

Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo

Number 41, Winter 1988–1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22391ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1988). Review of [Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo]. *24 images*, (41), 12–15.

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 réprovoque (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. Féroce ment 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 atterrante 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

rapplique avec les classiques et transpose irrespectueusement Shakespeare. Tourné en noir et blanc, c'est la grise Finlande qui sert de décor à une aristocratie de financiers miteux et avides. Hamlet est un velléitaire empêtré dans les mailles d'un complot mesquin, son Ophélie est une blondinette attardée manipulée par des gangsters qui vieillissent au grain. La farce est incisive et le film ne prétend à rien d'autre qu'au plaisir de filmer, tout en saluant au passage les maîtres secondaires du cinéaste que sont les artisans du film noir américain, le Kaurismaki de *Shadows*

se réclamant avant tout de Bresson. Mais la désinvolture affichée du filmage ne peut camoufler la maîtrise du cinéaste, qui ne réussit pas à boucler le «mauvais film» qu'il souhaitait réaliser. *Hamlet* est trop sombre et trop drôle, le découpage en est trop fluide et la composition des plans trop instinctivement juste pour convaincre du bâclage revendiqué par ce Finlandais trop modeste. ●

Michel Beauchamp

DISTANT VOICES, STILL LIVES

de Terence Davies



Angela Walsh. «Terence Davies poursuit l'exorcisme du passé familial.»

L'une des plus grandes révolutions de l'année, *Distant Voices, Still Lives*, est un jeu de mémoire(s) pour un portrait de famille, sombre et désespéré, dans l'Angleterre de l'après-guerre. Ce premier long métrage de Terence Davies fait suite à trois petits films (*Children, Madonna and Child* et *Death and Transfiguration*), qui exorcisaient déjà le passé familial du cinéaste.

Un étroit couloir, une montée d'escalier, une porte qui s'ouvre sur la rue. Voilà les premières images d'un décor qui, peu à peu, va devenir le théâtre principal du film. Depuis ce seuil, où l'on vient crier sa haine du père, pleurer son désespoir ou rêver à un avenir meilleur, on va suivre l'histoire d'une famille, à travers les mémoires individuelle et collective de ceux qui la composent. Une histoire derrière laquelle se dessine le portrait d'une Angleterre prolétaire où les espoirs resteront toujours inachevés.

Dans la première partie du film, *Distant Voices*, la mémoire suit le rythme des émotions et des souvenirs, sans chronologie, surgissant en même temps que ces longs cris retenus; évoquant la guerre, les moments de joie et de fête, les disputes, avec toujours au centre, la figure du père, un homme violent et haï. Dans *Still Lives*, la seconde partie, Tony, Maisie,

Eileen et leur mère sont toujours là, encore «vivants». Mais leurs illusions et leurs rêves sont morts sur le pas de la porte. Les mariages se sont succédé, de nouvelles disputes aussi. Et l'on comprend que tout recommence, même si, cette fois, les femmes portent un regard plein de lucidité sur leur destin et les hommes qui les entourent. Sans avoir recours aux bandes d'actualités, aux coupures de journaux, et aux photos jaunies de l'époque, qu'on retrouve généralement dans les films qui traitent du passé, Terence Davies évoque, de manière incisive et très peu nostalgique, la période de l'après-guerre. Avec une mise en scène originale aux cadrages rigoureux, rythmée par les chansons populaires anglo-saxonnes des années 40-50 (les personnages chantent, *a capella*, sur le seuil de la porte, dans la rue ou dans un pub), avec une reconstitution minutieuse du climat de ces années-là, le cinéaste a su restituer une émotion d'une justesse surprenante qui ne se laisse pas non plus aller à la chronique douce-amère, mais s'empare du tissu fictionnel et ne le lâche jamais. Comme s'il avait voulu ainsi inscrire à jamais, sans aucun compromis accrocheur, l'authenticité des émotions de ses personnages dans la mémoire du spectateur et sur le celluloid de son film. ●

Yves Lafontaine

HÔTEL TERMINUS: KLAUS BARBIE ET SON TEMPS

de Marcel Ophuls



Klaus Barbie (assis face au micro) à son procès de Lyon.

Hôtel Terminus, qui dresse un portrait implacable du criminel de guerre Klaus Barbie, est un film ambitieux, une entreprise honorable et gigantesque dont la structure même est à la fois la force et la faiblesse. En effet, s'il faut féliciter Marcel Ophuls d'avoir su amasser et, surtout, organiser de manière cohérente une telle masse d'information en un peu plus de quatre heures, il faut aussi s'interroger sur certains choix qui sont à la base de son travail. C'est la vie d'un homme à travers les grands mouvements de l'Histoire que retrace *Hôtel Terminus*. La vie d'un grand criminel qui traverse le siècle en conservant les mêmes convictions, impliqué à tour de rôle dans la guerre chaude et la guerre froide, dans la prise de pouvoir de certaines dictatures latino-américaines et le trafic de drogues. Or, si cette construction chronologique sur plusieurs décennies donne au film rigueur et solidité, si ce parti pris du portrait lui confère une

indéniable force psychologique, ce choix formel est aussi à l'origine de son caractère insatisfaisant. *Hôtel Terminus* embrasse un sujet trop vaste et la volonté du cinéaste de cerner l'homme Klaus Barbie tend à aplanir l'ensemble et à évincer les vrais enjeux politiques. S'ajoute à cela le désir d'Ophuls d'obtenir l'effet de surprise à tout prix, désir qui le pousse à morceler les entrevues et, ainsi, à empêcher le discours des intervenants de prendre forme. Il y a deux grands sujets dans *Hôtel Terminus*: le premier concerne les rapports entre Barbie et la CIA, le second la mécanique et les enjeux du procès. Ni l'un ni l'autre ne sont traités de manière entièrement satisfaisante. Dans sa volonté de tout saisir, Marcel Ophuls ne referme jamais vraiment la main. ●

Marcel Jean

PORTRAITS D'ALAIN CAVALIER

de Alain Cavalier

Douze femmes qui pratiquent autant de métiers insolites, en voie de disparition pour plusieurs, mais qui témoignent d'un savoir-faire et d'un amour de leur métier tels que Alain Cavalier a décidé, à juste titre, de s'intéresser à elles. Il en est résulté un film de deux heures et trente minutes, constitué de fait de douze tableaux distincts, réunis ici arbitrairement sous la forme d'un long métrage. Or c'est précisément de cet effet d'accumulation que naît la signification réelle de ces courtes bandes qui s'éclairent et s'enrichissent les unes les autres.

La matelassière, la fileuse, la trempeuse, l'orangère, la brodeuse, la dame lavabo (ou «la dame pipi»), la relieuse, la bistrote, la canneuse, la repasseuse, la rémouleuse et la maître verrier sont autant de figures qui désormais nous semblent plus familières grâce à l'approche particulière du réalisateur.

Alain Cavalier ne s'intéresse pas qu'à l'adresse technique de ces artisanes. Avec pudeur, il lève le voile sur leur vie familiale ou leur monde intérieur, nous dévoilant des passions secrètes ou la foi qui les anime. Foi et passion qui donnent en quelque sorte un sens à leur métier, qui semblent même justifier pour certaines la déformation de leur propre corps labouré par les outils de leur métier ingrat (voyez les doigts crochus de la matelassière, par exemple).

Ces boutiquières d'un certain âge ont préservé un art de vivre qu'on identifie instinctivement à Paris, voire à une certaine France besogneuse, à la fois exploitée et riche d'un savoir parfois mésestimé (comme celui de la fileuse à la recherche de la couleur garance à base de végétaux pour compléter une réplique de la Tapisserie de Bayeux).

Alain Cavalier aménage des moments de transition à l'aide de fondus au noir faits à la caméra même, en toute simplicité, pour recueillir une confidence ou pour se retirer sur la pointe des pieds, comme il le fait avec l'orangère. Ailleurs, il dévoile les moyens utilisés (le recours au studio) pour filmer la rémouleuse et les raisons de ce procédé. Enfin, le dernier portrait consacré à la maître verrier lui fournit l'occasion d'établir une comparaison tout aussi humble et pertinente avec son propre métier de cinéaste dont le travail de coloriste sur une pellicule périssable est voué à une disparition rapide, contrairement à celui de l'artisane dont les couleurs dans la masse du vitrail sont un gage de durée ... Un film à voir. ●

Gilles Marsolais

LA PEAU ET LES OS

de Johanne Prigent



PHOTO: LYNE CHARLEBOIS

Hélène Bélanger et
la réalisatrice
Johanne Prigent
sur le tournage

La peau et les os de Johanne Prigent cherche à mettre en lumière le phénomène de société qui engendre ce désordre psychologique qu'est initialement l'anorexie. Il tente ainsi de dégager les multiples facteurs qui incitent un nombre croissant d'adolescentes à refuser délibérément de se nourrir.

Ce film s'attaque à un objet fort complexe qui, victime d'une vision de grandeur le poussant à embrasser trop d'éléments, ne parvient pas à réellement étoffer son propos. Si la formule surutilisée de la fusion du documentaire et de la fiction y est bien maîtrisée, une greffe fictionnelle établissant une mise en rapport entre le désir de perfection recherché par les anorexiques et la dévotion mystique d'une religieuse également en quête d'absolu est cependant nettement superflue au propos

du film et trop peu développée pour être percutante. Dans un premier temps, Johanne Prigent parvient à établir de façon intelligente les assises de son film; les éléments essentiels y sont exposés clairement et méthodiquement. Pourtant, plus le film évolue, plus le propos s'essouffle et s'embourbe dans des commentaires redondants qui inlassablement enfoncent le même clou. Ainsi se relâche l'intérêt en même temps qu'une certaine rigueur qui était celle de la première moitié du film.

Malgré ces quelques faiblesses, ce premier long métrage de Johanne Prigent laisse tout de même deviner un véritable talent de cinéaste; reste à confirmer...

Marie-Claude Loiselle

MACAO, OU L'ENVERS DES EAUX

de Clemens Klopfenstein

Ce qui frappe avant tout dans le film de Clemens Klopfenstein, c'est l'extraordinaire pureté avec laquelle il a retrouvé l'esprit du mythe grec d'Orphée et d'Eurydice. Il ne tente pas de reproduire ou de mettre en images fidèlement le mythe (il se permet une très grande liberté à cet égard), mais essaie de l'interpréter, de le moderniser – comme l'avait fait, différemment, Cocteau – et de l'inscrire dans une réalité existentialiste personnelle. Le langage cinématographique dépouillé, sans scorie, qu'il utilise véhicule des pensées profondes sur les premiers jours et les premières nuits de l'éternité.

Avec des accents de vérité étonnants Klopfenstein décrit l'histoire d'un « survivant » de l'écrasement d'un avion, près de l'île de Macao (il est plutôt question de deux survivants, mais le second survit réellement à l'accident), qui prend conscience de sa mort après avoir tenté, à plusieurs reprises de communiquer avec l'« extérieur ». Sa compagne, déchirée par sa disparition, vient finalement le rejoindre à *l'envers des eaux*.

Par l'amour de son regard, Klopfenstein réussit à mettre le spectateur du côté de ses personnages, pas aussi ordinaires qu'ils ne le paraissent au départ, pour discrètement lui révéler qu'en s'attachant à eux, c'est l'idée de la mort qu'il trouve séduisante et acceptable. Réaliste, *Macao* est un film étrangement serein qui contient aussi beaucoup de poésie. Une poésie subti-



Adaptation libre

le, raffinée, intellectuelle plus encore que sensible. Sans doute le film aurait-il gagné à être légèrement raccourci. En effet la partie qui se déroule à Stockholm – en gros le premier quart du film – déstabilise un peu, par sa longueur, l'équilibre de l'ensemble. Mais globalement, pour ses qualités visuelles (la lumière dans laquelle baigne le film est très belle), pour son traitement poétique et réaliste, pour son allure de fable toute simple sur l'amour qui traverse la mort, *Macao* place d'emblée Clemens Klopfenstein parmi les cinéastes à surveiller. ●

Yves Lafontaine