

Carte blanche

Laurent Gagliardi and Olivier Asselin

Cinéma québécois et question nationale
Number 52, November–December 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22147ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagliardi, L. & Asselin, O. (1990). Carte blanche. *24 images*, (52), 44–46.

carte blanche

Les cinéastes, on l'oublie presque parfois, vont eux aussi au cinéma. Et s'il est souvent intéressant de les écouter parler des films qu'ils aiment, c'est qu'ils le font comme de l'intérieur, à partir d'une pratique et d'une expérience communes. Ils sont eux aussi, comme on dit, du bâtiment. C'est pourquoi nous avons eu l'envie de donner carte blanche, à l'occasion du Festival des films du monde, à deux cinéastes dont 24 images avait défendu les films. Tandis que Laurent Gagliardi (*La nuit du visiteur*) nous livre un de ses coups de cœur, Olivier Asselin (*La liberté d'une statue*) a préféré nous donner les impressions générales de «son» festival.

SURVIVING IN NEW YORK

DE ROSA VON PRAUNHEIM

par Laurent Gagliardi

Uli, Claudia et Anna. Trois vies parallèles liées par un même désir: New York. Mégapole étranglée, effritée, si inhumaine mais restée pour elles le lieu du regard, du combat et de la douleur.

Rosa von Praunheim, le réalisateur de ce fascinant documentaire, nous présente ses sœurs allemandes, appuyées sur la passerelle du traversier Manhattan-Staten Island, admirant la baie de New York comme les immigrants qui découvrirent le Nouveau Monde. En voix off, on entend leur nom. Identification des femmes. Point de départ d'un voyage au bout d'elles-mêmes. Point d'ancrage d'un film qui presse jusqu'au sang les clichés d'une Amérique à la dérive.

Déjà dans ce plan d'ouverture, saisissant et insaisissable comme le mythe dont il est porteur, von Praunheim refuse les conventions du documentaire et inscrit sa démarche dans une organisation de l'image et de la parole qui respire l'absolue liberté cinématographique. Entrevues, photographies personnelles, scènes ou mise en scène de la vie réelle décortiquent impitoyablement les fissures du rêve américain à travers un montage inspiré du *home movie* et du carnet de notes.

Le cinéaste prend d'assaut l'inquiétante réalité new-yorkaise avec une saisissante maîtrise du décor. New York s'abandonne à lui. Caméra oblique en contre-plongée, l'espace est saisi, soumis aux gratte-ciel, indestructible forêt de béton qu'Uli, Claudia et Anna tentent de vaincre. Lutte contre la désillusion et la peur. Lutte pour la (sur)vie. Lutte pour découvrir ou redécouvrir leur identité hors d'une Allemagne qu'elles jugent sans appel. Von Praunheim réduit son pays d'origine à des polaroids de pavillons de banlieues. Lieux de la conformité, de l'étouffement et surtout de la honte qu'Uli porte au plus profond d'elle-même. Aveux déchirants lorsque dans un quartier de Brooklyn, elle rappelle en voix off, la voix du cœur, le génocide

hitlérien. Des rabbins fixent la caméra. Insoutenable face-à-face.

Rosa von Praunheim fait corps avec ses compatriotes dans leur combat obstiné pour ne pas se laisser détruire par le mythe du *success story* new-yorkais. Il empiète sur notre vision médiatisée de l'Amérique. Il nous compromet devant des plans fixes inspirés des photographies de Diane Arbus, autre combattante de la tragédie américaine. Noirs, blancs, hispanos, riches, pauvres, junkies, tous défient la caméra autant que celle-ci défie Manhattan, Harlem et le Bronx. Défi à une ville sur laquelle tout a été dit, écrit, filmé; où tout est possible dans la mesure où l'on a déjà réussi. Un cliché, bien sûr. Ce film est d'abord un regard sur le cliché. Regard polaroïdisé sur une civilisation en décomposition.

Caméra sans pitié qui désire, comme l'ont désiré ces trois femmes, les images de la séduction. Travelling qui nous impose les rites de la pornographie. Claudia, dansant nue dans un bar minable, se caresse le sexe pour le plaisir des voyeurs. Panoramique pratiquant le jeu de la découverte; nous sommes d'abord face à Uli puis l'appareil pivote vers un graffiti: le spectre de la mort. Désirs brisés par un retour à l'obliquité: immeubles-appartements en décomposition dans le Bronx, magasins décrépits des Bowery, mon oncle d'Amérique agonise derrière ces murs de la pauvreté, de l'oubli et de la solitude. Insoutenable mise en abîme.

Montée au ciel dans l'arène de l'amour. Claudia s'amourache de son patron, propriétaire du bar de strip-tease; Uli affirme sa sexualité à travers une femme; Anna épouse un jeune vétéran de la guerre du Vietnam. Trois fois dix années de vie. Trente ans qui interrogent jusqu'à l'épuisement le rêve new-yorkais, le métier de vivre.

Femmes prétextes, personnages alibis pour un réalisateur qui n'a jamais cessé d'observer les marginaux, les laissés



pour compte, les chasseurs au cœur solitaire, *Surviving in New York* est le reflet en triptyque d'un cinéaste libre qui, depuis *Ce n'est pas l'homosexuel qui est pervers, mais la situation dans laquelle il vit*, continue à filmer les êtres et la vie tels qu'ils se présentent devant sa caméra, loin du désir de ce que l'on voudrait qu'ils soient. Pour Uli, Claudia et Anna, la vie continue; elles ont trouvé leur identité. Au-dessus du rêve américain, mais sous les décombres du mythe. ■

La mise à nu des rites de la pornographie



L'EXOTISME CINÉMATOGRAPHIQUE

par Olivier Asselin



«Ironie et compassion»: *Une histoire inventée* d'André Forcier.

PHOTO TAKASHI SEIDA

Qui donc peut être à l'aube dans la rue Sainte-Catherine enneigée, quelques instants plus tard dans la chaleur d'Alexandrie, sur le delta du Nil, à midi près de Soutchan, en Extrême-Orient soviétique, peu après dans Wall Street à New York, pour se retrouver au crépuscule au cœur d'un petit village du Burkina Faso et la nuit venue au sommet de la plus haute montagne du Japon? Qui donc peut commencer sa journée au Moyen Âge, la passer un moment au XXI^e siècle, un moment au XIX^e, et la finir aujourd'hui? Le Bon Dieu, bien sûr, qui a omniscience, omnipotence et le don d'ubiquité. Mais aussi tout cinéphile moyen qui fait sa tournée d'un festival comme celui des Films du Monde.

Car ainsi vécu, le cinéma est essentiellement exotique. Dans cette obscurité qui avale le corps et avec lui tout l'espace et le temps qu'il occupe, l'âme est propulsée à travers l'écran lumineux et le tympan des hauts-parleurs vers d'autres espaces et d'autres temps. Là, d'un plan à l'autre, d'une scène à la suivante, d'un film à l'autre, divers mondes se succèdent, que le spectateur vient un moment habiter — discrètement. Le voyage ici est moins violent que le voyage télévisuel, qui, rythmé par un montage serré, la publicité et le zapping, ballote autrement le spectateur agité. Au cinéma, le transport est moins rapide et les séjours plus longs. Mais que cherche-t-il donc, ce touriste infatigable?

Un peu de distraction sûrement, du plaisir peut-être. En procurer est d'ailleurs l'une des plus vieilles fonctions assignées aux représentations. Et le cinéma est de cela l'art par excellence: l'oubli de ce monde-ci et la distance à ce monde-là nous procurent la sensation d'un confort rare et d'une liberté proprement divine. À cet égard, *Une histoire inventée* de Marc-André Forcier, avec son doux mélange d'ironie et de compassion, était un beau moment. (Le film de Tornatore, malgré son titre *Tout le monde va bien*, n'avait pas cette légèreté).

Mais le spectateur porte parfois sur le cinéma un regard plus cultivé, qui cherche là à s'informer — de l'état du monde du cinéma ou de l'état du monde tout court. On va voir ainsi les films incontournables, les films primés à Cannes, des films inconnus, des films d'ailleurs, on va voir *Taxi Blues*, *Tilai*, *Bouge pas, meurs et ressuscite*, *L'amour*, etc. Mais tous ces fragments de cultures, de cinématographies et d'œuvres restent éparés. Ce n'est que dans l'esprit d'un spectateur synthétique ou sentimental qu'ils forment, parfois, un monde.

Mais il arrive que dans ce périple ce ne soit ni seulement le divertissement, ni vraiment la culture qui guident le voyageur cinématographique, mais plutôt l'espoir de découvrir un





Kathy Marykuca
dans *Archangel*.

monde particulier, le meilleur des mondes possibles peut-être: le bon film. On ne sait pas exactement ce que c'est. On a bien tous en tête quelques exemples, qui donnent une petite idée de ce que ça peut être. Mais l'idée reste vague et change avec le temps et les films. Pourtant, quelque part, on le sait: le bon film est celui qui sait lier — disons — la matière et la forme, le contenu et le contenant, le scénario et la mise en scène, le tournage, le montage, etc. Et dans le bon film, cette liaison entre la matière et la forme n'est pas contingente, elle semble nécessaire.

Les films sur la peinture devraient être particulièrement sensibles à cette liaison si travaillée dans l'histoire de l'art. Et le festival ne manquait pas de ce genre de films. *All the Vermeers in New York* de l'Américain Jon Jost raconte l'histoire d'une rencontre, celle d'une étudiante en art dramatique et d'un agent de change de Wall Street qui partagent un goût

pour la beauté de la peinture de Vermeer et le silence des musées. Le scénario oppose ainsi — un peu simplement — l'éphémère des marchés financiers et la pérennité de l'art. Mais ce contraste au niveau du scénario n'est repris cinématographiquement qu'à l'occasion — rare — de longs et souples travellings sur le marbre solide d'édifices déserts ou de plans fixes sur la ville animée, vue de loin et de haut. Mais le marbre et le celluloïd ne se rencontrent pas davantage. *Superstar*, le documentaire de Chuck Worman sur Andy Warhol, avait bien un sujet privilégié pour penser cette liaison de la matière et de la forme: Warhol fut, avec ses plans fixes en «constant run», un «filmeur» inspiré et inspirant. Ce documentaire-ci, malheureusement, est bien conventionnel. *Le Cézanne* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet est plus original, nul doute, et la question posée par tout film sur la peinture est ici clairement identifiée: comment filmer la peinture? Cet essai cinématographique confronte en effet quatre types de représentation — le film, la peinture, la photographie, le texte — et met en scène le problème de la traduction de l'une à l'autre, en particulier celle du temps (ou du mouvement) et de la couleur: longs plans fixes (d'Alekan) sur quelques peintures de Cézanne, sur de vieilles photographies de l'artiste au travail en plein air, lents panoramiques sur la vraie montagne Sainte-Victoire et toute cette nature doucement agitée qui fut jadis le référent de la peinture de Cézanne, et puis lecture recto tono (très recto tono) en voix off de quelques extraits des lettres de Cézanne. Mais que penser de ces plans fixes sur un acteur en toge récitant en v.o. des extraits de l'Empédocle de Hölderlin? Quoi de commun entre la nature de Cézanne et celle des romantiques allemands? Les inconditionnels nous diront.

Les films sur le cinéma sont aussi parfois particulièrement sensibles à cette liaison entre la matière et la forme. Quelques scènes du film de Youssef Chahine, *Alexandrie, encore et toujours*, à la fois autobiographie et réflexion sur l'histoire de l'Égypte, sont d'excellents pastiches — délicieusement kitsch — des comédies musicales et peplums hollywoodiens sur l'Antiquité. De même, le film de Manuel de Oliveira, *Non ou la vaine gloire de commander*, une autre réflexion sur l'histoire (et le «destin») d'une nation, le Portugal cette fois, rythme un film finalement assez intimiste de nombreux flash-backs conçus comme de véritables petits films à grand déploiement. Peut-être est-ce dans le même esprit critique que *Moody Beach* de Richard Roy explore l'image publicitaire. En tous cas, avec *Archangel*, le Manitobain Guy Maddin réalise un pastiche du cinéma du début du siècle d'une perfection rare et si ce n'était de quelques discrets indices, le plus averti des spectateurs s'y serait laissé prendre, pour son plus grand plaisir.

Mais le spectateur exigeant aura-t-il trouvé cette année son grand film? Le voyage au F.E.M. et le tour des mondes réels et possibles qu'il permet de faire en quelques jours a pu en satisfaire plusieurs, en décevoir d'autres. Certains auront choisi le circuit Club Med — un voyage organisé, aux destinations sûres. D'autres, le circuit Club Aventure, dessiné au hasard des rumeurs et des horaires. ■