

12^e Festival du nouveau cinéma

Léo Bonneville, Patrick Schupp, Richard Martineau, Robert-Claude Bérubé and
Janick Beaulieu

Number 115, January 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50925ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bonneville, L., Schupp, P., Martineau, R., Bérubé, R.-C. & Beaulieu, J. (1984).
Review of [12^e Festival du nouveau cinéma]. *Séquences*, (115), 14–22.

12^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINEMA MONTREAL

Après un départ compromis par le mauvais temps, les cinéphilos ont fini par s'orienter vers les cinq salles où se tenait le 12^e Festival international du nouveau cinéma. Cinq salles dont les conditions laissent parfois à désirer. Il fallait pester contre les images saccadées de la salle 3 du cinéma Saint-Denis et les projections interrompues de la salle 4. Bref, des projections qui ne convenaient absolument pas à un festival qui se veut international. Et que dire des changements de programmes qui faisaient rager les cinéphilos renus dans une salle où le film annoncé était changé pour un autre imprévu? Le programme fait de films — 100 films — a paru trop ample. Il me semble que c'est moins la quantité qui compte que la qualité des œuvres choisies. Or, dans la pléthore de films, on aurait pu se dispenser de plusieurs qui n'ont rien de grand chose à ce qu'on prétend encore nommer le « nouveau cinéma ». Et c'est bien dommageable de ce festival d'utiliser depuis des années un nom qui ne correspond pas vraiment à la marchandiseries qu'il fait le regretter. Le temps est sans doute venu de faire un inventaire sérieux et un examen approfondi de ce que veut être ce qu'on appelle encore le Festival international du nouveau cinéma. Il faut que la clientèle convoitée ne soit pas effrayée par ce vocable imprévisible ou déçue par une attente frustrée.

Tout de même, on doit reconnaître qu'il y a eu des moments heureux durant ce festival. Ne serait-ce que la découverte de ce cinéaste puissant et brillant qu'est Raoul Ruiz, la rencontre lumineuse avec les directeurs de la photographie, Henri Alekan et Thomas Mauch, le sauvetage des bribes de films de Charles Chaplin qui nous ont fait connaître non seulement le génie de l'interprète mais surtout celui du metteur en scène exigeant et méticuleux. Regrettons que le vidéo ait été le parent pauvre de cette manifestation dont les projections furent (dans tous les sens) négligées.

Peut-être que le Festival international du nouveau cinéma a grandi trop vite. Ce qui est certain, c'est que cette accumulation de films dans une durée réduite et selon un horaire fixé dans la soirée confine à un marathon épuisant pour les meilleures volontés des plus fervents cinéphilos. Espérons que l'an prochain un meilleur discernement permettra de mieux orienter ce festival qui a besoin indubitablement d'être repensé avec vigueur.

Pour ce festival, **Séquences** a préféré grouper les films selon les pays en des articles préparés par chacun des membres du Comité de rédaction.

L'AUTRICHE et L'ALLEMAGNE

Possédant relativement bien la langue, et me tenant au courant des films récents en particuliers et de l'évolution du cinéma de langue allemande en général, je me sentais donc en confiance et plein d'un intérêt anticipé pour assister à la participation austro-allemande.

Première déception: les horaires farfelus et parfois incohérents du Festival m'ont empêché d'assister à certains films: annulations, changements d'horaire, mauvaises copies, retards n'ont, j'avoue, pas rendu la tâche facile au pauvre journaliste, ni au public, d'ailleurs, qui a même manifesté son mécontentement à plusieurs reprises. Mauvaise organisation, tout ça, et peut-être aussi manque de compétence, je ne sais pas...

Ceci dit, j'ai revu avec infiniment de plaisir *Aguirre ou la colère de Dieu* (Werner Herzog, 1972) présenté dans le cadre de l'hommage au chef-opérateur Thomas Mausch. Toujours aussi percutant, un montage impeccable, et certainement un ton de vérité et de justesse comme rarement la Conquista en a bénéficié, même si ça fait mal. Dans le même cadre, *Il Regno di Napoli*, tourné par Herzog avec Mausch, en Italie en 1978. Film allemand ou italien? On ne sait plus, car le sujet (l'histoire d'une famille et d'une communauté napolitaine) est très italien, d'une part, et filmé comme un documentaire d'autre part. J'ai été surpris du succès internatio-

nal de ce film (6 prix, 7 présentations dans des festivals internationaux), parce que je l'ai trouvé, quant à moi, long, ennuyeux, et finalement pas très intéressant, sauf peut-être sur le plan du montage, et encore... *Bonjour capitaliste* (Werner Grusch, 1982) n'est qu'un long reportage sur la condition des Noirs au Cameroun, leurs luttes et leur attitude face au tourisme non seulement envahissant, mais prédateur, et, je dois avouer, assez bien décrit. Plus tard, le peuple camerounais, par l'intermédiaire d'un guide, se raconte mais sans sortir du lieu commun. Le film ne nous apprend

pas grand chose que nous ne sachions déjà, et ne dépasse pas la qualité du documentaire de second ordre. Par contre, j'ai été remué et ensuite séduit par *Ciel et terre* (Michael Pilz, 1982) qui décrit avec intelligence et émotion la vie quotidienne des habitants d'un petit village de montagne autrichien. Il y a là justement ce qui manquait au précédent: le sens du visuel, donc du détail cocasse, ou qui touche, et aussi celui de l'humain. Nous n'explorons pas une peuplade inconnue, nous vivons au jour le jour le rythme du travail, de la vie et des saisons. Et on se dit, après le visionnement, ma foi, moi aussi, j'aimerais vivre là. Et je ne crois pas pouvoir décerner un plus bel hommage à ce film que d'avoir eu envie de partager — au moins pour un moment — la vie qu'il décrit. Je n'ai pas vu *Uliisses* (Werner Nekes,

Ciel et terre de Michael Pilz



1982) dont on m'avait dit grand bien, mais je n'ai, hélas! pas raté *Canale Grande* (Friedrike Pezold, 1982). J'aurais mieux fait de m'abstenir! Film soit-disant expérimental, cette espèce d'allégorie du rêve, ou des vies parallèles m'a donné une impression forcenée de perdre mon temps. Les spectateurs, d'ailleurs, ont quitté la salle avant que le film finisse: nous étions une quinzaine au départ, nous nous sommes retrouvés deux à l'arrivée, c'est tout dire! Malgré son sujet extrêmement dur (la lente réhabilitation d'une lesbienne prostituée et alcoolique), j'ai aimé *Toute la vie* (Bruno Moll, 1982). Sereva Wey, dans le rôle principal, m'a presque traumatisé avec un jeu hallucinant, presque trop juste pour être vrai. Je n'ai pas aimé le sujet du film, mais j'ai beaucoup aimé sa réalisation et son interprétation. Je n'ai vu ni *Cela durait nuit et jour chère enfant*, ni *Des Fruits étranges*. Par contre, j'ai vu *Tropiafric* (Karol Schneeweiss et Maria Fisahn) auquel je n'ai rien compris, je l'avoue sans honte. Aucun montage, aucun scénario, une suite de plans sans queue ni tête, des personnages surréalistes et incohérents et, en prime, un affrontement raciste. Décidément, non! C'est ce genre de film, aussi prétentieux que ridicule qui donne un mauvais renom au festival, entreprise éminemment louable, par ailleurs, mais qui gagnerait à être tenue et mise au point par des gens réellement compétents. Que me manque-t-il? *L'Étoile qui rit* (conflit d'horaire) et *La Distance bleue* (pas eu le temps). Et, incontestablement, le clou (germanique) du Festival a été pour moi le *Parsifal*, de Syberberg, que j'attendais depuis deux ans, et qui, non seulement ne m'a pas déçu, mais presque comblé. (Voir la critique page...).

Patrick Schupp

LES ÉTATS-UNIS

Le nouveau cinéma américain, à en croire les longs métrages qui constituèrent le volet américain à ce festival du Nouveau Cinéma, souffre d'un sérieux complexe d'identité (comme tout le festival, d'ailleurs): que veut bien vouloir dire le terme de « Nouveau » Cinéma? S'agit-il d'un cinéma à la recherche d'une nouvelle forme, d'un nouveau langage? J'en doute fort. Presque la plupart des 15 longs métrages américains présentés étaient d'un classicisme formel désarmant. Seuls les sujets sortaient — à quelques reprises — de l'ordinaire: les punks, les monologues, le Parti communiste, la pornographie. Ce « Nouveau » Cinéma-là, formellement, n'avait en fait rien de bien neuf. À l'image de l'affiche du Festival, il ne se limitait qu'à entrer en contact avec une contemporanéité, une « urbanité », un air du temps, au point tel qu'il en devenait paralysé — littéralement coulé dans le ciment d'une époque. Il n'avait de nouveau que l'année de sa distribution, et de marginal que l'absence de comédiens connus, la modestie de son budget de production et, souvent, l'amateurisme de sa confection.

Mais débutons tout de même ce bref survol par une bonne nouvelle: deux films, au moins, valaient la peine qu'on s'y arrête. Le premier, intitulé *Signal 7* (1983) et réalisé par Rob Nilsson à qui l'on doit *Northern Lights*, nous faisait partager une soirée dans la vie de quelques chauffeurs de taxi. Magnifiquement interprété, cette oeuvre, dédiée à John Cassavetes, se situe à mi-chemin entre la fiction et le documentaire. Tourné en six soirs à l'aide d'une caméra vidéo et transféré sur

pellicule 35 mm (la qualité du transfert est étonnante, et nous remplit d'espoir quant à l'avenir du mariage vidéo-film), *Signal 7*, par ses dialogues improvisés et sa caméra furtive, (son direct et éclairage ambiant,) fascine et touche droit au coeur. Tout comme *Seeing Red* (1983) de Julia Reichert et James Klein qui, par des interviews captivantes et des extraits de films d'archives judicieusement choisis, nous trace le portrait du Parti communiste américain des années 30 aux années 50. Documentaire classique mais diablement intelligent, humoristique et sympathique, *Seeing Red* s'avéra l'une des découvertes majeures de ce cinéma américain en marge des superproductions, des superstars et des superprofits.

Malheureusement, plusieurs longs métrages se situaient à des années-lumière (ou des années-spielberg, ou des années-godard?) de ces deux productions. *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden, par exemple, film féministe militant atrocement réalisé et appuyant si lourdement sur le message qu'il en devient ridicule de naïveté, marquera à jamais ma mémoire comme l'un des longs métrages les plus infects que j'ai vus. *Dan's Motel* (1982) de Jerry R. Barrish, quant à lui, avec ses sketches de valeur inégale et son imagerie à côté de laquelle celle de la télévision relève de l'art, laissait une impression de fadeur sans nom qui rappelle ce motel au centre de trois courts métrages arbitrairement reliés entre eux. Sans parler du long métrage de Bette Gordon, *Variety* (1983), film de fiction ayant pour thème la fascination qu'éprouve une jeune femme pour l'univers de la

pornographie, l'exemple-type du film qui n'a rien à dire et qui prend un temps fou à chercher comment l'exprimer.

Lourdeur, fadeur, longueur, d'un côté. Et fraîcheur à l'autre bout du spectre. Entre les deux, dix films inégaux, avec leurs qualités et leurs défauts, dix longs métrages sympathiques malgré leurs maladresses, la faiblesse de leur technique, les lieux communs de leur scénario, la mollesse de leur construction et l'impureté de leurs recherches. Des documentaires, tout d'abord. De tous les genres, allant du simple concert filmé (*Black-wax*, 1982, de Robert Mugge) au pamphlet politique (*When the Mountains Tremble*, 1983, de Pamela Yates et Thomas Sigel) en passant par le portrait biographique (*Burroughs*, 1983, de Howard Brookner) ou le cinéma direct à saveur sociologiques (*Comedienne*, 1983, de Katherine Matheson). Des documentaires traditionnels qui nous charment par leur musique reggae, nous ébranlent par la violence de leurs images nous dévoilant un Guatemala en pleine guerre civile, nous dérangent par des révéla-

tions choc concernant l'un des plus grands écrivains américains ou nous font rire grâce aux performances de deux « stand-up comics » féminins en quête de célébrité. Mais dont l'absence de la moindre recherche ne cesse de questionner la nature même de ce cinéma que l'on dit nouveau. Ou dont la recherche, s'il s'en trouve une, relève plus du sensationnel, de la performance, que d'une véritable volonté créatrice en tant que telle. Comme, par exemple, *Signals Through the Flames* (1983, de Sheldon Rochlin et Maxine Harris), un documentaire sur les extravagances du Living Theatre de Julian Beck, qui, comme les représentations de cette troupe, part dans tous les sens et finit par devenir agaçant et incohérent; *In Our Hands* (1983, de Robert Richter), film-témoin de la plus grande manifestation de l'Histoire — la marche pour le désarmement nucléaire du 12 mars dernier à New York — dont le mérite principal est d'avoir pu rassembler 41 équipes de tournage et 350 cinéastes et techniciens bénévoles; ou encore *Death and the Singing Telegram* (1983, de Mark Rance), un « home

Signal 7 de Rob Nilsson

movie » tourné sur une période de cinq ans qui porte un regard manquant tellement de pudeur sur la solitude, la vieillesse et la mort qu'on remet en cause l'éthique professionnelle du cinéaste.

Restent donc trois longs métrages de fiction, à ranger également dans la moyenne. *Joe's Bed-Stuy Barber-shop: We Cut Heads* (1982) de Spike Lee, un film étudiant charmant mais bien inoffensif sur les problèmes d'un barbier de quartier aux prises avec le crime organisé; *My Brother's Wedding* (1983) de Charles Burnett, qui jette un regard humoristique sur une famille du quartier Watts (le « Harlem » de Los Angeles), une réalisation à la photo impeccable mais qui souffre d'un rythme très lent susceptible d'éprouver la patience de certains; et *Last Night at the Alamo* (1983) d'Eagle Pennell, une parabole douce-amère sur l'Amérique de Reagan à travers les aventures d'un groupe d'amis réunis dans un bar-western condamné à l'expropriation, un film hautement amusant à la technique irréprochable qui pourrait fort bien paraître aux côtés de *Signal 7* au haut de ma liste, n'était-ce d'une impression de déjà-vu qui s'en dégage.

Cinéma américain, oui. Mais nouveau? Mis à part les premiers longs métrages, « différents » de par leur amateurisme, ou les documentaires-télé, rien ne menaçait vraiment les formes pré-établies du récit cinématographique et de son langage. Je soupçonne même certains de ces cinéastes de loucher passionnément du côté de Hollywood, qu'ils « visiteraient » avec plaisir s'ils en avaient la chance. Ce qui ne veut aucunement affirmer que la présence américaine au Festival du Nouveau Cinéma manquait d'intérêt. Tout juste d'un peu de provocation...

P.S. Un long métrage britannique



fut également présenté. Malheureusement, *Crystal Gazing* (1982) de Laura Mulvey et Peter Wollen, s'il articulait une recherche cinématographique indéniable et étudiée, était un film

bavard, statique, prétentieux, lourd et (péjorativement) intellectuel. À mourir d'ennui et à faire rêver au Vieux Cinéma...

Richard Martineau

LA FRANCE

Le cinéma français dont on dit qu'il est toujours en crise ne produit pas moins d'une centaine de films par an. Les douze que nous avons vus durant le festival n'offraient rien de particulièrement nouveau dans la facture, si ce n'est celui de Jean-Luc Godard qui reste toujours (l'auteur et son film) imprévisible.

Tout de même, trois d'entre eux se servaient du cinéma direct pour appréhender la réalité. Rien à dire du film de Pierre-André Boutaux, *Orson Welles à la cinémathèque* (1983) sinon qu'il est une simple prise de vue du personnage d'Orson Welles et de ses auditeurs. Tout l'intérêt du film tient dans les propos d'Orson Welles pour qui le moteur essentiel du cinéma est d'abord l'argent. Valeria Sarmiento (l'épouse de Raoul Ruiz), en filmant *Un Homme, un vrai* (1982) et en interrogeant des latino-américains, veut nous faire découvrir à quel point les femmes subissent la domination des hommes. Ce film qui ne manque pas d'humour n'est pas toujours convaincant. Je préfère d'emblée *Le Fait divers* (1983) de Raymond Depardon qui a suivi, pendant des jours et des nuits, des policiers du 5^e arrondissement de Paris. Grâce à une caméra attentive, il parvient à nous dévoiler le côté humain de ceux que les Français appellent vulgairement les « flics », car c'est souvent à une faune inimaginable qu'ils arrivent à rendre service

et souvent à sauver des paumés du naufrage. Film provoquant une forte émotion par des plans « sympathiques ». Quant au film de Georges Rouquier, *Biquefarre* (1983), il fait la liaison entre la réalité et la fiction. Déjà, en 1946, il avait tourné dans l'Aveyron ce film plein de fraîcheur, *Farrebique*. Retrouvant ses personnages (sauf quelques disparus à jamais) trente-huit ans plus tard, il leur redonne la parole grâce à un dialogue collant à la réalité d'aujourd'hui. Au lieu de se chamailler au sujet de l'avènement de l'électricité, ils se disputent maintenant pour l'acquisition de la terre de Raoul. On retrouve ce même respect de la nature, ce même souci de vérité dans ce monde rural qui a beaucoup évolué, mais qui conserve toutefois une franche saveur. Fiction et réalité réussissent de merveilleuses épousailles.

En tournant *Une Pierre dans la bouche* (1983), Jean-Louis Leconte confronte un homme traqué et un vieil acteur aveugle. L'irruption de cet homme blessé va faire évoluer le comportement du propriétaire solitaire. Mais l'arrivée imprévue de son neveu et de son amie va compliquer davantage la situation. Il faut reconnaître que Michel Robin donne à son personnage handicapé une présence inquiétante et que Harvey Keitel joue le visiteur de nuit avec conviction. Un film à la fois prenant et obsédant.

C'est également un homme traqué intérieurement, cette fois, qu'on retrouve dans *Faux-fuyants* (1983) d'Alain Bergala et Jean-Pierre Limosin. Ayant tué accidentellement un inconnu, Serge apprend que la victime habitait en Essonne. Il va donc louer une chambre dans ce « pays » pour observer la fille de la victime et le fils de sa logeuse. Rapports passablement ambigus qui permettent de découvrir l'ambivalence du personnage dont les sentiments s'expriment avec une certaine réserve. Un film qu'on suit avec autant de sympathie qu'il est dépourvu d'agressivité. C'est une démarche analogue que va entreprendre Charles, dans le film de Caroline Roboh, *Clémentine Tango* (1981). En effet, parti à la recherche de l'ancienne maîtresse de son père, il s'aventure dans un cabaret de Pigalle où il rencontre Clémentine dont il devient amoureux. Tout le film nous montre la séduction d'un milieu dont la magie devient presque irrésistible. C'est dire sous quel charme empoisonné succombe Charles. J'avoue avoir goûté avec délice *Poussière d'empire* (1983) de Lâm Lê dont la qualité artistique est une merveille. Chaque plan est un tableau dont le cadrage précis et la lumière équilibrée mettent en relief l'Indochine agonisante. Et tout au long de cette histoire de Français et d'autochtones, regards et questions s'entremêlent jusqu'au moment final où sera dévoilé le message convoité. La beauté de ce film subjugué et l'auteur prouve qu'il possède son art avec minutie. Lâm Lê est un nom à retenir. J'en dirai autant de Raoul Ruiz qui nous a présenté deux films *Le Territoire* (1982) et *Les Trois Couronnes du matelot* (1983). Le premier est une parabole audacieuse. Des voyageurs américains se perdent en montagne. Pourtant, ils ne sont qu'à quelques kilomètres de



Biquefarre de Georges Rouquier

l'autoroute. Pour survivre, ils décident en bonne conscience de se livrer au cannibalisme. Bref, prisonnier du « territoire », ils sont également prisonniers d'eux-mêmes. Le film traité avec un trop grand réalisme a porté les spectateurs au gros rire. Il aurait fallu la verve d'un Bunuel pour donner à ce sujet pourtant symbolique tout son effet surréaliste. Néanmoins le talent d'Henri Alekan n'est pas en cause. Ses images sont riches d'expression. C'est la démesure qui n'y est pas et laisse les personnages patauger dans le vulgaire réalisme. Heureusement, *Les Trois Couronnes du matelot* révèle le talent indéniable de Raoul Ruiz, tout en ne renonçant pas à un récit étrange. Il faut trois couronnes danoises à un matelot et c'est à un étudiant en fuite qu'il s'adresse pour pouvoir acquitter sa dette. Évidemment, ce départ annonce toutes sor-

tes de péripéties pendant lesquelles l'étudiant tue le matelot et prend sa place. Mais le matelot reparaît sur le bateau transportant des mortsvivants. On voit dans quelle direction nous amène le réalisateur. Le fantastique n'est pas loin, mais le spectateur reste fasciné par cette fiction pleine de mystères. Film à la fois énigmatique et superbe.

Les spectateurs assidus n'ont pas eu beaucoup d'occasions de rire franchement durant ce festival. *Rebelote* les a ramenés au temps du cinéma muet où le comique accompagnait souvent le drame. C'est le cas de *Rebelote* (1983) de Jacques Richard (ne pas confondre avec le comédien!). Le film se divise en deux temps: Rémy Chauveau à l'âge de dix ans dans sa famille et au pensionnat et le même Rémy Chauveau à vingt-sept ans

devenu à la fois boucher et projectionniste. Et pour donner le ton à ce film et à toutes les incartades du héros, le réalisateur a eu la bonne fortune d'aller chercher Jean-Pierre Léaud (l'Antoine Doinel de François Truffaut) qui se déchaîne en toute liberté, peste de toutes ses forces et vocifère à qui mieux mieux. Mais l'astuce géniale de Jacques Richard, c'est que le film est muet. Je l'ai vu au dernier festival de Cannes, accompagné d'un quatuor à cordes et d'une guitare électrique et l'effet était saisissant, ajoutant ainsi aux éléments comiques du film. Ici, il a été simplement présenté avec une bande musicale. Vraiment, un film qui sort des ornières habituelles, retrouvant également la fraîcheur du noir et blanc.

Comme *Passion* était un film sur la peinture (et la lumière), *Prénom Carmen* (1983) est un film sur la musique. Non celle de Bizet, mais les derniers quatuors de Beethoven. Alors il faut se laisser aller à la fantaisie de Jean-Luc Godard jouant son rôle de metteur en scène gâteux et donnant pleine liberté à ses personnages désinvoltes et délirants. Et nous voici partis selon les sujets les plus connus de l'origine du cinéma: vol de banques, poursuite de voitures, bagarres, coups de revolver... sans oublier (à la moderne) les scènes sexuelles. Film déconcertant dans lequel on trouve des moments privilégiés et des séquences plutôt lourdes. Sans doute le propos de Godard n'est pas facilement discernable. Peu lui chaut. Ce qui l'intéresse, c'est de lancer le spectateur dans diverses directions, de l'étourdir pour ne pas dire le disperser à tout jamais sur la piste sonore où il trouvera (peut-être) quelques instants de plaisir.

Léo Bonneville

LA GRÈCE

Dans le cadre du Festival du Nouveau Cinéma, on a voulu cette année accorder une attention particulière aux recherches originales d'expression par l'image qui se font en Grèce. La Grèce, disait Voltaire, est le berceau des arts et des erreurs. Mais Voltaire ne connaissait pas le septième art, le cinéma. Or, il faut avouer que, dans ce domaine, on n'a pas bercé grand-chose en Hellade sinon des erreurs. Un seul nom de cinéaste a vraiment frappé la conscience internationale, celui de Michel Cacoyannis, auteur d'*Electre*, de *Zorba le Grec* et d'*Iphigénie*; deux noms d'acteurs seulement ont vraiment franchi les frontières, et ce sont ceux des actrices Melina Mercouri (*Jamais le dimanche*) et Irène Papas (*Électre*). Ajoutons que Míkis Theodorakis a surtout acquis sa renommée musicale par le biais du cinéma. Souvent pourtant, ces personnalités reconnues du film à la grecque ont consolidé leur réputation avec des oeuvres tournées ailleurs. Mais que sait-on des Manthoulis, des Foundas, des Lambrinos, des Karayannis, etc. Une seule lueur dans le brouillard planant sur les îles grecques; en 1977, au Festival de la critique de Montréal on présente deux films d'un certain Angelopoulos: *Le Voyage des comédiens* et *Les Chasseurs*; c'est une révélation. Angelopoulos, Théo de son prénom, est un cinéaste à la vision ample, au style maîtrisé, capable d'évocations historiques superbes où le symbolisme se mêle au réalisme. Ces films ont peu circulé par la suite, si peu que pas même, mais leur souvenir est resté assez vif chez les cinéphiles pour que Théo Angelopoulos serve, cette année, de locomotive à une cohorte de jeunes confrères.

Les sept films de cette section spéciale du Festival étaient tous présen-

tés dans la grande salle du cinéma Outremont au long de trois dimanches, ce qui en faisait un programme un peu en marge des activités centrales. Le premier dimanche était réservé à la satire avec *Lune de Miel* (1978) de George Panoussopoulos et *Périphérie de l'Est* (1979) de Vassilis Vafeas. Le premier s'attache aux vacances d'un couple d'Athéniens d'âge mûr dans une petite île consacrée à la villégiature; depuis vingt ans, ces deux époux sont toujours venus au même endroit avec leur fille, mais cette année celle-ci s'est mariée et ils sont seuls. Ils retrouvent d'autres villégiateurs, tous marqués par une idiosyncrasie particulière. Cela commence, de façon innocente, par l'observation des manies des uns et des autres puis divers éléments d'étrangeté s'insèrent dans la trame jusqu'à une fin qui trempe dans l'absurde. Pour donner une idée de l'aventure, disons que le début fait penser aux *Vacances de M. Hulot* et que le reste s'oriente vers *La Cité des femmes*; c'est un curieux amalgame qui a son charme. Quant au deuxième, il s'agit d'un coup d'oeil (et même deux) sur l'industrie grecque. Le film propose en effet deux parties bien distinctes: l'une se situe dans une entreprise familiale, l'autre dans un laboratoire vendu à une multinationale. Chaque fois, le milieu est vu à travers le regard (plus ou moins candide) d'un témoin (plus ou moins privilégié). Dans le premier cas, il s'agit d'un nouvel employé dont on partage la surprise devant les allées et venues bizarres du personnel et des directeurs de la firme; dans le deuxième, on partage l'ascension d'un autochtone, d'abord assistant d'un représentant américain de la direction, puis gérant de l'affaire. Dans chaque cas, on se

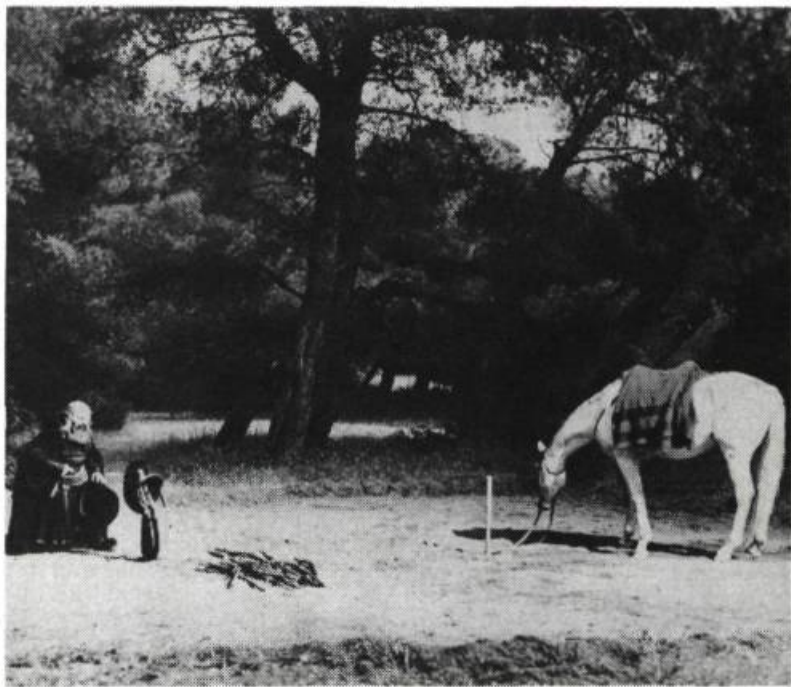
demande comment peut bien fonctionner une entreprise si étrangement conduite. Il y a là un foisonnement de détails comiques qui vont dans divers sens mais généralement dans celui de l'absurde (eh oui! encore). Tout cela est présenté sans insistance; on est encore chez M. Hulot, mais plutôt dans le domaine de *Mon Oncle*. Tout n'est pas parfaitement contrôlé (il s'agit d'une première oeuvre), mais on y discerne les signes d'un véritable tempérament d'auteur comique.

Le deuxième dimanche se partageait entre l'évocation historique et l'effort poétique. D'abord *Quand les Grecs* (1981) de Lakis Papastathis. C'était comme un avant-goût d'*Alexandre le Grand*, programmé pour la semaine suivante. Il y était question de brigands, d'enlèvement, d'ordre social, le tout dans des paysages de montagne rocaillieux et dépouillés. Comme le film a été tourné après celui d'Angelopoulos, il donne l'impression d'une imitation du maître par un disciple doué mais pas génial. La meilleure idée est l'utilisation au générique, et à quelques moments du récit, de passages d'un vieux film des années 30 centré sur le même thème, comme pour faire sentir une continuité dans une certaine tradition du cinéma national. L'argument reste cependant trop local pour vraiment intéresser. Avec *Melodrama?* (1981), on entre dans la recherche pure et simple; l'auteur s'appelle Nikos Panayotopoulos, mais on sent qu'il se prend pour Antonionopoulos. Son héros, un Grec de Corfou exilé en Amérique, est revenu au pays pour assister aux derniers moments de sa mère qui n'en finit plus de mourir (il faudra l'aider); il échange quelques phrases et de lourds regards avec une jeune femme pendant que la caméra panoramique ou

travelingue à l'envie; il tape toujours la même phrase sur une machine à écrire (c'est un émule de Snoopy). Somme toute, il en résulte un monument de prétention et d'ennui où le thème de l'appartenance culturelle en prend pour son rhume. Le film s'ouvre sur un plan de fenêtre grande ouverte que quelqu'un vient fermer après une citation d'André Bazin: « Le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde ». Faut-il entendre par là que voilà un cinéaste qui refuse l'ouverture et préfère le repliement sur soi-même?

Le troisième dimanche commence par une chose informe intitulée *L'Ange électrique* (1982) signée Thanassis Rentzis. Il s'agit, paraît-il, d'un essai sur l'érotisme. S'y bousculent des extraits d'anciens films, des photos de gravures grivoises, de statuettes bizarres et tutti quanti, le tout dans un montage éclaté à partir d'éléments de science-fiction. Il y a dû y avoir un court-circuit quelque part; je n'ai pas senti passer le courant. Suit ensuite *Rosa pour sauver le rêve* (1983) de Christoforo Christofis, essai politique par le biais de la fiction. À Trieste, une curieuse pension qui fut jadis un sanatorium, loge quelques personnes souffrant de politique. Des relations s'établissent, des conversations s'engagent (le plus souvent en anglais car les nationalités sont diverses); on s'intéresse à l'efficacité de l'action, on se lamente sur les échecs passés, on évoque le fantôme de Rosa Luxembourg, égérie de la révolution qui passa jadis par là. C'est sombre, c'est lourd, c'est du cinéma pour petites chapelles.

Le spectateur assidu aurait pu trouver morose cette progression régulière dans l'abscons et l'obscur s'il ne lui était resté le morceau de choix de cette section: *Alexandre le Grand* de Théo Angelopoulos. Il ne s'agit



Alexandre le Grand de Théo Angelopoulos

pas, comme pourrait le laisser croire le titre, d'une fresque historique située dans l'Antiquité. L'action commence au tournant du siècle et l'Alexandre dont il est question est un chef de brigands qui enlève des touristes anglais et les garde dans un village isolé des montagnes de l'Anatolie. Sur un tempo solennel et continu, soutenu en souplesse par d'étonnants mouvements de caméra, l'auteur offre une vaste fresque évoquant les problèmes politiques d'une époque dans une sorte de jeu théâtral soumis aux lois d'un style éminemment visuel. Le héros lui-même est d'un laconisme exceptionnel et les évolutions de groupe suivent un rythme ressemblant à celui de danses rituelles; on songe par moments aux ballets compliqués de Miklos Jancso.

Courants anarchiques, oppositions de forces, négociations sur fond d'intrigues internationales, tout cela est brassé en des images grandioses d'où le cinéaste a banni tout gros plan et même quasiment tout plan rapproché. On est surpris d'abord par le parti pris de lenteur et de solennité, puis on se laisse emporter jusqu'aux images finales, signalant la permanence d'éléments réfractaires dans toute société d'hier, d'aujourd'hui et de demain. *Alexandre le Grand* est une oeuvre magistrale et quand ce n'aurait été que pour nous donner le privilège de la voir, cette ouverture instructive sur le cinéma grec avait bien sa place dans cette manifestation annuelle consacrée à un cinéma différent.

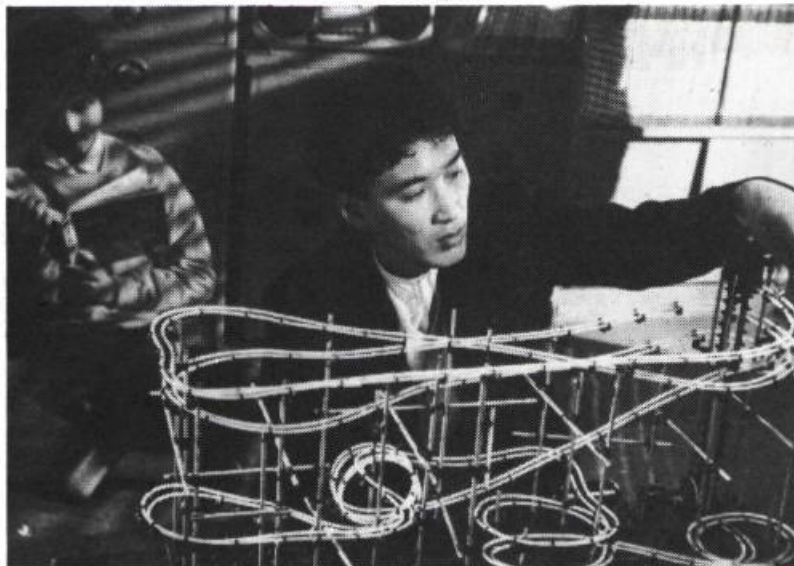
Robert-Claude Bérubé

LA HOLLANDE, LE BRÉSIL, LE JAPON

De la Hollande, trois films différents ont pris l'affiche. Je n'ai pas aimé *Naughty Boys* (1983) de Eric de Kuyper. D'ailleurs, le réalisateur, dans sa présentation, défendait la pertinence de son film avant même qu'on ne l'attaque. Peine perdue. Ce film qui se veut un hommage aux comédies musicales britanniques collectionne les temps morts qui ont fait fuir la moitié des quelques rares spectateurs. Si l'ennui n'existait pas, c'est ce film qui l'aurait inventé. *The Kick* (1982), un documentaire de Gerrit van Elst, se compose d'interviews avec les adeptes de l'héroïne. Un sujet plusieurs fois couvert par la télévision.

Rien de nouveau là-dedans ni dans le sujet ni dans la forme pour un festival qui se targue de nouveautés. Je retiens, cependant, *Menuet* (1982) de Lili Rademakers qu'on a déjà vue à l'occasion d'un autre festival. Il s'agit d'un premier long métrage d'une originalité certaine. Réussir à faire danser le spectateur sur les pas inquiétants d'une piste familiale n'était pas une mince affaire. Pol, un mari qui travaille dans une chambre froide glace littéralement Mariette, son épouse, qui se laisse engrosser par André, son beau-frère. Pour épicer la relation ténue entre Mariette et Pol, s'agite une petite bonne aussi curieuse

Jeu de l'oie, jeux de famille de Yoshimitsu Morita



qu'effrontée. Une bonne paire de claques pourrait peut-être « régler » son problème. Elle provoque Pol qui s'en rend compte mais n'ose même pas se l'avouer. La réalisatrice a réussi à nous intéresser grâce à une surprenante construction qui table sur les phantasmes de Pol pour nous étonner.

Du Brésil, un film de Paulo Cesar Saraceni. C'était prometteur. *Au Sud de mon corps* (1982) raconte comment un professeur stérile s'organise, de connivence avec sa femme, pour avoir un enfant grâce à son meilleur ami. Ça va dans tous les sens. Le jeu est souvent faux. Et les situations mélodramatiques abondent. Un film mort-né. Par contre, le Japon avec *Jeu de l'oie, jeux de famille* (1983) de Yoshimitsu Morita m'a agacé, puis conquis. Il y a d'abord ces bruits familiers qui vous assaillent à vous perforer le tympan. Ces bruits nous renvoient à la violence du quotidien. Sans omettre les brutalités dans l'éducation et le repas qui « garroche » plats et poings dans un élan surréaliste. Tout ceci pour raconter l'irrésistible ascension de Numata Shigeyuki qui se retrouve parmi les derniers de sa classe, parce qu'il a des problèmes avec le « crépuscule » de sa famille petite-bourgeoise, entre une mère-poule et un père absent. Tous exercent sur lui une pression de tous les instants pour éviter la honte dans la famille. Il s'acharnera au travail, mais dans le but d'embêter les cancre de sa classe qui sont devenus ses ennemis de prédilection. C'est ainsi que les enfants en viennent à tuer les parents. Dans un Japon très studieux et discipliné, ce film au montage nerveux fait réfléchir sur la nouvelle violence qui nous vient de la jeune génération. C'est inquiétant.

Janick Beaulieu