Document generated on 04/23/2024 8:14 a.m.

24 images

Souplesse d'un cinéma sans frontières

Michel Beauchamp and Gérard Grugeau

Number 41, Winter 1988–1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/22390ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Beauchamp, M. & Grugeau, G. (1988). Souplesse d'un cinéma sans frontières. *24 images*, (41), 10–12.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SOUPLESSE D'UN CINÉMA SANS FRONTIÈRES

par Michel Beauchamp
collaboration Gérard Grugeau

Le défi que lance au cinéma Joris Ivens dans le magnifique ***Une histoire de vent*** est de «filmer l'impossible», ce qu'il nous explique debout face au désert, dans l'attente sereine du vent. Cet impossible nul n'y est tenu, le vent restera confondu aux éléments et l'on en ressentira surtout l'effet, le déferlement. Mais c'est dire tout le pouvoir qu'accorde Ivens au cinéma, lui confiant la mission de voir l'invisible pour en transmettre la sensation. Et plusieurs films importants de cette 17e édition du Festival international du nouveau cinéma partageaient cette conviction d'un cinéma plus souverain que fragile, comme ranimé, encore apte à saisir le réel dans ses multiples expressions.

Cette année le festival jouait plus que jamais de modestie et de densité, ramenant sa sélection de courts et longs métrages à moins de 70 films (excluant la section vidéo). Une programmation comportant moins de franches découvertes ou de films prestigieux (on ne rameute pas Godard et Wenders tous les ans), mais qui était axée comme à son habitude sur l'adhésion des programmateurs aux œuvres présentées. Cette attitude permet de conserver au festival la confiance de son public, et ce respect des films s'impose comme indispensable à la mise en valeur du cinéma lui-même, qui se trouve préservé d'être associé à trop de contrefaçons. Les films essentiels de Béla Tarr (***Damnation***), João Bothelho (***Temps difficiles***), Joris Ivens, Anne-Marie Miéville (***Mon cher sujet***) ou Marc-André Forcier (***Kalamazoo***), entre autres, profitèrent donc d'un bel éclairage et donnèrent toute sa consistance à une sélection d'ensemble d'une qualité indéniable.

Bernard Woringer et Anny Romand dans ***Mon cher sujet*** de Anne-Marie Miéville.

Philippe Garrel et Jacques Doillon dans ***Les ministères de l'art*** de Philippe Garrel. «Quête d'un cinéma subjectif.»

AISANCE ET RICHESSE DU DOCUMENTAIRE

À l'instar de Joris Ivens, qui plante sa caméra dans le désert chinois et défie le vent, le cinéma semble s'être adressé un pari tout aussi aventureux: se faufiler où on ne l'espérait plus, faire reculer les frontières du filmable. Voilà peut-être ce que nous dit l'importante concentration des films de la programmation qui relèvent du documentaire, pour en observer les règles ou les dévoyer, mais toujours en lui insufflant une part inattendue de cinéma, jouant à fond de l'ambiguïté de toute représentation. Un phénomène inusité qui ne peut être attribué au seul hasard, d'autant plus qu'il est le fait de cinéastes majeurs tels Varda, Garrel, Ivens, Iosseliani, Depardon, Cavalier, etc. En ces temps où le cinéma de fiction est de plus en plus éprouvé, des cinéastes poursuivent donc leur quête d'un cinéma subjectif (selon le mot de Philippe Garrel dans ***Les ministères de l'art***) en le mettant à l'épreuve d'un réel brut. Car le subjectif est bel et bien à l'œuvre dans cette suite de documentaires – et même l'autobiographie détournée, le manifeste personnel –, témoignant des ressources vives du cinéma, inentamé dans sa confrontation avec une matière «objective». D'abord parce que leur mise en scène n'est jamais orchestrée innocemment ou soumise à la convention du respect documentaire mais qu'elle est revendiquée, voyante même, assiégeant un territoire qui s'était cru à l'abri d'un tel regard subjectif. Ensuite par l'ambivalence de la relation entre filmé et filmeurs, ces derniers n'hésitant pas

Joris Ivens porté dans le désert dans ***Une histoire de vent***. «Faire reculer les frontières du filmable et filmer l'impossible.»

à tirer vers eux le film pour s'affirmer cinéastes, survivants; ils deviennent transparents.

Dans son très court film tourné en un seul plan (***Le petit navire***), Depardon, assis dans un désert quasi hors champ où il vient se ressourcer, parle de «faire le plein de réel entre deux fictions» et livre ses convictions sur le cinéma. C'est direct, c'est brut et c'est un film, une petite œuvre sans repères entièrement portée par la sensibilité du cinéaste. Il en va de même de tant d'autres: Alain Cavalier dans ses portraits de métiers appelés à disparaître tisse des liens entre cinéma et artisanat (***Portraits d'Alain Cavalier***); Garrel, en romantique invétéré, se désespère et rencontre des cinéastes d'un même courage hantés par le spectre de Jean Eustache; Varda partage l'affiche avec Jane B. et exhibe son art sans se voiler la face (***Jane B. par Agnès V.***); Johan Van der Keuken lance un appel aux sens dans sa vision révérencielle et muette de l'Inde (***The Eye Above the Well***); Iosseliani pose sur deux mondes opposés un même regard attentif et se place entre les deux pour observer d'où provient le vrai (***Le petit monastère en Toscane***). Et le Québécois Pierre Jutras (***Lamento pour un homme de lettres***, prix Alcan du court métrage) s'insère naturellement dans ce groupe, son film s'inspirant d'une idée-force, la littérature, pour la soumettre à une mise en scène qui révèle autant de lui-même que de l'écrivain Laberge dont il trace un portrait senti.

Il résulte de ce concert de partis pris cinématographiques une affirmation forte et rassurante: le cinéma se glisse partout et les cinéastes sont démiurges, aptes à s'emparer de toute matière pour en soutirer l'émotion. Dès lors, et la question concerne hautement le Québec, non seulement la frontière entre documentaire et fiction devient-elle obsolète mais elle est abolie – son existence a d'ailleurs toujours relevé du malentendu –, le cinéma recouvrant tout. La preuve décisive nous en est apportée par ce contingent de cinéastes chevronnés dont les films sont traversés par une réelle conception du filmage. Pour éviter le mensonge de l'objectivité, le documentaire doit ainsi être fondé sur une véritable morale de cinéaste, cruellement absente de certains films vedettes du festival tel ***The Thin Blue Line***, dont l'ambition hyperréaliste ne réussit qu'à pervertir son message appuyé. Ce détournement n'est pas seulement dû aux nombreux inserts fictionnels qui le parsèment mais à son incapacité de faire surgir une lueur de vérité des témoignages platement filmés dont il est truffé. D'où que ce film paraisse terriblement daté et ambigu, malgré sa valeur utilitaire à laquelle il se réduit. Varda ou Ivens s'en donnent pourtant à coeur joie

dans la fusion des genres, mais en emportant le tout dans un même mouvement de mise en scène. Quant au ***Voyages au pays intérieur*** du Suisse Matthias von Gunten, il se rapproche au plus près du documentaire traditionnel tout en prouvant que la quête du vrai est indissociable d'une quête de cinéma.

Ce territoire inattendu du documentaire où fructifie le cinéma se voit à l'occasion prolongé en un territoire géographique, que partent découvrir les cinéastes pour échapper à la fixité et se confronter à l'autre, à l'ailleurs. Pour Ivens c'est un retour vers une Chine dont il affronte les mythes et le statisme, pour Van der Keuken c'est l'Inde dont il observe silencieusement les rites culturels, pour Thierry Michel (***Issue de secours***) c'est le Maroc, terre de découverte et lieu d'une remise en cause des désirs. Jane B. elle-même revient en Angleterre pour y laisser quelques traces. Le voyage est aussi la trajectoire privilégiée de films de fiction tels ***Chocolat*** de Claire Denis, ***Kalamazoo*** de Forcier dans son périple initiatique vers les Îles Saint-Pierre-et-Miquelon et ***La ligne de chaleur*** d'Hubert-Yves Rose,qui traverse l'Amérique du sud au nord pour suivre le mouvement vers le tendre d'une relation père-fils.

DIFFICULTÉ ET FORCE DE LA FICTION

Ce sentiment d'un cinéma qui coule de source dans le frayage du documentaire se trouve démenti dans le cas des films de fiction du festival, le plus souvent inscrits sous le signe de la douleur, de la naissance ardue. ***Damnation*** de Béla Tarr en est le premier exemple, seul film à avoir été tourné à l'écart du système officiel de production hongrois, qui suinte de partout la difficulté, de vivre, d'aimer, de filmer; ***Temps difficiles*** du Portugais Bothelho, dont l'ambition stylistique est presque une déclaration de guerre à la mièvrerie et à l'indolence d'un cinéma qu'il réprouve (ce que confirment les propos du cinéaste); ***Mon cher sujet*** d'Anne-Marie Miéville, premier long métrage qui arrive tardivement dans la vie d'une femme qui s'est admirablement soustraite d'une association paralysante (celle de Godard) pour offrir un film juste et abouti sur la filiation maternelle. Dans une veine moins fertile en termes de convictions esthétiques, on a aussi vu les déchirements qui président à la consolidation du cinéma britannique que traverse de part en part le thatchérisme. Férocement tourné vers le social (***Mr. Jolly Lives Next Door*** de Stephen Frears et ***High Hopes*** de Mike Leigh) ou hanté par le puritanisme et le refoulé (***Distant Voices Still Lives*** de Terence Davies), le cinéma anglais, s'il n'est pas en reste de vitalité et de cynisme, semble être étouffé par ses problèmes de société.

Près de nous, l'exemple le plus atterrant de cette difficulté de la fiction est bien le ***Kalamazoo*** de Marc-André Forcier, tout simplement un des grands films de ce festival. Précédé d'une rumeur plus qu'injuste, carrément mensongère, le film est apparu comme une œuvre essentielle de notre cinéma. Et la tempête ou l'ostracisme qui en ont accompagné le tournage et la sortie disent bien l'incompréhension qui entoure nos rares vrais cinéastes. •

HAMLET GOES BUSINESS

de Aki Kaurismaki

«Transposition irrespectueuse de Shakespeare.»

Dans un geste assez courageux, le FINC présentait l'an dernier en film d'ouverture ***Shadows in Paradise*** d'Aki Kaurismaki. Le film en avait rebuté plus d'un par la sécheresse de son parti pris réaliste; pourtant c'était un grand film, brûlant d'une flamme imperceptible et ardente (voir dans ce numéro le compte rendu du Festival de Toronto qui consacrait sa rétrospective aux frères Kaurismaki). ***Hamlet Goes Business*** risque de décontenancer tant il est différent, mais on s'étonne moins si l'on sait que le cinéaste insère entre ses films plus achevés des pochades tournées pour le plaisir. Il faut savoir également que l'âme finlandaise est un curieux mélange de lourdeur, de masochisme et d'humour désespéré, et qu'en faisant suivre ***Shadows*** d'une comédie grinçante, le cinéaste est fidèle au patrimoine philosophique de son pays.

Après s'être attaqué sur un mode grave à Dostoïevski (dès ***Crime and Punishment***, excellent premier film), Kaurismaki