

Les Journées du cinéma européen

Le rendez-vous (discret) des cinéphiles

Marion Froger

Volume 17, Number 1, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34304ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Froger, M. (1998). Les Journées du cinéma européen : le rendez-vous (discret) des cinéphiles. *Ciné-Bulles*, 17(1), 12–15.

Le rendez-vous (discret) des cinéphiles

par Marion Froger

Les Journées du cinéma européen, comme les Trente Jours des années précédentes, ont une ambition des plus chevaleresques: nous présenter les films du vieux continent qui sont oubliés par les circuits commerciaux de la distribution. Cette année, Louis Dussault et son équipe n'ont pas failli à leur promesse de livraison d'un échantillonnage de films qui, sans eux, ne traverseraient pas l'Atlantique. Mais le public n'était pas au rendez-vous en décembre dernier. L'erreur fut de s'associer au tout nouveau Odéon Quartier latin qui ne fut pas à la hauteur des exigences promotionnelles de leur manifestation, et qui avait bien d'autres chats à fouetter en cette période du début des Fêtes où les plus gros succès de l'année ont monopolisé, comme il se doit, toute l'attention. Avec **Marius et Jeannette**, **les Boys** et **Titanic**, le temps n'était pas propice aux trésors cachés du cinéma européen.

Cette absence de fréquentation fragilisera cet événement qui avait aussi pour objectif de rappeler aux télédiffuseurs et aux distributeurs qu'ils ne sont pas tenus de choisir toujours la même «marchandise». De plus, pour que ces films puissent exister, il aurait fallu mousser davantage leur publicité, sans compter que l'écho critique est demeuré faible, surtout quand les œuvres n'ont pas de stature «internationale».

Dans cette manifestation, certains films débarquent alors qu'on ne les attendait plus, tandis que d'autres nous arrivent sans crier gare. Cependant, tous nous offrent leur différence, une manière de conduire le récit qui les distinguent et qui ouvrent d'autres horizons que celui du simple divertissement. Par exemple, voir un film du vieux continent est l'occasion de prendre des nouvelles non seulement du cinéma tel qu'il se fait en Europe, mais aussi de l'Europe elle-même, à travers ce qui préoccupe les cinéastes. Dans **Ma génération**

de Wilma Labate (Italie, 1996), on y dresse un portrait juste de l'Italie contemporain (et c'est déjà de bon augure quand on se lasse de voir Hollywood fabriquer impunément l'histoire des autres). Wilma Labate y affirme sa fidélité aux militants de la gauche italienne. Après les années de luttes et d'affrontements violents avec le pouvoir, cette «génération» se trouve aujourd'hui aux prises avec les fantômes de ce passé plus tumultueux que glorieux: des illusions perdues, des idées moribondes, un gâchis de conscience, etc. Le portrait de cet ex-terroriste italien qui purge sa peine dans une prison sicilienne n'est guère reluisant, mais le film de Labate ne perd en fait jamais de vue un esprit de résistance et de vigilance.

Quand un cinéaste se mêle de visiter l'histoire européenne avec la liberté que lui offre les seules limites de son imaginaire, le résultat ne manque pas d'intérêt. Dans **le Temps des miracles** (Yougoslavie, 1990), Goran Paskaljevic partage avec Émir Kusturica le goût de la parabole (et des bons acteurs!). Il nous transporte, le temps d'une fable se déroulant dans un petit village reculé des Alpes yougoslaves, au moment où les communistes viennent juste de prendre le pouvoir. L'esprit des Lumières anime ces nouveaux maîtres qui mènent avec assurance leur combat contre les superstitions religieuses. Mais voilà que le Tout-Puissant, qui ne l'entend pas de cette oreille, s'attelle à reconquérir ses ouailles en devenant subitement prodigue de ses miracles. Si bien qu'entre les communistes et le bon Dieu, le jeu consistera dès lors à manipuler une foule imbecile qui craint plus que tout de se retrouver sans Dieu ni maître. Les derniers plans du film nous feront alors prendre toute la mesure du regard que Goran Paskaljevic jette sur son époque. Dieu s'est retiré et le régime communiste s'est enfermé dans le mensonge: la nuit yougoslave s'avance, portant en son sein la mort des braves et le martyr des innocents. L'image, hautement symbolique, est d'un pessimisme accablant, que les événements tragiques en ex-Yougoslavie ne viendront pas contredire.

Des images qui s'assombrissent, des personnages maîtres de rien, et surtout pas de leur destin, telles seraient les caractéristiques saillantes d'un cinéma traduisant un état d'esprit européen né de ce siècle: une inquiétude, voire un accablement face au devenir du monde. **Caractère** (Pays-Bas, 1997) de Mike Van Diem nous plonge dans les

affaires de la mauvaise conscience capitaliste, telle que vécue à la mode européenne. Katadreuffe, l'âme damnée des riches, le cauchemar vivant des pauvres, est huissier et usurier de son état. Il bâtit les fortunes des puissants, dont la sienne, sur les faillites des plus misérables. Son fils apprendra vite ce qu'il en coûte, moralement parlant, d'avoir un tel père quand on ambitionne de réussir. L'huissier, tel un terrible remords de conscience, le harcèlera tout au long de son ascension sociale pour qu'il n'oublie jamais ce qu'il lui doit. Imaginez le mélange que peut donner de tels ingrédients: la description de la misère urbaine, la vision marxiste du conflit de classes dans la société néerlandaise de la fin du siècle dernier et l'exploration freudienne du chemin de conscience tortueux conduisant au meurtre du père. Le tout est servi à un rythme infernal. La caméra se précipite sur les personnages comme une bête folle privée de lumière. Mais **Caractère** brille moins par sa manière, spectaculaire, qui vise par trop

l'efficacité, que par sa matière, soit le contexte sociohistorique où s'enracine ce drame familial, et où réussissent à se projeter bien des figures de l'Angoisse.

Ce dépaysement cinématographique, qui nous fait toucher à ce que les Français appellent l'«essence d'une culture»¹, n'est pas la seule qualité du film européen. On pouvait également apprécier quelques beaux personnages féminins: l'une est plutôt grave sur le chemin d'amour qui la conduit inutilement au don de soi (**Une goutte d'eau dans l'océan** d'Eleni Alexandraki, Grèce, 1995); la seconde, irrésistible, n'oublie pas de rire et de nous faire rire à chaque étape de sa libération sexuelle (**la Laideron** d'Anna di Francesco, Italie, 1996); la troisième, religieuse, regarde sa vie de dévouement et de charité dans l'antichambre de la mort, avec le remords d'une mission inachevée laissée derrière elle (**Femmes un jour de fête** de Salvatore Maira, Italie, 1993). De la gravité,



Caractère de Mike Van Diem

*«Avec **Quelqu'un**, je voulais arriver à intéresser le spectateur avec des tas de petits moments; il ne comprend pas forcément le sens du film, seulement à la fin, à la mort du coiffeur. Le spectateur éprouve la même sensation que lors de la mort d'un voisin ou quelqu'un qui n'est pas un «intime», qui ne fait pas vraiment partie de son monde, auquel finalement on ne réfléchit jamais. Au moment de sa mort, nous effectuons tous une curieuse prise de conscience sur l'existence de cette personne. On se demande ce qu'a été sa vie, on la reconstruit par bribes, par miettes. Notre propre existence devient semblable sous le regard des autres, c'est-à-dire des petits bouts vaguement cernés, avec quelques détails. Ma monteuse n'arrivait pas à comprendre cette façon de concevoir les choses; elle était persuadée que le film ne fonctionnait pas. Elle voulait mettre la fin au début, apprendre toute de suite la mort du coiffeur, pour créer un choc émotionnel et faire en sorte que l'on sache aussitôt de quoi il en retournait. Ça n'avait aucun sens pour moi. Je me suis beaucoup battue pour garder la construction originelle du scénario.*

(...)

*«Pour **Eau douce**, le principe du film reposait sur l'idée de donner des fausses pistes: on croit qu'il va arriver quelque chose mais il ne se passe jamais*

de l'humour, de la compassion, dont tout l'intérêt est d'être filmé différemment «qu'à l'américaine», les télévisions auraient grandement de quoi diversifier leur programme, si seulement elles s'en donnaient la peine. Peut-être se sont-elles d'ailleurs déjà portées acquéreurs du **Ciel est à nous** de Graham Guilt (France-Canada, 1997), attirées sans doute par le monde interlope parisien né de l'imagination d'un émule de Tarantino. Le propos y est léger et suit une logique narrative désormais fameuse, qui privilégie le hasard et les retournements improbables de situations. Un petit jeu de décalage, bien compris par Melvil Poupaud et Romane Bohringer, s'y avère fort plaisant: l'action et les personnages voudraient se conformer à leurs modèles américains, mais ni l'une ni les autres n'y parviennent. Si bien que le film, qui rend sympathique la maladresse, l'amateurisme et l'effronterie, finit par séduire en ne se prenant pas trop au sérieux.

Dans les **Voleurs de cinéma**, Piero Natoli (Italie, 1994) défend le cinéma d'auteur et dénonce une certaine conception américaine du cinéma commercial, forcé de vendre et pour lequel les cinéastes doivent se vendre. Le film raconte les conditions impossibles des productions vivant dans la marge des grands circuits. On y apprécie fort la liberté de ton, les quelques vérités bien senties sur le milieu du cinéma italien, et cette façon de convertir l'énergie du désespoir en romanesque aventure de sauvetage du film d'auteur. Natoli, qui joue son propre rôle à quelques fantaisies scénaristiques près, nous livre un ou deux secrets de fabrication de cinéaste fauché tout en déplorant que «la cause» du cinéma indépendant rallie de moins en moins de monde. Lui, l'amateur, se heurte au monde des «pros»; lui, l'immature, qui croit encore aux idées artistiques, endure les sarcasmes de ceux qui décident des goûts du public. Surtout, il n'en peut plus de ne pouvoir montrer ses films. La mise en place d'un réseau de distribution qui vise non pas un maximum de rentabilité, mais un maximum de visibilité, et qui soit voué au cinéma d'auteur, telle est la solution qu'avance finalement Natoli, qui ne craint pas de laisser un peu tomber son histoire pour faire passer son message.

C'est d'ailleurs sous la bannière du cinéma militant que se sont ouvertes ces Journées du cinéma européen. Les **Sables mouvants** de Paul Carpita (France, 1996) est un film touchant d'application. La chose n'est pas étonnante de la part d'un an-

cien instituteur dont le premier film, le **Rendez-vous des quais** (France, 1953), voulait déjà, par l'exemple marseillais, démontrer à la classe ouvrière les vertus sociales de la solidarité. Mais Paul Carpita oublie que le cinéophile n'aime pas en général qu'on lui fasse la leçon. D'autant que celle-ci a du mal à se faire oublier dans ce scénario un peu convenu où le héros, Manuel, un mécanicien espagnol chassé par le franquisme, se retrouve aux prises avec un exploiteur traître à sa classe d'origine et un propriétaire terrien amateur de spéculation immobilière. Paul Carpita aurait dû débarrasser son film de toutes les scènes où le besoin de justice n'est que bonnes paroles et ne s'exprime qu'en des conflits stéréotypés dont les téléfilms à la française (mais n'est-ce qu'un mal français?) sont coutumiers. Ses personnages n'étaient pas loin de nous offrir leur belle humanité si le cinéaste avait pris plus de temps à les regarder vivre plutôt qu'à tirer d'eux un maximum d'arguments didactiques.

En définitive, y a-t-il eu cette année des films de la trempe de ceux présentés lors des éditions antérieures, comme **A la vie, à la mort** de Robert Guédiguian et **À la campagne** de Manuel Poirier? À ce palmarès, il faudra sans doute inclure **Douce France** (France, 1995), le deuxième film de Malik Chibane après **Hexagone**. Malik Chibane utilise avec bonheur les ressorts de la comédie pour broser, comme Guédiguian et Poirier, le portrait d'une communauté, celle des habitants d'un quartier populaire de Saint-Denis. Chacun se débrouille comme il peut et tous ont maille à partir avec l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et celle que leur renvoient les autres. La sincérité du geste de Malik Chibane et son humour sont ici au service d'un cinéma d'opposition aux discours médiatiques, politiques et sociologiques, qui forgent des représentations tronquées du milieu beur dont il est lui-même issu. Et s'il traite de la question de l'appartenance, Malik Chibane est résolument de ceux pour qui la communauté fondée sur le partage des lieux de vie et la rencontre des individus est toujours plus vaste que celle qui repose sur le réflexe du repli identitaire national, ethnique ou religieux. C'est pourquoi dans **Douce France**, il s'attache surtout à rendre un «art de vivre» qui ne doit plus grand-chose à la «douceur de vivre» d'antan, mais qui sait encore tisser des liens sociaux par ailleurs si menacés actuellement. Un film à recommander à tous ceux qui ne connaissent les banlieues françaises qu'à travers la **Haine** de Mathieu Kassovitz.

Après une longue attente, j'ai pu enfin voir **la Vie de Bohème** (Finlande, 1993), d'Aki Kaurismäki. Quelle pudeur et quelle délicatesse! Cela vient certainement de l'effet paradoxal qu'obtient Kaurismäki en soulignant les détails grotesques ou sordides de la vie matérielle de trois artistes qui tentent pitoyablement de survivre à leur art. Le film, malgré une évidente pauvreté de moyens, réussit à faire proliférer les moments de grâce. Si bien qu'au dénouement, le cœur nous serre à chaque échange de regard ce qui vaut toutes les notes du final de Puccini (*Scènes de la vie de Bohème*, le roman de Henri Murger sur lequel s'est appuyé Aki Kaurismäki, inspira Puccini pour la composition de son opéra, *la Bohème*).

En fait, pour les véritables découvertes, il fallait se promener du côté des courts métrages. **Eau douce** et **Quelqu'un** de Marie Vermillard sont deux petits bijoux de sensibilité, finement ciselés par le travail sur le rythme et la durée des jours ordinaires. Marie Vermillard y reconstitue patiemment les traces vives et fragiles par lesquelles on prend soudain conscience de tous les petits riens qui tissent le fil tenu des existences. **Quelqu'un** explore le travail de cette mémoire en nous montrant comment un fidèle client tente de saisir, par des souvenirs éparses et anodins, la personne qui se cache derrière son coiffeur de quartier, et comment il retrouve, incidemment, le charme de sa présence. **Eau Douce**, pour sa part, nous entraîne dans le sillage d'un couple de mariniers qui mène au fil de l'eau une vie paisible, décidés qu'ils sont à ne pas rejouer *l'Atalante*, même lorsqu'un inconnu tombe sur leur péniche et réveille les désirs endormis de son hôtesse.

Agnès Obadia, quant à elle, nous a présenté **Romaine**, un personnage déjà présent dans son tout premier court métrage, **Romaine, un jour où ça va pas**. En quatre ans, elle a tourné trois petites suites des aventures de cette drôle de fille mal lunée et malchanceuse, qui constituent les trois épisodes de son premier «long métrage». Romaine est Parisienne mais pas au sens où on l'entend généralement: ni élégante ni intello. Elle serait plutôt du genre à côté de la plaque, et toujours là où ça ne tourbillonne pas, là où il ne se passe rien. Faut dire que Romaine a le chic pour aplatis, affadir; elle transformerait du champagne en eau de boudin. Elle ne s'embarrasse pas du grand jeu de la séduction et du badinage amoureux. D'une franchise désarmante, elle ne cache

pas à la petite arnaqueuse qui a failli partir avec toutes ses économies, et à celle qui veut à tout prix lui vendre un soutien-gorge de sa nouvelle ligne «les seins comme des brioches», qu'elle les aurait préférées d'une autre trempe. C'est finalement en compagnie de tout ce petit monde qui ne manque pas de s'élargir d'une historiette à l'autre, que Romaine s'affirme de plus en plus comme un personnage comique, nomade et solitaire. Elle traverse notre époque pour mieux en pointer les ridicules. On en redemande, d'autant plus qu'Agnès Obadia s'est mise à l'écriture des tribulations montréalaises de son personnage-fétiche...

Sans ces petits films qui n'ont l'air de rien (et qui ne veulent surtout pas avoir l'air de), nous n'aurions plus rien pour nous surprendre. Les Journées du cinéma européen contribuent à nourrir notre curiosité, sans pourtant réussir à éviter le côté brouillon d'une programmation qui veut tout à la fois élaborer une vitrine de films nationaux, dénicher la perle rare, et donner à voir des premiers films qui ne bénéficient pas, de ce côté-ci de l'Atlantique, d'une sortie convenable. Il faudrait aux organisateurs bien plus que 15 jours par an et un seul écran, qui plus est au fond d'un couloir dans un «complexe» de plus de 20 salles, pour remplir toutes ces missions. Malgré tout, certains films comme **les Sables mouvants**, **Romaine** et **Douce France** ont eu la chance de tenir l'affiche quelques semaines. Entre la France et le Québec, les résultats des contacts et des échanges culturels sont perceptibles. Mais qu'en est-il avec le reste de l'Europe? Y a-t-il suffisamment de partenaires européens prêts à rendre plus facile la circulation des œuvres au-delà de leurs frontières (la même question se pose d'ailleurs pour toutes les cinématographies étrangères autres qu'américaines)? Les mailles d'un véritable réseau de libre circulation des films sont encore loin d'être toutes tissées. ■

1. Catherine Trautmann, ministre française de la Culture, a défendu le principe de l'«exception culturelle» devant le Parlement Européen, à l'occasion de la deuxième édition du Forum du Cinéma Européen à Strasbourg, en septembre dernier. Elle insistait notamment sur le fait que «l'audiovisuel est traversé, de manière plus ou moins explicite, par ce qui fait l'essence d'une culture.» (*Le Monde*, 18 septembre 1997)

rien. La construction et la progression dramatiques en prennent un sérieux coup! L'univers de la péniche apparaît totalement paradoxal; on y trouve beaucoup de douceur, du plaisir, et en contrepartie, il n'arrive rien. Cette passivité peut devenir très négative. Tout ce qui se passe entre l'homme et la femme, à cause de l'intrus, pourrait tourner au drame alors qu'il n'en est rien. (...)

«J'avais envie de mettre en scène un couple d'aujourd'hui, bien différent d'un couple des années 40. Les drames ne sont plus les mêmes. Dans cette histoire, l'aspect positif, c'est que le couple peut continuer à exister en réussissant à éviter les crises majeures; en contrepartie, la frustration est générée par cette passion qui n'est pas vécue, ce désir qui cherche une échappatoire et n'en trouve pas. J'ai l'impression que dans la vie de couple, les deux côtés s'affrontent: l'aspect agréable et confortable et l'autre, castrateur, parce que quelque chose ne se passe pas. Le désir est bien réel entre la femme et l'étranger, mais la relation de couple bloque tout: on ne sombre pas dans la tragédie grecque. Aurait-il mieux valu qu'il en soit ainsi? À la fin du film, nous nous attardons sur chacun des personnages: difficile de dire si le dénouement les soulage ou les attriste...» (Propos de Marie Vermillard recueillis par Marion Froger)