) susurrant le texte de Bouvier nous fait littéralement plonger dans le corps et l'esprit malades de l'écrivain. Paradoxalement, alors que le texte à la première personne s'incarne dans cette voix, celle-ci tend à signifier la désincarnation, la dépossession de l'homme par lui-même ; quelque chose de la perte d'identité dont parlait Bouvier. L'alternance de ce type de séquences avec les interviews des proches qui offrent un regard extérieur sur l'écrivain dialectise la relation complexe qu'entretiennent l'intériorité et l'extériorité dans l'œuvre de Bouvier. *(rp)*

Wer war Kafka ? (Richard Dindo, 2005)

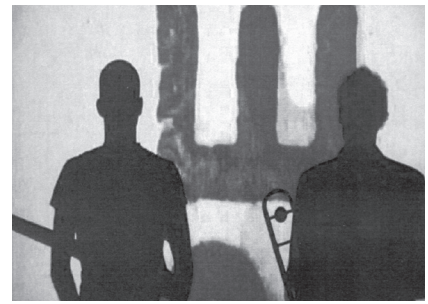
A n'en pas douter, ce documentaire donne à la question de son titre une réponse fouillée et sensible qui corrèle la vie de l'écrivain avec la ville natale qu'il n'a presque jamais quittée. Ce parcours à travers les rues de Prague est notamment accompagné de la prose kafkaïenne (les textes biographiques comme le crucial *Brief an den Vater*) dont Dindo saisit la musicalité par un jeu savant de répétitions, de fragmentations et d'échos qui tissent un réseau complexe de liens avec

les images. Le film mêle des vues fixes et animées contemporaines et d'archives, et fait intervenir sous une forme étonnamment incarnée (par des acteurs professionnels devenus personnages, et non pas sur un mode straubien) ceux qui ont connu Kafka (Max Brod, Gustav Janouch et les trois amours de l'écrivain) : ces locuteurs apparaissent et disparaissent en fondus avec cette évanescence dont se pare la résurgence du passé. La démarche de « reconstitution » est intéressante, mais ces bustes éclairés en studio et incrustés dans le plan se détachent des images de Prague qui défilent derrière eux avec un effet de silhouette d'une rare laideur. Restent la langue et les préoccupations de l'un des plus grands écrivains du XX^e^ siècle. *(ab)*



Family Music (Pierre-Yves Borgeaud, 2004)

Véritable documentaire musical, *Family Music* aborde la question de l'identité et de la filiation paternelle à travers la rencontre des frères Christian et Wolfgang Muthspiel qui pratiquent ensemble et depuis plus de vingt ans la musique à un niveau professionnel. Les deux quinquagénaires évoquent le souvenir de leur père disparu qui leur transmis sa passion. Grâce à un dispositif qui capte leur performance de musiciens devant des projections de films de famille super-8 tournés par le père, le cinéaste s'interroge sur le rôle et le fonctionnement de la mémoire (et de l'image) dans la constitution de l'identité. La musique qu'improvisent au présent les deux hommes s'imprègne des images du



Les frères Muthspiel cessent leur improvisation devant la projection d'une bande super-8 qui touche à sa fin

passé, en même temps qu'elle fait parler ces images, supports d'un souvenir en construction. « Le souvenir n'est pas figé », dira Wolfgang, mais « il évolue au jour le jour ». Derrière l'unité du discours émis sur la cellule familiale, cadrage et montage attribuent une place spécifique à chacun des deux frères, permettant de faire affleurer furtivement certains dissentiments silencieux. *(rp)*

Le Souffle du désert (François Kohler, 2005)

Une marche de deux semaines est organisée à travers le Sahara tunisien ; treize hommes y participent, invités à méditer sur la question de la virilité, sur leur statut de fils, de père et de mari. Ceux qui participent à ce périple à la fois physique et intérieur se livrent avec authenticité et examinent leur existence avec une acuité qui confèrent à leur témoignage un véritable intérêt, permettant de développer, grâce à la multiplication des points de vue, une réflexion apparemment universelle sur la question de la masculinité. En effet, le film ne se réduit pas à une série de cures psychanalytiques offertes en pâture à un spectateur-voyeur féru de téléréalité, même s'il est évident que l'« intimité surexposée » qui caractérise pour Serge Tisseron notre ère de l'audiovisuel influence le « dispositif » mis en œuvre

par Kohler et le pacte qu'il a passé avec les intervenants. Parcours de vie, trajet parmi les dunes et cheminement dans la découverte de soi se superposent et donnent au film sa structure : l'organisation de l'itinéraire et des activités définissent des étapes qui sont autant de phases dans le « scénario » d'un film qui s'articule sur le dévoilement progressif des participants, ceux-ci allant même jusqu'à se « mettre à nu » dans le sens le plus littéral du terme. Bien sûr, la pertinence des confidences résulte du choix des personnes filmées qui, toutes francophones, sont habituées à la verbalisation des émotions : on ne trouvera donc nullement un panel révélateur des différentes classes sociales, ce qui réduit la portée sociologique de l'entreprise, ou du moins la limite (sans que cela ne soit thématisé) à une certaine catégorie d'individus. *(ab)*

Opération Shakespeare à la Vallée de Joux (Anne Cuneo, 2005)

Le dernier film d'Anne Cuneo ressemble fortement à une opération de *marketing* : la compagnie de théâtre amateur du Clédar, forte de son succès local, monte tous les deux ans un spectacle en investissant à chaque fois un lieu inédit. Cette année, le choix se porte sur le *Macbeth* de Shakespeare. Mais c'est Anne Cuneo qui leur écrit une pièce originale – mise en abyme intelligente de la création théâtrale à l'époque de Shakespeare –, tandis que deux metteurs en scène professionnels les encadrent. Encore mieux : ils décident de construire eux-mêmes une réplique du *Globe Theatre* de Londres. L'opération financière, très ambitieuse, est soutenue notamment par les habitants de la Vallée qui peuvent souscrire des parts.

Le documentaire, malheureusement, ne nous réserve aucune surprise. Pire, il nous livre la version autosatisfaite du *Monsieur Molière aux champs* (1989) d'Yvan Dalain. Réutilisant les mêmes ressorts comiques, comme l'agriculteur qui, juché sur son tracteur, répète son texte à haute voix, il ne partage toutefois pas la démarche toute d'humilité et de naïveté qui faisait le charme du film de Dalain, et par là-même celui de ses protagonistes. Même si les membres du Clédar sont attachants, leurs motivations ou leurs déclarations sont toujours attendues. Et contrairement au film de Dalain, le suspense qui devrait aller crescendo jusqu'à la première représentation ne prend pas, tant toute l'entreprise semble être une affaire qui roule… Et l'on se prend à regretter que, contrairement à l'aventure théâtrale menée à terme de façon bien helvétique, celle du film, beaucoup plus périlleuse, voire miraculeuse selon Anne Cuneo, n'ait pas été thématisée. Reste que les paysages sauvages ou embrumés de la Vallée, d'une photogénie tout élisabéthaine, sont à couper le souffle. *(mp)*

Domaine privé (Rafaël Wolf, 2005)

Ce moyen métrage à l'image extrêmement soignée offre un intéressant jeu sur les attentes du spectateur. De ce point de vue, l'intrigue basique de type *thriller* – une femme seule poursuivie dans sa grande maison par un inconnu – passe très nettement au second plan. La scène inaugurale de rupture entre Philippe Schutz et son épouse incite le spectateur à s'interroger sur les motivations des personnages. Quelques pistes sont suggérées et vaguement alimentées (adultère, lassitude, etc.), mais notre attention est très vite réorientée vers un questionnement sur l'image. En effet, le statut de l'homme qui harcèle Anna devient peu à peu problématique ; cette figure menaçante se révèlera finalement n'être qu'une hallucination visuelle d'Anna. On en déduit dès lors que le mari a quitté sa femme parce qu'il ne supportait plus son délire paranoïaque. L'image continue néanmoins d'être présentée comme un leurre, cette fois sans la médiation de la subjectivité d'un personnage. Dans un décor à la réflexivité très marquée (miroirs, vitres, écrans), Anna tue un

homme dont on ne peut déterminer s'il s'agit de l'inconnu ou du mari. Le film se clôt sur cette suspicion envers l'image où, grâce à un travail plastique élaboré, un signifiant n'est plus garant de l'unicité du sens. *(rp)*

La Petite dame du Capitole (Jacqueline Veuve, 2005)

Le dernier moyen métrage de la documentariste Jacqueline Veuve est consacré à Lucienne Schnegg, octogénaire attachante qui entretient une relation presque maternelle avec la salle de cinéma qu'elle gère depuis plus de cinquante ans. Petite dame dans un grand navire dont elle tente de maintenir la barre de gouvernail (ainsi qu'elle le dit en manipulant la chaufferie archaïque du lieu) contre les vents et marées des (deux) grands groupes qui, quasi monopolistiques, menacent de le faire chavirer. En effet, le Capitole est l'un des derniers cinémas « indépendants » – au sens de sa gestion, non d'une politique de programmation puisque les films y sont les mêmes qu'ailleurs (de surcroît en version française uniquement) – de Lausanne, ville qui a vu en peu de temps ses plus belles salles disparaître au profit de la rationalisation des multiplex. Jacqueline Veuve ne traite pas frontalement la question de la nouvelle donne de l'exploitation cinématographique, car elle se tourne plutôt vers le passé de son « personnage » et de la salle, recourant notamment à des images d'archives et à des citations de films. Dans un discours teinté d'une nostalgie toute compréhensible, les intervenants évoquent la fréquentation faramineuse de l'époque de l'Age d'or d'Hollywood. La plus grande salle de Lausanne (elle comptait à l'époque 1100 places) se faisait le lieu de rencontre des cinéphiles puisqu'on projetait sur son imposant écran les productions américaines de l'après-guerre. Intimement intriquée à l'historique de la salle, la vie de la « petite dame du Capitole » est dépeinte avec tendresse, notamment dans les difficultés qu'elle doit surmonter aujourd'hui au quotidien, par exemple en conjurant par le chant la peur qu'elle ressent en parcourant la salle vide et sombre après la projection. La somme d'anecdotes recueillies dans le film de Veuve révèle l'importance que peut revêtir une histoire de l'exploitation cinématographique, d'autant plus à une époque où de nombreuses mutations sont en marche qui nous font prendre conscience que le rituel des salles obscures, lui-même soumis à des variations dont ce documentaire rend compte à travers un demi-siècle, risque peut-être de n'être qu'un état éphémère du « cinéma » dans l'histoire des images animées. *(ab)*