Document généré le 16 avr. 2024 03:06

24 images

Le lisse et le rugueux

Gilles Marsolais

Numéro 41, hiver 1988–1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22400ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Marsolais, G. (1988). Le lisse et le rugueux. *24 images*, (41), 37–41.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1988

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.

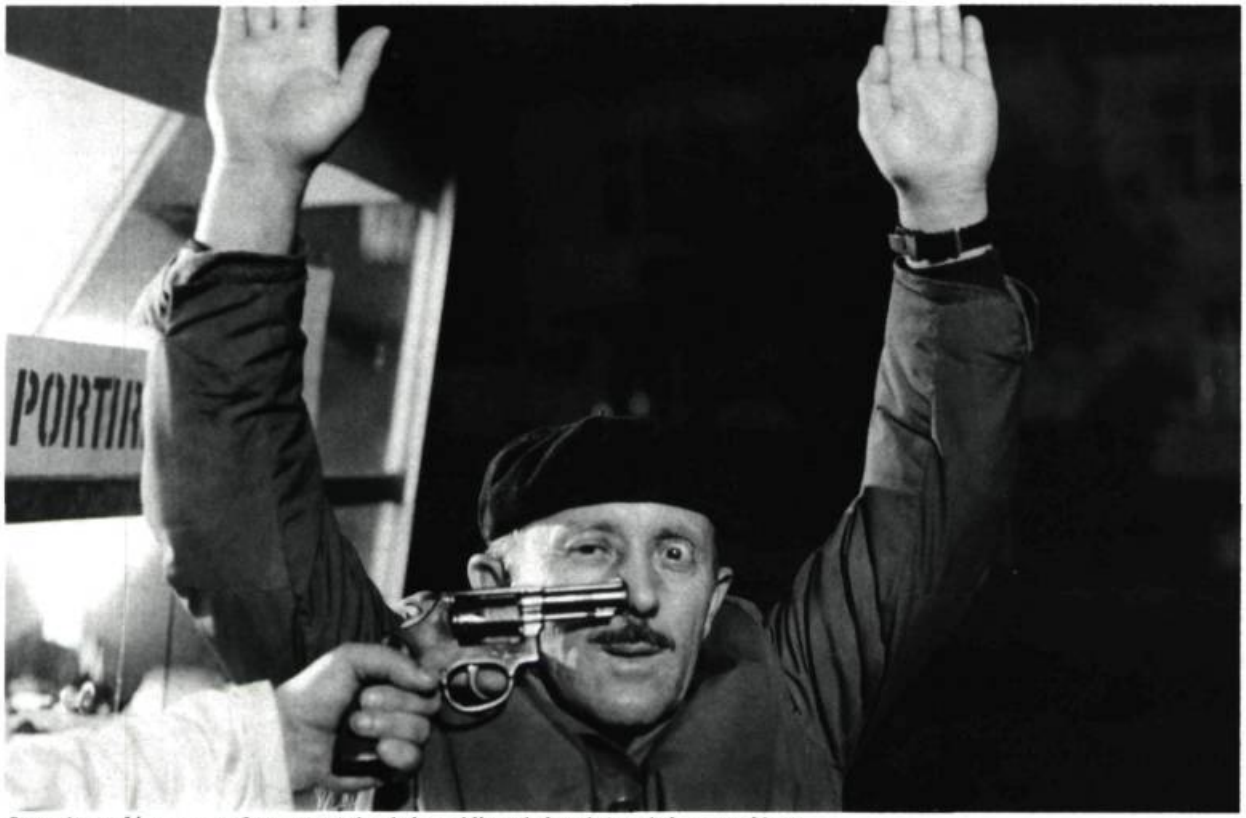
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

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/

FESTIVAL DES FILMS DU MONDE



Sans titre adéquat pour le moment aborde le problème de la création cinématographique.

LE LISSE ET LE RUGUEUX

par Gilles Marsolais

Le 12e Festival des films du monde (Montréal, 24 août- 4 septembre 1988) a permis de mesurer l'écart qui sépare de plus en plus deux types de production cinématographique, deux manières de concevoir le cinéma, d'y adhérer, côtés pile et face d'une même réalité. D'un côté, des cinéastes en nombre qui se lovent dans la pratique d'un cinéma sécuritaire, aux règles et aux codes établis et aisément repérables, totalement assujettis aux lois de l'industrie; de l'autre, des cinéastes qui optent pour la part du risque, au plan du contenu et de leur parti pris esthétique, avec leurs bons et leurs mauvais coups et leurs contradictions.

Dans cette optique, on a tôt fait de repérer les films trop lisses, trop polis, qui nous laissent sur notre faim, dont le glacis n'arrive pas à masquer la vacuité. Comme ***Berlin Blues***, de Ricardo Franco, ***Obsessed*** de Robin Spry, ***Fever*** de Craig Lahiff, qui sombre dans le comique involontaire, ou même ***To Kill a Priest*** d'Agnieszka Holland, un thriller sur fond de "Solidarnosc", etc. On les distingue aisément des autres films, moins nombreux et plus exigeants, plus rugueux, aux aspérités révélatrices de la sincérité d'une démarche créatrice. C'est sur eux qu'il convient d'attirer l'attention, toutes sections confondues. Ou, plus exactement sur quelques-uns d'entre eux, parmi les quelque 226 longs métrages qui composaient la programmation de ce festival.

Cette part du risque, on l'a relevée en divers lieux qui peuvent d'ailleurs se recouper à l'intérieur d'un même film dans le rapport à l'écriture cinématographique et à la mise en scène, dans le rapport du cinéma au verbe et à l'écrit et, au plan thémathique, dans le rapport à la folie, entre autres.

François Negret et Vincent Gasperitsch dans ***De bruit et de fureur*** de Jean-Claude Brisseau. «Un contenu sans concession»

Salaam Bombay! de Mira Nair. «L'enjolivement qui traverse le film de part en part travestit le caractère d'authenticité qui devrait le distinguer.»

PALMARÈS

GRAND PRIX DES AMÉRIQUES:
La lectrice de Michel Deville
PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE:
Shin Hye-Soo dans ***Adada***
PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE:
Davor Janic dans ***Mon oncle m'a légué***
PRIX SPÉCIAL DU JURY:
La petite Véra de Vasily Pichul
PRIX DU JURY:
ex-aequo ***The Dawning*** de Robert Knights
Salaam bombay! de Mira Nair
PRIX AIR CANADA:
Salaam Bombay!

LE RAPPORT À L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE ET À LA MISE EN SCÈNE

Dans le documentaire que lui a consacré Michal Leszczylowski (***Regi: Andrej Tarkovski/ Réalisé par Andrej Tarkovski***) à l'occasion du tournage de son dernier film, ***Le sacrifice***, Tarkovski nous entretient des problèmes propres à la création cinématographique, à un moment où l'on a justement besoin d'entendre des propos de cette nature, à l'heure où les enjeux entre l'art et l'industrie s'estompent dans le brouillard de la banalisation et de l'indifférenciation. Tout au long de ce documentaire passionnant, Tarkovski insiste notamment sur le fait qu'un film, pour être une oeuvre, se doit de traduire la vision d'un homme, qu'il ne peut être le résultat de la simple juxtaposition de diverses compétences propres à autant de corps de métier spécialisés. Auquel cas le film qui a ainsi échappé à la vision de son réalisateur se ressent de ce tiraillement, en n'étant traversé par aucun principe unificateur, au point d'être ballotté par les goûts de tous et chacun des collaborateurs, du décorateur au costumier. Un large pan de la production commerciale illustre ce phénomène de dépossession, où le "réalisateur" assiste en spectateur à l'agitation et à la concurrence de secteurs spécialisés autour d'un produit qui finit par lui échapper totalement.

Tarkovski insiste aussi sur le fait que le terme même de "création" appliqué au cinéma implique que l'idée initiale de son concepteur soit en constante évolution, même — et surtout — au moment du tournage, exigeant un état d'alerte de tous les instants et la possibilité d'accorder une place à l'improvisation (disposition d'esprit qui contrevient à celle de la simple "mise en boîte", mais qui ne dispense pas pour autant d'une préparation minutieuse préalable). Le sujet doit naître et se développer comme mûrit un fruit. Comme le poète, le réalisateur est le serviteur d'une situation qu'il ne maîtrise pas d'emblée. Enfin, dans ses relations avec l'acteur, il doit chercher à provoquer un état d'âme chez celui-ci, l'entretenir et, dès lors, lui accorder une liberté de manoeuvre, et non l'ensevelir sous un déluge de conseils techniques ni surtout chercher à lui imposer une forme précise. On aura compris que pour Tarkovski le monde intérieur des personnages compte plus que "l'intrigue" sur laquelle se fonde la majorité des films.

Ce documentaire sobre et efficace met en lumière la sincérité et le caractère de nécessité d'une oeuvre et d'une démarche artistique, d'autant plus qu'on y voit Tarkovski défendre sa conception du cinéma jusque sur son lit d'hôpital, avant qu'il ne soit emporté par le cancer qui le minait depuis quelque temps. Partant, il cerne assez bien quelques-uns des critères qui orientent notre lecture des films et du cinéma, qui déterminent notre choix de films, comme ce fut le cas dans le cadre de ce festival.

Comme par hasard, ***Sans titre adéquat pour le moment/A Film With No Name*** du Yougoslave Srdjan Karanovic, présenté en compétition officielle, aborde lui aussi ce problème de la création cinématographique, mais en focalisant davantage sur les embûches dressées par la bureaucratie soumise servilement aux règles et aux recettes "incontournables" du marché et du "goût du public". Le sujet n'est pas neuf en soi, mais il n'est pas moins révélateur de la misère morale de tout un pan de cinéma. Par contre, son éclairage l'est, en se greffant à une histoire d'amour impossible entre un Serbe et une Albanaise au Kossovo, province autonome de Serbie: la difficulté des personnages à réaliser leurs projets rejoint celle du réalisateur à réaliser son film. Ce film c'est en quelque sorte un faux documentaire, et qui se donne comme tel, à la structure en mosaïque et au style éclaté, à l'image même de la Yougoslavie, et qui, à travers sa "fiction", nous parle de problèmes concrets: les relations tendues entre les minorités dans les pays de l'Est, les difficultés propres à la création cinématographique et le questionnement sur le 7e art qui s'y rattache. Le cinéma

Christophe Lambert dans ***To Kill a Priest*** de Agnieszka Holland qui est un de ces films trop lisses.

Folie ordinaire d'une fille de Cham de Jean Rouch nous rejoint à travers sa vulnérabilité.

et la vie s'y trouvent, comme il se doit, intimement liés.

Toujours comme par hasard, ***Paysage dans le brouillard*** de Théo Angelopoulos dresse, quant à lui, un constat encore plus désespérant articulé sur le thème de la mort, aux plans du cinéma, du théâtre et de la politique au sens large. Le voyage initiatique de deux enfants recoupe constamment, à travers un ensemble de signes et de traces, un destin collectif menacé: bout de pellicule translucide trouvé dans les ordures, théâtre ambulant et engagé privé de lieux où se produire, oripeaux de ce même théâtre vendus dans un marché aux puces improvisé et dont se détournent de rares acheteurs éventuels, perte brutale de l'innocence de la jeune fille (terrible séquence de la boîte du camion) dans son désir de s'ouvrir au monde et dans sa quête d'une image de l'autorité paternelle, etc. Le brouillard ici suggère plus que l'indifférence d'une société et la banalisation d'un art...

Un rapprochement entre ***De bruit et de fureur*** de Jean-Claude Brisseau et ***Salaam Bombay!*** de Mira Nair permet de comprendre que cette part du risque peut être relative en certains cas. Ainsi, que le jury ait refusé toute forme de distinction au film de Brisseau étonne peu, notamment à cause de son contenu sans concession, apparemment "insupportable" — même si son réalisme s'y trouve enrobé dans une écriture qui fait la part belle à l'imaginaire. Peut-être ses chances auraient-elles été meilleures s'il n'avait pas évoqué le suicide d'un enfant et s'il avait "enjolivé" le parricide final. À mi-chemin entre le lisse et le rugueux, le film de Mira Nair est plus ambigu. Tourné "en direct" en quelque sorte dans les rues de Bombay, avec un mélange d'acteurs professionnels et non professionnels, il rassemble un certain nombre de caractéristiques qui théoriquement ont de quoi nous séduire. Cependant, Mira Nair a manifestement gommé les aspérités de son sujet sur tous les plans, en opérant un certain nombre de "détournements" aux plans de la forme et du contenu, au point où l'enjolivement qui traverse le film de part en part travestit le caractère d'authenticité qui devrait le distinguer. Au contact de la surface polie, lisse, douce au regard, qu'il présente avec beaucoup d'adresse il faut en convenir, à travers les yeux du petit Krishna (qui, arraché à sa terre, déambule avec aisance dans des rues trop propres, etc.), la misère y devient tout à fait supportable. Le document sert d'alibi à la fiction, la fiction phagocyte le témoignage. Le succès que remporte ce film après du public repose donc sur ce paradoxe: par sa forme et son contenu apparents, il se donne et il est perçu comme étant le reflet authentique d'une réalité, comme un "documentaire", alors que l'embellissement qu'il subit l'engonce irrémédiablement dans la fiction. Néanmoins, pris comme tel, comme une "histoire", comme une fiction s'inspirant de certains éléments de la réalité de Bombay, ce film témoigne effectivement d'un savoir-faire étonnant pour un premier long métrage. Et Mira Nair, qui vit aux Etats-Unis, est mûre pour Hollywood.

Notons au passage que la dimension économique constitue une donnée importante de ce cinéma qui se partage la part du risque. Plusieurs de ces films de qualité qui pratiquent "une brèche dans le glacis des films à la mode" ont été produits avec des moyens réduits, voire avec des bouts de ficelle: ***De bruit et de fureur*** de Jean-Claude Brisseau a coûté 800 000$, ***Comédie du travail*** de Luc Moullet, 400 000$, et que dire des coûts de ***Tu ne tueras point*** de Krysztof Kieslowski, de ***La deuda interna*** de Miguel Pereira, qui de plus ne compte qu'un seul acteur professionnel, de ***Malgré tout*** de Orhan Oguz, de ***Urgences*** de Raymond Depardon, de ***Folie ordinaire d'une fille de Cham*** de Jean Rouch. Plusieurs de ces films ne sont pas "parfaits" et c'est précisément à travers leur vulnérabilité qu'ils nous rejoignent. Les cas les plus patents à cet égard sont probablement les films de Raymond Depardon et de Jean Rouch.

LE THÈME DE LA FOLIE

Urgences de Raymond Depardon s'inscrit dans la pure tradition du direct, en filmant "sur le vif" l'arrivée d'un certain nombre de patients au Service des urgences psychiatriques de l'Hôtel-Dieu, à Paris. Des êtres en pleine détresse morale, montrés à nu par une caméra tantôt discrète, tantôt participante - presque malgré elle, dont l'échantillonnage lève le voile sur l'ampleur de la misère humaine. Elle le fait d'une façon assez pudique finalement, sans verser dans le voyeurisme, même si son approche renferme aussi le défaut de ses qualités: en s'intéressant à plusieurs patients, elle reste à la surface du phénomène.

Mathieu Demy et Jane Birkin dans ***Kung Fu Master*** d'Agnès Varda.

Jessica Forde et Fabrice Luchini dans ***Quatre aventures de Reinette et Mirabelle***.

Pour sa part, inspiré d'une pièce écrite par le Martiniquais Julius Amédée Laou, ***Folie ordinaire d'une fille de Cham*** de Jean Rouch, film "rugueux" entre tous, se joue des effets de la représentation, où réalité, théâtre et cinéma se confondent singulièrement. Les médecins d'un Service psychiatrique sont conviés par un collègue à assister au "spectacle" d'un échange-type entre une patiente antillaise internée depuis quelque soixante ans et une aide-soignante, elle aussi antillaise et qui a réussi à établir le contact avec elle. La charge d'authenticité et la qualité d'émotion que transmettent les deux actrices à travers leur jeu, au point de semer le doute et la confusion dans l'esprit du spectateur (l'une jouerait-elle, et l'autre pas?), pourtant prévenu du caractère de représentation de la situation filmée, est proprement confondant. Cette intensité ne s'explique et elle n'a été préservée que par le mode particulier du tournage. Donné à voir sur le mode de la "théâtralité", en un lieu unique donné et perçu comme un "décor" qui accentue son caractère de "mise en représentation", cet échange-type a été filmé en continuité, et d'une seule traite, avec deux caméras synchrones, selon les techniques et les méthodes du direct — mais appliquées ici à un cinéma de fiction. L'effet est saisissant. Par delà sa dimension technique et sa qualité d'émotion, cet "objet inquiétant", comme le sont plusieurs films de Rouch d'ailleurs, se situe dans le prolongement de ses premières oeuvres, comme ***Les maîtres fous*** ou ***La pyramide humaine***. Il aborde le problème du racisme, et partant, le phénomène de l'aliénation et de la dépossession d'un peuple ou d'une race par une autre, où l'oppresseur s'appuie sur les Livres Saints pour justifier les pires exactions. Comme en Afrique du Sud où pour certains afrikaners être nègre serait une "malédiction de Dieu" — pour justifier l'apartheid et la domination blanche; comme en Israël et dans les territoires occupés où pour certains juifs, selon les textes sacrés, il conviendrait de "casser les os de ses ennemis" (politique mise en pratique, comme l'attestent des images insoutenables vues par des centaines de millions de téléspectateurs) — pour que le "peuple élu" de Dieu puisse réaliser le Grand Israël biblique et y régner sans partage... À travers sa folie ordinaire, cette fille de Cham nous renvoie au spectacle quotidien d'une folie plus terrifiante.

LE RAPPORT AU VERBE

La notion d'improvisation est souvent reprise par certains cinéastes, pour définir leurs rapports aux acteurs ou à l'infrastructure technique, depuis "l'écriture" du scénario jusqu'à la façon même de tourner. ***Microscope*** de Rudolf Thome ou ***Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*** d'Eric Rohmer, par exemple, fournissent la preuve que l'improvisation est possible au cinéma, à un niveau ou à un autre. Encore là, plusieurs de ces films auxquels nous pensons ne sont pas "parfaits" et c'est cette vulnérabilité qui les rend émouvants.

Dans cette optique du rapport au verbe, s'il est un film auquel la notion de risque s'applique c'est bien celui de Rudolf Thome, ***Microscope***, dont les dialogues auraient été improvisés, du moins en partie, au moment même du tournage, créant un climat de spontanéité et d'authenticité perceptible à l'écran. Voyez, par exemple, cette séquence où Franz se retrouve nez à nez avec sa compagne Marie, alors qu'il croyait ouvrir la porte à sa nouvelle amie: la surprise des acteurs, provoquée par une astuce de "mise en situation" du réalisateur, provoque un flottement révélateur, traduit une indécision, de la meilleure venue, qui définit bien la tonalité générale du film fondé sur l'imprévu.

Réalisé dans la foulée du ***Rayon vert***, et en rupture en quelque sorte avec une pratique plus contrôlée avec laquelle ***L'ami de mon amie*** renoue (pensez à ***La femme de l'aviateur*** ou à ***Pauline à la plage***, par exemple), ***Quatre aventures de Reinette et Mirabelle***, qui date de 1986, tourné en 16mm et avec une équipe réduite, porte aussi la marque d'une certaine forme d'improvisation dans sa confrontation avec la réalité, dans l'élaboration généreuse de sa fiction "documentée". Cela se perçoit surtout au plan des dialogues, plus spontanés et moins précis, moins ciselés que dans d'autres films de Rohmer. S'inspirant partiellement du vécu de l'une des jeunes filles (celui de Joëlle Miquel/Reinette, la fille des champs), dont la

Miou-Miou dans ***La lectrice*** de Michel Deville. Grand Prix des Amériques 1988.

rencontre et l'amitié sont racontées ici en quatre temps, il illustre, à travers la confrontation de leurs univers respectifs, l'une des nombreuses possibilités du cinéma direct appliqué à la fiction, tout en proposant une réflexion amusée sur les pouvoirs du langage et la valeur du silence.

Contrairement à Rohmer qui se fait une règle de ne pas tourner plus d'une prise pour chaque plan (en allant exceptionnellement jusqu'à trois), afin de préserver un indispensable climat de spontanéité, Jacques Doillon a une conception plus frileuse de l'improvisation, lorsqu'il y consent. Certes, ***L'amoureuse*** a impliqué les acteurs dans la rédaction du scénario et des dialogues et le tournage a eu lieu dans des décors naturels. Mais, et là se situe toute la différence, Doillon ne se prive pas de recommencer une même séquence jusqu'à 35 fois au moment du tournage! Ce désir d'atteindre à la perfection formelle se perçoit nettement à l'écran (jusque dans le choix du décor: un manoir et un hôtel 4 étoiles de la Côte normande) et il prive le film d'une grande part de sa spontanéité et de cette vulnérabilité qui l'auraient rendu plus en accord avec son propos: la conduite de quelques jeunes filles d'aujourd'hui à l'égard de l'autre sexe et du comportement amoureux. Bien qu'elles soient attachantes, les jeunes apprenties comédiennes de l'École des Amandiers, moins soucieuses de leur image et de "leur scène" (le scénario a été concocté pour que chacune ait la sienne), auraient probablement joué sur un ton moins théâtral et moins convenu par moments, si ce "marivaudage" à la moderne avait consenti à assumer jusqu'au bout son risque de départ.

D'ailleurs, cet aspect convenu est plus évident dans l'autre film de Doillon ***Comédie!***, du fait qu'il illustre cette quête du "je t'aime" à l'intérieur du couple à travers un texte précis et le jeu de deux comédiens réputés (Birkin/Souchon), dont le registre est d'ailleurs ici passablement limité. Cet aspect "numéro d'acteur" fait de son cinéma un cinéma somme toute concerté, terriblement conscient de ses effets. Qui plus est, la proposition de départ étant ici on ne peut plus artificielle, la volonté de "faire compliqué" fonctionne à vide, ravalant cette ***Comédie!*** à un simple exercice de style.

Il ne s'agit pas d'ériger en dogme la part dévolue à l'improvisation ni de rejeter du revers de la main toute oeuvre concertée, ce qui reviendrait à imposer un nouvel académisme. Dès lors, on aurait tort de faire la fine bouche devant ***La lectrice*** de Michel Deville, un film contrôlé s'il en est, mais qui vaut bien celui de Doillon. D'ailleurs, Deville s'est employé à préserver une certaine spontanéité dans le jeu de ses acteurs, en ne les mettant en relation qu'au moment du tournage et en limitant le plus possible le nombre de prises de chaque plan. Ici, le risque, si risque il y a, se situe davantage dans la jonction réalisée entre la littérature, au sens littéral du terme, et le cinéma, dans l'illustration du mot comme objet de désir. Certes, on est en présence d'un cinéma cérébral, parfaitement contrôlé, qui ne mise pas tant sur l'émotion que sur l'intelligence dans l'exploration d'une succession de situations cocasses. Malgré le plaisir qu'il procure, on doit même reconnaître que le film ne tient pas les promesses (bunuéliennes) de ses débuts: par manque d'audace, l'imaginaire faiblit au détour de certaines séquences (notamment, celle du pdg). Cependant, au même diapason que le jeu discret de Miou-Miou, superbe dans sa fausse innocence et dans son intelligence du texte littéraire, Deville a su préserver avec une économie de moyens cette indispensable part d'ambiguïté entre les deux niveaux de la réalité du film, entre les deux univers de la lectrice Constance/Marie. Au point où certains spectateurs pourront se sentir floués dans leur lecture du texte filmique et, à tort, bouder leur plaisir.

Comme on peut le soupçonner sur la foi de ces quelques titres et de nombreux autres qui se bousculent dans notre mémoire et qui ne sont même pas mentionnés ici, ayant déjà été abordés dans le n° 39-40 de *24 Images* ou faisant l'objet d'articles à part, ailleurs dans ces pages (***Kung Fu Master***, ***Alias Will James***, ***Le Sud***, ***Tu ne tueras point***, ***De sable et de sang***, etc.), ce festival a présenté finalement un éventail d'oeuvres stimulantes dans la masse de films qu'il a encore aboulés cette année dans l'ensemble de ses sections. •