

## Festival du Nouveau Cinéma 1986 — La sélection internationale Signes évidents d'un souffle novateur

Élie Castiel

---

Number 33, Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22122ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Castiel, É. (1987). Review of [Festival du Nouveau Cinéma 1986 — La sélection internationale : signes évidents d'un souffle novateur]. *24 images*, (33), 16–18.

# FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA 1986

Élie Castiel

## La sélection internationale: signes évidents d'un souffle novateur

Une chose est certaine, les organisateurs du Festival international du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal ont enfin rompu la glace en offrant une programmation diversifiée, dynamique et d'une qualité fort estimable. Si l'affaire «Zina» a fait couler plus de «mots» que beaucoup d'«encre», l'esprit, en général, était à la fête. C'est bien le cas de le dire, la XV<sup>e</sup> édition de ce Festival fut marquée d'un souffle novateur. À quelques exceptions près (retour de Lothar Lambert et de Jim Jarmusch), l'ensemble de la sélection internationale groupait des premières œuvres ou des films de réalisateurs à découvrir.

### LE CINÉMA REMIS EN QUESTION

Lothar Lambert est un cinéaste impudique, sans-gêne, toujours provocateur. Ses films ne suivent aucunement une esthétique traditionnelle, mais au contraire sont des exercices de style débridé, remplis d'ellipses, des œuvres volontairement mal photographiées. Quoi qu'il en soit, Lambert possède un atout, celui de tourner en toute liberté. Ses personnages sont des marginaux, lui-même étant, selon la morale établie, un marginal.

*Desert of Love* aurait dû être l'histoire d'une femme qui, s'étant échappée d'un asile, est confrontée à la grande ville, dans ce cas, Berlin. Par un concours de circonstances, la moitié du film a été détruit. Plongé dans une profonde dépression, Lambert a dû changer tous les plans: il a fini par filmer les acteurs principaux faisant des commentaires sur les extraits de pellicule restés intacts. Ces observations de part et d'autre révèle des vérités sur le cinéma que le cinéaste ausculte avec sincérité et gravité, mais en même temps avec un humour sardonique.

L'argentin Carlos Sorin s'est vu décerner le Lion d'Argent à Venise en 1986 pour *Le Film du Roi* (*La Pelicula del Rey*). À Buenos Aires, une équipe cinématographique prépare le tournage d'un film, mais des contraintes viennent bouleverser

les plans (réduction du financement, acteurs trouvés sans emploi). Malgré ces inconvénients, le réalisateur décide de continuer son projet avec l'aide de quelques bénévoles. Cette idée de scénario donne l'occasion à Sorin de faire le point sur les mécanismes qui régissent tout acte cinématographique, depuis la mise en écriture jusqu'au produit final. Le film est une œuvre sobre, intelligente, sincère, et faite avec beaucoup d'amour du métier. On pourrait cependant reprocher à l'auteur de n'avoir pas su éviter les quelques poncifs, certaines facilités d'un cinéma conventionnel (la vie sentimentale du héros en particulier).

Si d'un côté, Lothar Lambert exprime un propos presque bilieux sur le cinéma, et de l'autre, Carlos Sorin ranime des espoirs, il en est autrement pour Werner Nekes qui, avec *L'Avant-Cinéma* (*Was Geschah wirklich swichen den Bildern/ Que s'est-il passé entre les images?*) nous conduit aux sources originales du 7<sup>e</sup> art. Il aura fallu à Nekes une vingtaine d'années de recherches pour réunir de précieux documents et se constituer une collection privée d'objets qui ont précédé l'invention des frères Lumière. Il nous montre ces objets, les fait fonctionner, et nous assistons à un déferlement d'«illusions» visuelles, témoins expressifs de la phase conceptuelle du cinéma.

### NOUVELLES TENDANCES

Cinq films français inscrits au programme faisaient part des préoccupations de leurs auteurs, d'une volonté à vouloir à tout prix se démarquer du langage filmique utilisé jusqu'à présent.

Dans le cas de Jacques Doillon (*La Puritaine*), nous nous en étions aperçus depuis *La Femme qui pleure*. Dans celui de Jean-Pierre Limosin (*Gardien de la nuit*), sa participation avec Alain Bergala à la réalisation de *Faux-Fuyants* révélait un nouveau ton. Le Portugais Manoel de Oliveira, malgré son âge avancé (soixante-dix-huit ans) a réussi avec *Mon Cas* à réinventer les procédés de la mise en scène cinématographique. Il en est de

même pour Jacques Rozier (connu pour son *Adieu Philippines*) et qui, à soixante ans, a su maintenir un humour consommé en réalisant *Maine Océan*. Quant à Olivier Assayas (membre du comité de rédaction aux *Cahiers du Cinéma*), il tourne *Désordre*, son premier long métrage, et arrive à imposer une écriture et un style dont les contrecoups se feront sans doute sentir dans un très proche avenir.

Dans *La Puritaine*, deux univers se côtoient, celui de la vie et celui du théâtre. La remise en question du rôle du père vis-à-vis de sa fille devient celui du metteur en scène envers ses comédiens. Avec ce film, Doillon reprend un des thèmes qui lui sont chers, la relation père-fille, thème déjà exploré dans *La Fille prodigue* et *La Vie de famille*. Moins emportée que ses œuvres précédentes, *La Puritaine* est empreinte d'une sérénité qui se transmet chez tous les personnages.

Pour Manoel de Oliveira, le théâtre sert de lieu à exprimer ses théories sur l'art cinématographique. Déjà vieux, le cinéaste reste pourtant lucide et conscient de son époque. Nul doute qu'il nous livre avec *Mon Cas* une œuvre d'une constante modernité. Il appert dans ce film qu'il n'y aurait qu'un pas entre le cinéma et le théâtre: une question de mise en scène (l'intrus qui vient exposer son «cas») est un exemple éloquent. On pourrait dire autant de l'épisode biblique de l'histoire de Job). Oliveira est sûrement un cinéaste croyant. Cette croyance, il la transmet avec ferveur. Son film devient un acte de dévotion, de foi, mais aussi de questionnement.

Dorénavant, il faudra compter sur Olivier Assayas comme un des chefs de file du «nouveau cinéma français». Cinéaste de «sa» génération, il rejette les idées conçues par les autres réalisateurs. Il tourne *Désordre* en toute liberté. On pourrait, à la rigueur, lui reprocher d'avoir construit un scénario usé, peut-être bien banal, mais qu'importe: Assayas apporte de nouvelles images, un nouveau ton, une brillante direction d'acteurs qui ne font



Wadeck Stanczak et Ann-Gisel Glass dans *Désordre*, de Olivier Assayas

que confirmer notre admiration. Un cinéaste qui, à l'instar de ses contemporains qui ont pour noms Garrel et Carax, mérite une attention particulière.

Jean-Pierre Limosin déçoit quelque peu. Si ce n'était pour la prestance physique de Jean-Philippe Ecoffey dans le rôle d'un personnage inapte à respecter la loi et les intentions «novatrices» du metteur en scène, le film paraîtrait comme une œuvre manquée. Ce n'est pas le cas. Limosin soigne sa technique avec probité comme en témoignent les nombreuses plongées remarquablement mises au point.

*Gardien de la nuit* est un film sur l'errance morale d'un être présenté en tant qu'anti-héros, un être sans code de conduite. En jouant avec la transgression sans savoir trop pourquoi, il nous plonge dans les abysses de son dérapage social incontrôlé. Mais l'ensemble se consume dans un scénario strident.

Depuis 1960, Jacques Rozier n'avait tourné que 3 longs métrages (*Adieu Philippines*/1961, *Du côté d'Orouet*/1973, et *Les Naufragés de l'île de la Tortue*/1976). Ce n'est que dix ans plus tard qu'il revient à la réalisation avec *Maine Océan*. Dès le début, le récit déroute par ses digressions apparentes, sa dérision agréable, son ignorance volontaire et surtout par cette manie du réalisateur à vouloir confronter des personnages on ne peut plus disparates. La gare du train de Montparnasse, lieu de voyages, donc de l'inconnu, de l'étranger. Une jeune femme noire attrape de justesse un train. Elle vient du Brésil (on le saura plus tard) et ne parle pas français. Par erreur, elle s'est installée en première classe, ce qui entraîne des démêlés avec deux con-



*Mon cas*, de Manoel de Oliveira

trôleurs de la SNCF. Une avocate, présente là par hasard, lui sert d'interprète. La suite nous conduit dans une véritable tour de Babel jusqu'au point culminant où il nous faudra, tel un des personnages du film, regagner le littoral (notre confort de spectateur sans doute). Œuvre ludique et imprévisible, *Maine Océan* se savoure avec un plaisir inégalé.

#### DANS DES LIEUX D'EXIL

Trois films témoignaient de la difficulté d'être dans un endroit étranger. Avec *Le Paradis froid* (*Das Kalte Paradies*), Bernard Safarik traite du problème de l'ex-

pulsion hors des frontières des réfugiés dont la demande d'asile a été rejetée.

Elba est originaire d'Amérique latine. Jan est un ressortissant d'un pays de l'Est. Ils se sont rencontrés dans une maison pour réfugiés et sont tombés amoureux. Elba tombe enceinte, mais c'est à ce moment-là que la demande d'asile de Jan est rejetée. Il faudra qu'ils s'adaptent à une nouvelle situation. Si le propos du cinéaste est noble, la mise en scène et le traitement souffrent d'un apport dramatique très fortement appuyé et qui, par moments, frise le mélodrame.

Le ton est différent dans *Tête de Turc* (Günter Wallraff-Ganz Unten), un document saisissant sur l'exploitation des ouvriers étrangers (en particulier ceux originaires de Turquie) dans la société industrielle ouest-allemande. Avec tout un équipement, une caméra de 8 kilos, un magnétophone portable, des cassettes U-matic et des accessoires, deux cinéastes, Günter Wallraff et Ganz Unten réus-

sissent à être embauchés dans une entreprise de nettoyage industriel. Là, ils parviennent à filmer (grâce à une caméra vidéo qui peut enregistrer pendant deux heures de suite sans changer de pile) les conditions de travail qui sévissent dans cet endroit. Le film est un acte de courage de la part des auteurs qui ont surmonté d'énormes problèmes, au risque de se faire prendre.

Jos Stelling s'est fait connaître au Québec avec *L'Illusioniste*. Il refait surface avec *L'Aiguilleur* (De Wisselwachter). Dans un coin perdu des Highlands, une femme mystérieuse descend du train par erreur.

Les circonstances l'obligent à rester pendant près d'un an dans la baraque de l'aiguilleur. D'étranges rapports s'établissent entre les deux personnages. Déjà, dans son œuvre précédente, le réalisateur laissait entrevoir une nouvelle conception dans l'art de la mise en scène. *De Illusionist* était une œuvre entièrement axée sur l'aspect visuel. Ici, les quelques mots prononcés ne servent que de points de repère à l'action. Stelling a choisi les thèmes de l'exil et de la communication. Il a mis côte à côte deux mentalités, étrangères l'une à l'autre: l'aiguilleur est un exilé du monde moderne, il est perdu dans une région sauvage, loin de la civilisation. La voyageuse est celle venue de l'étranger et qui se retrouve dans un endroit dont elle ne parle pas la langue. «Nul besoin de comprendre les mots», semble s'exclamer Stelling, il suffirait de quelques gestes pour tout dire. Cette ouverture d'esprit entre les peuples ne peut être reçue qu'avec gratitude et respect.

### LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX

Dans les années soixante, sept réalisateurs avaient chacun dirigé un sketch des *Sept péchés capitaux*. Cette fois-ci, avec *Seven Women, Seven Sins* (*Sept femmes, sept péchés*), sept réalisatrices se sont penchées sur la notion du péché dans la société actuelle.

Mis à part ceux de Maxi Cohen, De Bette Gordon et de Laurence Gavron, les autres sketches tombent dans la platitude, l'ennui ou la fausse prétention.

Les extravagances de Ulrike Ottinger («L'Orgueil») rejoignent la nonchalance de Chantal Akerman («La paresse») et l'indifférence de Value Export («La

luxure»). Helke Sander («La gourmandise») a traité son sujet de façon statique. Laurence Gavron («L'envie») possède un ton particulier. Bette Gordon («L'avarice») maintient les mêmes qualités qu'elle avait laissé paraître dans *Variety*: mise en scène appliquée, recherche assidue des éléments décoratifs et de l'atmosphère environnante, sens du suspense. Mais nul doute que c'est à Maxi Cohen («La colère») que revient la palme. Pour les besoins de la réalisation, elle avait placé une annonce dans le *Village Voice* recherchant des gens en colère. Elle a fini par filmer des personnages aussi différents les uns des autres (un sadique, un criminel, un transsexuel, une femme poignardée et violée, des «skinheads», un détective, et un couple assis qui se dispute devant la caméra). Le traitement est simple: plan fixe, caméra braquée sur les personnages. Le résultat s'avère étonnant dans la mesure où le spectateur se sent totalement immergé par les propos de chacun des interlocuteurs.

### VOYAGE À GLENCOE

Depuis environ une décennie, le réalisateur des *Amants* tourne aux États-Unis, un coin du monde qui semble lui tenir à cœur.

*Alamo Bay* (1984) indiquait que l'auteur était parvenu à comprendre les différents réflexes de la mentalité et de la sensibilité américaines. Bien avant ça, en 1979, il décida d'analyser les habitudes des gens d'une bourgade d'environ cinq mille âmes, Glencoe (située dans le Middle West). Y étaient interrogés un inséminateur de vaches, le chef de police, des villageois, un avocat, ... tous des conserva-

teurs et pleinement satisfaits de leur sort. En 1985, Louis Malle retourne à Glencoe et complète *God's Country*.

Comme la situation économique a changé en sept ans, les habitants ont eux aussi changé. La crise économique apportée par l'ère «reaganienne» leur a fait tomber les masques cachés pendant la période d'opulence. De vieux excès de racisme et d'antisémitisme rejaillissent. Malle a tourné ce document de façon neutre en évitant toute caricature ou jugement. *God's Country* est une œuvre terrifiante, mais extrêmement importante.

### LE PRIX DE LA CRITIQUE

Pour la première fois, l'Association québécoise des critiques de cinéma a souligné sa participation au Festival du Nouveau Cinéma en récompensant le meilleur long métrage d'une bourse de 4 000 \$ offerte par la compagnie Alcan.

Cette année, les membres du Jury ont décerné le Prix à *A Woman of Her Own* (*Kobieta Samotna*) de la polonaise Agnieszka Holland (déjà remarquée pour sa réalisation de *Angry Harvest* (*Bittere Ernte*)) présenté l'an dernier au Festival des Films du Monde). L'histoire est celle d'une femme de quarante ans vivant dans une petite maison, seule avec son fils. Pour subvenir à ses besoins, elle fait le métier de postière. Elle mène une existence misérable. Un jour elle rencontre un homme plus jeune qu'elle, devenu invalide à la suite d'un accident. Ils tombent amoureux l'un de l'autre. Mais dans un pays en crise on ne peut pas vivre que d'amour.

Il est évident qu'avec ce film, la réalisatrice a voulu farouchement dénoncer le régime militaire et dictatorial qui sévit dans son pays. Mais contrairement à son homologue Andrzej Vajda, Agnieszka Holland emploie la méthode documentaire pour rendre les événements plus subtiles. Sa caméra se faufille dans des lieux qui nous font découvrir toute la misère et l'angoisse d'un peuple, autrefois placidement heureux.

D'autres films comme *Abel* de Alex Van Warmerdam, *Le Coureur* (*Dawandeh*) de Amir Naderi, *La Légende de la forteresse de Souram* de Serguei Paradjanov, ainsi que *Sherman's March* de Ross McElwe nous ont permis de constater qu'en plein milieu d'une deuxième décennie, les organisateurs du Festival international du Nouveau Cinéma et de la Vidéo projettent, sans aucun doute, un avenir encore plus prometteur.

*Gardien de la nuit*, de Jean-Pierre Limousin

