

17^e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo, Montréal

Richard Martineau, Janick Beaulieu, Élie Castiel, Maurice Elia, Léo Bonneville,
Éric Fourlanty, Robert-Claude Bérubé and Patrick Schupp

Number 138, January 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50545ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

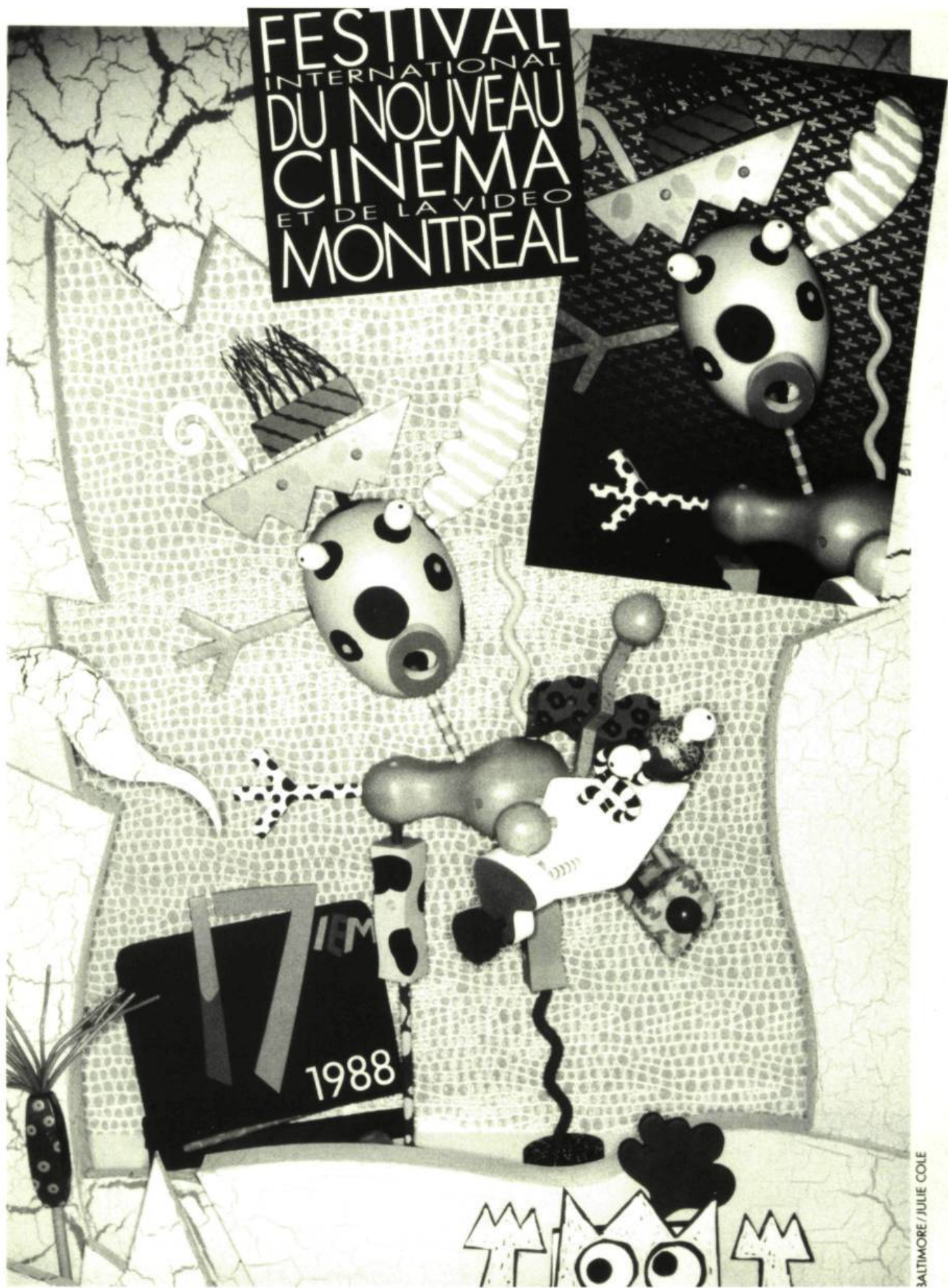
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Martineau, R., Beaulieu, J., Castiel, É., Elia, M., Bonneville, L., Fourlanty, É.,
Bérubé, R.-C. & Schupp, P. (1989). Review of [17^e Festival international du
nouveau cinéma et de la vidéo, Montréal]. *Séquences*, (138), 23–31.

FESTIVAL
INTERNATIONAL
DU NOUVEAU
CINEMA
ET DE LA VIDEO
MONTREAL



Pour la 17e année consécutive, Claude Chamberlan et Dimitri Eipides nous ont conviés à contempler l'univers des « nouveaux » cinéastes et vidéastes et à nous interroger avec eux sur l'avenir des images. Peut-on parler de succès? Assurément. Cohérente et pertinente, leur programmation nous a permis non seulement de réfléchir aux problématiques esthétiques et politiques de notre temps, mais aussi d'effectuer un précieux retour en arrière afin de retracer le fil de la modernité. C'est ainsi que nous avons pu nous pencher sur l'oeuvre de Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Marguerite Duras et Sergueï Paradjanov, en plus de poursuivre le dialogue avec Anne-Marie Miéville, Alain Cavalier, Raymond Depardon, Otar Iosseliani, Stephen Frears, Philippe Garrel, Jean Rouch et Agnès Varda. C'est cette volonté de situer le cinéma dans le temps, cette envie d'en reculer les frontières et ce désir de le penser et de le repenser qui rendent le Festival International du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal essentiel. En effet: en refusant de prendre le septième art pour acquis, messieurs Chamberlan et Eipides ne font pas que nous redonner le goût du large —, ils nous poussent à renouveler notre passion et à reconfirmer nos choix. Bref, vous l'aurez deviné: ces fiançailles entre le courage lucide et la crânerie inconsciente méritent nos meilleurs voeux...

Richard Martineau

Allemagne

S'il est vrai qu'il faut souffrir pour parvenir à une certaine beauté, plusieurs, ce soir-là, méritaient de se présenter à un concours de beauté après la projection du film *The Virgin Machine* de Monika Treut dans la petite salle du Goethe-Institut. D'aucuns n'arrivaient pas à lire les sous-titres à cause des têtes cacheuses. Pour éviter ce phénomène, il aurait fallu une pente beaucoup plus accentuée. Et il n'était pas possible de changer de fauteuil: la salle était pleine comme un autobus à l'heure de pointe. Depuis ce soir-là, mon cou s'est allongé de quelques centimètres. À l'avenir, les sous-titres anglais n'ont qu'à bien se tenir dans cette salle par ailleurs très sympathique. Ce film en noir et blanc ne manque pas d'intérêt. Le programme parlait d'une exploration du milieu lesbien. Le pauvre homme que je suis se demandait quel ciel allait lui tomber sur la tête. Je m'attendais au pire. Tel ne fut pas le cas. Dans ce film, il est question de Dorothy Muller, une journaliste allemande qui part à la recherche d'une expérience romantique avec d'autres femmes. À San Francisco, elle fait plusieurs découvertes. Elle rencontre aussi des désillusions. Le film laisse entendre que les femmes, au lieu de chialer contre la pornographie, devraient l'investir. Cette dernière risquerait de devenir plus douce et plus drôle. L'humour omniprésent m'a fait avaler plusieurs couleuvres? Peut-être. De toute façon, c'est un film à découvrir.

Dans *Papillons*, nous faisons la connaissance d'un jeune homme de 19 ans, nommé Andi. Il ne se mêle pas aux autres. Il ne travaille pas. Il n'a pas de petite amie. Il faut dire que la vie n'est pas très rose dans cette petite ville industrielle allemande où tout respire l'ennui et la désolation. Sans avenir, Andi erre dans le présent comme pour tuer un passé qui semble lui échapper. Comment un journal en vient-il à parler de ce jeune homme si effacé? C'est qu'il a été le dernier à avoir vu la petite Kaja en train de se noyer. Selon son témoignage, il n'a pas pu la sauver parce qu'il était trop loin et qu'il ne savait pas nager. L'aurait-il tuée et pour quels motifs? Il avait fait quelques randonnées avec elle auprès d'un certain canal pour répondre au désir de Kaja de voir des papillons. Les cinéphiles qui savent apprécier des atmosphères seront comblés par ce petit film en noir et blanc qui ne dure que 62 minutes. Les gros plans qui scrutent les gestes les plus subtils et une bande sonore légèrement amplifiée à l'affût du moindre

bruit vous tissent un suspense psychologique très bien facturé. Wolfgang Becker nous prouve qu'avec peu de moyens on peut faire beaucoup.

Lothar Lambert est un habitué de ce festival. Il fait un peu partie des meubles. Le racisme et la sexualité sont ses thèmes préférés. À l'époque, *1 Berlin-Harlem* m'avait impressionné par sa rigueur, sa simplicité et son sens de l'humour. Avec *Forbidden to Forbid*, Lambert nous propose quelques sketches autour de la fermeture d'un « peep show » berlinois. Ici, on assiste à un bavardage constant qui aurait oublié le côté visuel dès le point de départ. C'est sans intérêt et lassant. Un film à oublier. Ce sera chose facile puisque le film avant même ma sortie du cinéma avait délivré un interdit de séjour dans ma mémoire. Le titre? Je ne m'en souviens plus. J'ai même oublié que les sous-titres étaient encore en anglais.



De nos jours, parler du fond et de la forme au cinéma, c'est d'un démodé, ma chère, à faire hurler les bons vieux genres littéraires qui n'auraient rien à voir avec le cinéma. Au cinéma, le fond fait la forme comme la forme fait le fond. Quand, dans le style d'un film tout paraîtra gratuit, on dira que la forme fait son cinéma. Voilà! En visionnant *Complices* de Margit Czenki, j'ai été victime d'un malaise visuel qui a réveillé en moi ces antiques distinctions entre le fond et la forme. Le film raconte la vie de Barbara Toller condamnée à sept ans de prison pour vol de banque. Elle devient complice de toutes ses compagnes qui ont commis des meurtres. Elle ira jusqu'à faire la grève de la faim

pour améliorer le sort des détenues dans cette prison allemande. Un sujet passionnant sur fond très documenté puisque la réalisatrice a elle-même vécu cinq ans en prison pour un hold-up à caractère politique. D'où vient mon malaise? De la caméra qui affiche une forme olympique sans nul recours aux stéroïdes anabolisants. La caméra vous fait le grand écart quand ce n'est pas le grand soleil. Des plans inclinés se disputent avec des cadrages en diagonale durant 109 minutes. Trop c'est trop. On sent que Czenki a voulu nous imposer un état de malaise pour nous faire partager l'angoisse des prisonnières. Ici, la forme porte ombrage au fond et va même jusqu'à le tuer en cours de route. À trop vouloir convaincre, on assomme. C'est dommage.

Janick Beaulieu

Australie

Ghosts of the Civil Dead de l'Australien John Hilcoat n'est en fait qu'un filon de plus qui s'ajoute aux nombreux films sur les institutions carcérales. Nous sommes conduits dans un microcosme déshumanisant, un univers où règne la loi du plus fort, un lieu de perte où grandes et petites combines sont monnaie courante et où un faux pas mène inévitablement aux pires sévices et humiliations.

Dans un premier regard, le propos du réalisateur peut paraître bien intentionné puisque l'action se passe dans un endroit déterminé et que les considérations proposées sont loin d'être superficielles. Mais très vite, on se rend compte que fait du hasard, ou par mégarde peut-être, le cinéaste, dont c'est là la première tentative dans le long métrage, accumule une succession de poncifs propres aux films du genre. Les personnages deviennent des pantins qu'on manipule. Les situations dramatiques se développent à un rythme foudroyant. La violence imprègne le film. Présenté hors de ce Festival, dans un circuit commercial, *Ghosts of the Civil Dead* n'aurait sans doute pas incité le spectateur à se poser la question: Est-ce là un exemple d'un « nouveau » cinéma?

Élie Castiel

Belgique

Alain erre à travers le Maroc, cherchant toute trace de la culture de son amie marocaine qui s'est suicidée parce qu'il ne voulait pas quitter sa famille. Partir, se noyer dans d'autres paysages, s'ensevelir dans d'autres corps, se perdre parmi la foule, se désintégrer dans d'autres visages. C'est en sorte cela, *Issue de secours*.



Pour le Belge Thierry Michel, il est clair que les paysages désertiques marocains sont des lieux d'exil intérieur et que la sensualité et le regard magnétique des autochtones incitent l'étranger à la jouissance de l'instant. Cette recherche de l'amour physique, par opposition au rituel de la fidélité, n'est que le résultat d'une sorte d'exorcisme que le héros du film pratique sur lui-même.

De cette expérience, c'est surtout sa véritable identité à lui qu'il trouve. Ses instincts et ses désirs retrouvés, il les assouvit en même temps qu'il se plonge de plus en plus dans la réalité du pays. *Issue de secours* devient alors un poème d'amour et d'exil. Sans céder à la tentation racoleuse, Thierry Michel évite les clichés du genre folklorique et conduit le spectateur à une visite guidée d'un Maroc presque mystique, profondément enraciné dans sa culture nationale.

Élie Castiel

Brésil

Le réalisateur brésilien Sérgio Bianchi appartient à la génération qui suit celle des derniers fondateurs du Cinema Novo, une tendance qui éclate et se disperse à la fin des années 60, lorsque la répression militaire au Brésil atteint son plus haut sommet. Le climat de liberté retrouvée depuis la fin des années 70 permet à Bianchi, à ceux de sa génération et aux anciens du Cinema Novo, d'exprimer leurs inquiétudes avec beaucoup plus d'aisance.



Si l'intrigue de *Romance* se complique par moments, il est aussi juste d'ajouter que le regard du cinéaste porté sur la société brésilienne n'est pas dénué d'observations valables. Sérgio Bianchi braque sa caméra sur un pays en pleine mutation, en déséquilibre devant les problèmes qui le tenaillent. Mais l'humour et l'ironie mordante persistent tout au long du film, masquant ainsi des vérités sombres et graves (problèmes d'ordre écologique, corruption des politiciens) et la peur d'un nouveau fléau: le sida.

Romance n'est pas une découverte, certes. Mais on ne peut nier que Sérgio Bianchi a un grand mérite, celui de s'interroger.

Élie Castiel

Égypte

Avec *Vois d'été* (*Summer Thefts*), Yousry Nasrallah raconte l'histoire de son pays autour de 1961, lorsque Nasser annonce de

nouvelles lois, des nationalisations à tous les niveaux et une réforme agraire. C'est le temps où le jeune Yasser vient passer ses vacances dans le grand domaine familial, au milieu d'oncles et de tantes, tous occupés par la cueillette et la vente du coton, mais très préoccupés par les nouveaux décrets gouvernementaux. Cependant, des événements étranges font de cet été un moment inoubliable dans la vie de Yasser: ses parents sont en train de divorcer, une de ses tantes parvient à séduire un homme proche de Nasser, sa cousine Dahlia vole le transistor de la famille pour permettre aux paysans d'écouter un discours du chef de l'État, Yasser lui-même se lie avec Leil, un paysan qui a son âge et, à deux, ils se mettent à cambrioler les maisons des riches. Pour le jeune Nasrallah (né au Caire en 1952 et assistant de Youssef Chahine sur *Adieu Bonaparte* et de Volker Schlöndorff sur *Le Faussaire*), ce premier film est une transposition de ce qu'il a observé et senti dans son enfance, sans qu'aucun élément familial ne soit autobiographique. Ce qui en fait une réussite, c'est la manière dont les personnages se meuvent, dont les émotions s'annoncent, ont lieu, puis s'éliminent. C'est aussi une vue courageuse sur une bourgeoisie égyptienne dont on ne connaissait que très vaguement l'existence et qui expose ses limites avec une véracité qui, à plusieurs moments, crève l'écran.

Maurice Elia

États-Unis

Constituée cette année de sept longs métrages, la sélection américaine fut dominée par *Hôtel Terminus — Klaus Barbie et son temps*, l'œuvre monumentale que Marcel Ophuls consacra au fameux procès du « bourreau de Lyon ». Rassemblant de nombreux témoignages venant tout autant de ses camarades d'écoles, de ses voisins et de ses employés que de ses victimes et de ses adversaires, ce documentaire est à « l'affaire Barbie » ce que *Le Chagrin et la pitié* fut à l'Occupation allemande: un document choc qui oppose, au confort et à l'indifférence de l'oubli, la force dérangeante du souvenir. Pendant quatre heures trente, donc, Ophuls traque son sujet dans les moindres recoins de l'Histoire, interroge ses contemporains, jette la lumière sur les accusations de crimes de guerre qui pèsent sur Barbie et retrace le curieux cheminement de cet officier de la Gestapo qui, des chambres de torture de l'Hôtel Terminus, l'a amené à se retrouver en Bolivie où il lutta contre le communisme sous la protection de la CIA. Intelligente, ironique et virulente, cette enquête cinématographique est à ranger aux côtés du *Shoah* de Claude Lanzmann.

Réalisé par Errol Morris, celui-là même qui nous avait donné le merveilleux *Gates of Heaven*, le documentaire *The Thin Blue Line* se tourne également du côté de la justice. Plutôt que d'aborder l'histoire de front, par contre, Morris observe la réalité par le gros bout de la lunette et s'attarde à un fait divers qui coûta la vie à un policier américain en 1976. Convaincu de l'innocence du présumé coupable — et cela, même si un jury l'a formellement condamné à la chaise électrique —, Morris joue les détectives et interroge tous les témoins du drame. Résultat: non seulement arrive-t-il à semer le doute et à nous forcer à remettre en question le déroulement du procès, mais il nous convainc même de l'innocence du principal suspect! Le tournage de *The Thin Blue Line* eut d'ailleurs un tel impact sur la communauté new-yorkaise que le procès fut réouvert et son réalisateur, appelé à

témoigner. Mettant côte à côte entrevues, extraits de films, collages-photos, manchettes de journaux et reconstitutions du crime et ayant recours à une musique obsédante signée Philip Glass, Errol Morris nous redonne foi en le pouvoir salvateur des images. À l'ère où l'information audio-visuelle est de plus en plus rongée par le sensationnalisme, le voyeurisme et le jaunisme, une telle démarche n'est pas que rafraîchissante: elle est éminemment politique.

Retracing Steps: American Dance Since Postmodernism conviendrait quant à lui beaucoup plus au Festival du Film sur l'art qu'au Festival du Nouveau Cinéma. En effet: plutôt que nous donner un documentaire vraiment différent (à défaut d'être totalement dérangeant), le réalisateur Michael Blackwood se limite à juxtaposer les entrevues et les extraits de spectacles. Si son document nous permet effectivement de nous y retrouver à travers tous les courants qui ont transformé la danse américaine au cours des dix dernières années, et s'il nous aide bel et bien à mieux comprendre les problématiques chères aux chefs de file de la « nouvelle avant-garde », il n'en demeure pas moins conventionnel, voire banal. Mais voilà: cette volonté de « faire sens » n'est-elle pas en soi suffisamment méritoire? Ce désir de récapituler n'est-il pas déjà louable et digne d'estime?

Réalisé par la célèbre artiste Meredith Monk, l'étrange *Book of Days* trace un parallèle entre notre époque et le Moyen-Âge. Au fil de nombreuses images oniriques qui sans cesse jettent des ponts entre le XIV^e siècle et aujourd'hui, nous sommes donc amenés à vivre à



la fois dans la crainte de la peste et sous la terreur nucléaire. Alternant les scènes tournées en noir et blanc et celles tournées en couleurs, et alliant deux styles cinématographiques fondamentalement contradictoires — soit le style documentaire et le style poétique —, Monk nous donne, sinon une œuvre parfaitement maîtrisée, du moins un film suffisamment curieux pour qu'il réussisse à capter notre intérêt. Dix ans après *Turtle Dream*, la performance apocalyptique qui la consacra Reine de l'underground américain, Meredith Monk nous prouve une fois de plus qu'elle n'a rien à envier ni à Laurie Anderson, ni à David Byrne — bien au contraire. En effet: alors que ceux-ci se vautrent dans la célébrité et la répétition, la chanteuse/compositrice/performeuse/cinéaste, elle, prône encore et toujours la recherche de formes nouvelles, originales et inédites. Qui a dit que le Nouveau Cinéma ne déroutait plus personne?

Parlant de continuité, il n'y a pas que Meredith Monk qui persiste et signe: il y a aussi le cinéaste Gregg Araki, qui profite de son plus récent long métrage, *The Long Weekend (O'Despair)*, pour reprendre le fil de son propos amorcé dans *Trois personnages perdus dans la*

nuit. Mettant en scène trois jeunes adultes écorchés par la vie et déçus par la révolution « punk » des années 70, ce film pessimiste trace un portrait cruel de l'état de nos amours. Cyniques, amers, rongés par l'ennui et l'anxiété, et ne sachant plus à quel sexe se vouer, ce trio profitera d'une réunion pour tenter de mettre les points sur les « i » et d'y voir plus clair. Sorte de *Déclin de l'empire américain* post-punk, ce film à l'esthétisme maniéré vaut surtout pour ses éclairages, fortement contrastés.

Talking to Strangers du jeune Rob Tregenza évoque quant à lui *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch. En effet: comme dans le film-phare des années 80, Tregenza ne nous fait partager le quotidien gris et terne d'un photographe néo-beatnik que pour traiter de cette absence de communication qui nous étouffe tous et de cette solitude



qui consume à petit feu les anti-héros de la marginalité. Constitué de plans séquences d'un dizaine de minutes chacun, ce film se promène ainsi sous les ponts, dans les ruelles, dans les bureaux du bien-être social, dans les centres de main-d'œuvre et dans les abris populaires d'une grande ville — bref, dans autant d'endroits froids, livides et anonymes. Or, voilà: souffrant d'un rythme par trop mécanique et n'arrivant jamais à se démarquer des essais antérieurs — de Godard, Wenders, Duras et compagnie, *Talking to Strangers* ne réussit qu'à nous ennuyer; ou, au mieux, à nous agacer.

Finalement, le *Spike of Bensonhurst* de Paul Morrissey, qui raconte les déboires tragi-comiques d'un jeune boxeur lié à la mafia de Brooklyn, n'ajoute rien de bien neuf à la filmographie du réalisateur de *Mixed Blood* et de *Forty Deuce*. Signe des temps? Aux côtés des deux documentaires cités plus haut, cette chronique racoleuse paraît même un tantinet « vieillotte »!

Comme si la balle était désormais du côté des chasseurs de vérité. Comme si le nouveau cinéma des années 90 n'avait plus besoin d'artifices. Comme si l'on sentait le besoin de revenir soudainement à l'essence, après dix années d'appâts, d'apparences et d'apparitions...

Richard Martineau

Finlande

Hamlet Goes Business d'Ari Kaurismäki, l'enfant terrible du cinéma scandinave (qui bénéficia d'une rétrospective au dernier Festival de Toronto), est surtout et avant tout un film qui évite le conventionnel à chaque image et sous toutes ses formes. Ses angles de prises de



vues (plongées et contre-plongées surtout), son utilisation du noir et blanc à des fins oniriques, son scénario articulé autour d'une série de scènes souvent courtes interrompues d'intertitres, en font une oeuvre aussi intéressante qu'indéfinissable. Il y a une ironie, un sarcasme, une sorte de *cool* intérieur qui donnent le ton à cette satire de la bourgeoisie et de la finance. Kaurismäki prend Shakespeare pour point de départ et fait du célèbre prince danois un fils de famille brillantiné et porcin qui multiplie les complots et traite Ophélie de façon si détachée qu'on comprend mieux ici la raison de sa démente et de son suicide par noyade (ici, dans sa baignoire). Shakespeare se serait mieux reconnu (et même compris) s'il avait pu donner son opinion sur cette oeuvre sans doute trouble et engourdie, mais qui a des allures de film d'épouvante des années 50 et qu'un humour pince-sans-rire guette à chaque mouvement de caméra.

Maurice Elia

France

« Si on aime les gens, on les enrichit », conseille Otar Iosseliani. Il ne fait aucun doute que ce réalisateur géorgien, auteur du remarquable *Favoris de la lune*, a mis résolument en pratique cette consigne dans *Un petit monastère en Toscane*. Là, vivent cinq moines augustins venus de France, il y a cinq ans, pour ressusciter un petit monastère. Ce sont eux que nous observons dans leurs activités quotidiennes: prière, silence, recueillement, travail (restauration des vieux manuscrits). Mais le cinéaste ne nous laisse pas prisonniers (pas plus que les moines) du monastère. Nous pénétrons dans le village pour voir les paysans cueillir les olives, ramasser les feuilles d'automne, broyer le raisin, tuer le porc... toutes des activités qui tiennent les gens sainement occupés. Et les moines descendent à Castelnuovo di Abate pour s'attabler avec les villageois et prendre un verre de Chianti. Cette



vie simple et tranquille est ponctuée par la cloche du monastère qui rappelle les moines à l'office divin. Ce que l'on remarque, c'est ce va-et-vient constant qui, aux heures fixes, ramène les moines à la chapelle. Quel contraste avec la ville de Sienne qui n'est pas loin et qui rassemble les gens sur la place le dimanche! Là, c'est toute la fantaisie et l'éclat des citadins qui se déplacent dans leurs habits de fête. Mais nous sommes bien vite rappelés chez les moines où la discrétion fait place à l'extravagance. Ce qu'il y a de remarquable dans ce film, c'est la vigilance du caméraman qui sait trouver le point de vue privilégié pour saisir le mouvement des êtres. Rien de précipité, aucune recherche particulière, mais un oeil attentif à la vie qui se déroule dans son rythme régulier. Oui, Otar Iosseliani, par son attention, par sa discrétion, enrichit les personnes. Loin d'un monde agité et distrait, c'est une halte paisible et bienfaisante que procure cette heure passée dans ce petit monastère de Toscane.

Le Retour de l'enfant pauvre a une sorte d'affinité avec *Un petit monastère en Toscane*. Ce que Otar Iosseliani a réussi dans le documentaire, Martin Pierlot l'a tenté dans la fiction. Il nous présente une famille de potiers qui vit sous le régime autoritaire d'un père, incarné d'une façon austère et intransigeante par un Alain Cuny monolithique. Le fils a beau se jeter au pied de son père à son retour, il n'en est pas moins mal venu après une fuite inacceptée. Mais ce qu'il n'a pu réaliser, pour se dégager du carcan familial, il l'encourage à son frère par une nuit sans lune. Le regard attentif de Martin Pierlot nous fait connaître une vie campagnarde attardée au début du siècle. C'est un monde où la communication est presque inexistante et où la vie se passe dans l'accomplissement de gestes enfouis dans le silence. La lenteur du récit traduit exactement le rythme de cette existence à la fois monotone et ennuyeuse. Le cinéaste nous fait voir un monde où le travail ne respire ni la joie ni le bonheur. Tout le contraire de la vie au petit monastère.

Alain Cavalier nous amène à Paris pour nous faire découvrir une douzaine de petits métiers en train de disparaître. Il est allé rencontrer des femmes d'un certain âge dans divers arrondissements de la Ville Lumière. Pour nous faire comprendre l'activité de ces femmes, il nous les présente personnellement, en nous offrant ses propres mains à observer. Car ce sont des travailleuses *manuelles* que nous voyons à l'oeuvre: la matelassière, la mosaïste, la brodeuse, la couturière, la relieuse, la bistrote, la vannière, la *rémouleuse*... S'il nous les montre en train de manipuler quelque chose, il ne se contente pas de nous parler de leur métier sous divers aspects. Il nous fait connaître aussi leur joie et leur peine. Et cela avec une discrétion qui est la caractéristique de son oeuvre. Et pour nous rappeler qu'il est en train de filmer ces gens, il invite son caméraman à faire un panoramique ou un gros plan. Il ressort, de ce film captivant, des portraits de femmes qui ne songent même pas à leur retraite. Elles sont attachées à leur besogne non par une sorte de fatalisme, mais par une certaine fierté de remplir une occupation utile. Car elles accomplissent un métier isolé qui devient rare. Il n'est question ici ni de revendications, ni de plaintes, ni de féminisme, mais de personnes qui font un métier avec une application qui rappelle le mot de Péguy parlant de sa mère rampailleuse: de l'ouvrage bien *faite*. On peut dire qu'Alain Cavalier se place dans la même lignée que ces femmes consciencieuses.

La Solution imaginaire ou le cinéma imaginaire. Car c'est bien d'imagination débridée qu'il s'agit. Cette mère, qui revient des

funérailles de son mari, va apprendre à son fils la véritable vie, c'est-à-dire le jeu et la licence. Mais le garçon, on ne le verra pas. La femme va évoluer dans des gestes plus ou moins érotiques. L'image aidant et les amies venant à son secours, nous assistons à une sorte de ballet plus laborieux que réjouissant. À un certain moment, deux femmes en collant blanc se livrent à un combat de lutteuses des plus échevelées. On ne sait plus qui est qui. Les femmes - elles sont au nombre de six - couvertes de plastrons mettant en évidence leur gorge, se dandinent lestement. Il va sans dire que les inventions et les interventions inattendues jettent la confusion dans l'esprit des spectateurs au point que plusieurs n'ont pas d'autre solution que de fuir la salle. Un film des plus hétéroclites signé Stephen Dwoskin.

Le Ministère de l'art aurait pu être un film attachant. Mais il ne fait que rassembler des interviews jetées à la suite les unes des autres. Bien souvent, le spectateur ne comprend pas très bien ce que disent les intervenants. Philippe Garrel a beau interviewer Chantal Akerman, Jacques Doillon, Benoît Jacquot et les autres, on se rend compte qu'ils n'ont pas grand chose à dire. De là, leur hésitation, leur blocage, leur bafouillage. Tous ces propos se placent sous le souvenir de Jean Eustache, le réalisateur du *Père Noël a les yeux bleus*. Jean-Pierre Léaud ouvre le film en faisant le pitre et Léos Carax le termine en passant en silence. Si Philippe Garrel se présente comme un cinéaste du subjectif, on se rend vite compte qu'il ne sait pas trop quoi dire à ses interlocuteurs et qu'il est lui-même à la recherche de son sujet.

Boulevards d'Afrique - Bac ou mariage est une réduction minable. Jean Rouch et Tam Sir Doueb ont pensé porter à l'écran cette comédie musicale montée à Paris. Mais voilà. Alors qu'au théâtre le chant emporte les interprètes et donne à l'action une dimension sonore



imposante, ici, nous avons une bien banale histoire qui prend son envol uniquement lorsque les interprètes se mettent à danser. Pensez donc: une étudiante vient d'obtenir son bac et est « condamnée » par ses parents à épouser un barbon riche et ambitieux. Rebuffade de la fille. Sémonces des parents. Coup de théâtre: le vieux prétendant est emprisonné pour enrichissement trop rapide. Délivrance par les jeunes de tonton Geye. Farandole finale. Tout cela est bien mince et le film sombrerait dans le plus ennuyeux mélo si les danseurs ne se mettaient en transe et ne déployaient leur énergie dans des danses qui confinent au délire. Quant au langage, on se sait plus si c'est du français, de l'arabe, du dialecte. De toute façon, le film est sous-titré en... italien. Le seul intérêt de ce film, ce sont les évolutions que déploient les jeunes avec une souplesse étonnante, un rythme endiablé et des performances acrobatiques, aussi bien dans le village que sur la plage où les vagues viennent les accompagner.

Une histoire de vent ou le vent souffle Joris Ivens en Chine. C'est bien de vent qu'il s'agit. Et les premières images qui nous montrent des ailes de moulins ne laissent aucun doute. Mais comment capter le vent? Et surtout comment captiver les spectateurs par ce qui n'est



que du vent? Quel défi! Et pourtant Joris Ivens nous donne un film où nous sommes transportés du côté de l'Asie avec une force inattendue. La mise en scène a quelque chose à la fois de spectaculaire et de merveilleux. Voir ce vieillard monter les escaliers (Joris Ivens lui-même), le voir assis sur une chaise dans une étendue sans fin de sable et attendre la venue du vent, quelle audace! Joris Ivens ne recule devant aucune difficulté. Il a une patience inaltérable. Quel horizon ne lui faut-il pas franchir pour atteindre le but désiré! Le voici donc en Chine. Mais comment filmer avec seulement quelques minutes à combler? Il faut des jours de discussions pour aboutir à quelques scènes arrachées à la bureaucratie. Déception mais non abandon. Joris Ivens poursuit sa route vers son destin. Et ce souffle, qui semble lui manquer pour respirer, ne l'empêche pas de figurer son film qu'on ne sait plus où et comment classer. Disons qu'il est un hommage à ce vent, à ce souffle, sans lequel on ne peut vivre. Comme la chaleur épuise quand le vent a disparu. Et sa venue apporte un bienfait inappréciable. *Une histoire de vent* est un film à la fois poétique et surréaliste. Pour bien l'apprécier, il faut se laisser emporter par les images sublimes et le vent explorateur. Avec le concours de Marceline Loridan, Joris Ivens nous donne une oeuvre de haute altitude.

Léo Bonneville

Grande-Bretagne

Les cinéastes ont toujours aimé braquer leurs caméras sur les rock-stars; que ce soit pour des documents quasi-sociologiques comme *Woodstock* ou des reportages-témoins comme *Stop Making Sense*. En 1988, les vraies stars font des disques, après des films. Amos Gitai a donc suivi les Eurythmics au Japon, pendant leur tournée de 1986. Il en a rapporté un film surprenant. Contrairement à la plupart des documentaires sur des groupes rock, *A Brand New Day* dépasse les limites de la scène, s'aventure dans les rues, les jardins, le métro et se permet même une fin qui ressemble à de la fiction. Si l'on a droit à une dizaine de succès interprétés sur scène, *A Brand New Day* est beaucoup plus un film sur les liens entre la célébrité et la musique qu'un simple reportage. Amos Gitai a tenté de replacer ses protagonistes dans leur contexte. Il filme leur amour de la musique, leur engouement d'Occidentaux pour le Japon, contradictoire et fascinant. Fidèles à leur image publique, Annie Lennox parle beaucoup

et Dave Stewart très peu. La chanteuse platine disserte sur la célébrité sans trop tomber dans les clichés. Elle essaye de comprendre ce rapport ambigu et puissant entre une personne sur scène et dix mille autres l'écoutant. Toujours aussi fascinante sur scène, elle garde tout son mystère une fois descendue des planches. Il n'est pas question ici de dévoiler une quelconque intimité. Si intimité il y a, elle est musicale. Par exemple, un des plus beaux moments du film se situe quand les Eurythmics interprètent une version acoustique de « Missionary Man », en studio pour une sommité musicale japonaise qui, visiblement, les impressionne. On sent leur admiration, leur complicité, leur intégrité et leur amour débordant pour la musique.

Depuis *My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears bénéficie d'une énorme cote d'amour de la critique internationale autant que du public. *Prick Up Your Ears*, *Sammy and Rosie Get Laid* ont assis sa réputation de cinéaste turbulent, irrévérencieux et joyeusement anarchique. *Mister Jolly Lives Next Door* est une petite farce tournée pour la chaîne de télévision britannique Channel Four. Deux affreux, sales et méchants, tiennent un service d'escorte assez douteux. Ils volent les boîtes à lunch des écoliers, dilapident des fortunes en alcool et se jettent par les fenêtres. Constamment saouls-morts, ils hurlent, bavent, postillonnent, crachent, vomissent et cassent tout sur leur passage. Ils sont les Laurel et Hardy de l'horreur, les frères Marx de la vulgarité, les Ding et Dong de la bestialité. Ils sont si laids qu'ils en deviennent presque attachants. Le monsieur Jolly en question travaille dans un local près du leur et trucidé son prochain avec une vigoureuse santé. Ce qui est tout à fait normal puisqu'il exerce le métier de tueur à gages. Suite à un quiproquo, les deux épais se retrouvent avec une somme considérable destinée à Jolly et s'embarquent dans un imbroglio aussi complexe qu'absurde. On reconnaît tout de suite l'amour que Frears porte au chaos. C'est bruyant, anarchique, pétant de santé et c'est filmé comme un des ces dessins animés américains hystériques des années 30 où tout peut arriver. Frears n'a jamais été aussi loin dans la farce. Il n'a jamais fait dans la dentelle mais là, il a en a un peu trop mis. Dessinés à gros traits caricaturaux, ses personnages se démènent comme des diables pour arriver à pas grand-chose. Constat social ou exercice de style? Il faut dire que l'argot londonien hurlé pendant une heure n'aide pas à la compréhension...

Est-ce une mode rétro ou un réel désir d'en finir une fois pour toutes avec le cynisme? Toujours est-il que certaines valeurs reviennent souvent dans plusieurs longs métrages récents — *Bagdad Café* ou *Toi et moi aussi*, par exemple. *High Hopes* procède également de cette volonté de retour à des valeurs plus simples. Des valeurs associées au mouvement hippie des années 60, telles que l'entraide, l'amitié, la sérénité, l'amour. Lui est messager à moto, il vit avec sa blonde, s'occupe un peu de sa mère, ne parle plus à sa soeur hystérique et parvenue, et fume son joint quand il rentre du travail comme son père devait boire son martini à son époque. Sa blonde cultive des cactus, se fait draguer par son beau-frère, se demande si elle veut un enfant. Jusque-là, rien d'extraordinaire. Et c'est ce qui est déroutant dans ce film de Mike Leigh. Il ne se passe presque rien et on ne s'ennuie jamais. Un repas d'anniversaire qui ressemble à une mascarade, une scène de ménage, un jeune provincial perdu dans la capitale, une vieille femme qui n'a plus envie de rien, une voisine méprisante: en quelques personnages secondaires et quelques scènes anodines, Mike Leigh arrive à nous rendre attachants ces gens ordinaires qui ne cherchent rien d'autre que d'être heureux en faisant

le moins de mal possible. À peine sent-on une certaine amertume, celle du temps qui passe et de quelques rêves envolés. Un beau film optimiste et lucide, magnifiquement interprété.

Le cinéma anglais n'en finit plus de s'imposer comme un des plus dynamiques, un des plus innovateurs. Les premiers films abondent, le ton est plein d'une joyeuse santé et les sujets ont tous en commun une certaine conscience sociale mêlée à un amour du cinéma communicatif. Avec *Distant Voices*, *Still Lives*, Terence Davis a choisi de parler de son enfance, de sa famille. Une vie pas drôle tous les jours, mais ni meilleure ni pire que celle qu'ont vécue tous les enfants de l'après-guerre, pour peu qu'ils aient fait partie de la classe ouvrière. Liverpool dans les années 50. Le père est violent, la mère est soumise et les enfants grandissent comme ils peuvent, les oreilles pleines des cris et chuchotements familiaux. Ce sont des gens comme les autres, des gens qui s'aiment, se supportent, rient, se déchirent, chantent. Ils vivent leur vie de famille, marquée de coups de coeur, de coup de gueules, ponctuée par les mariages, les naissances, les baptêmes et les enterrements. Révoltes et réconciliations, fugues et résignations, des chansons partout et la vie qui passe sur le bord de la porte.



Nostalgique sans être pleurnichard, *Distant Voices*, *Still Lives* a un ton bien à lui et des acteurs splendides. « Je fais des films pour en finir avec ma famille », a déjà déclaré Terence Davies. Avec ce film, il a réglé ses comptes, rendu hommage à sa mère et réalisé un long métrage émouvant comme du Piaf. Pas mal pour un premier film!

Éric Fourlanty

Hollande

La Hollande, ce petit pays plein comme un oeuf nourri aux fruits de mer accouche d'un film riche de tendresse et d'humour: *Oeuf*. Johan de Bakker est boulanger dans son patelin. Sa mère dit que c'est un enfant de 35 ans. Paul et Peter, ses compagnons de travail l'aiment au point de lui suggérer de chercher l'oeuf-soeur par correspondance. Comme Johan ne sait ni lire ni écrire, on le fera à sa place. Tout va si bien qu'à la fin Eva se pointera comme un oeuf dans la basse-cour des ébahissements généralisés. Le tout donnera une omelette radieuse. Johan n'a peut-être pas la tête de Colomb ou celle de Papineau. Laquelle des deux? Peu importe. On ne va pas se chicaner pour deux coins de rue de Montréal. Même si notre boulanger n'a pas découvert l'oeuf de Colomb, il possède le secret de tenir un oeuf en équilibre sur la ligne du coeur. *Oeuf* de Daniel Daniel, c'est une sorte de conte de fée où à la place du jaune d'oeuf battraient un coeur dans



un humour blanc. Humour blanc? Un humour qui se rit du noir. C'est-à-dire celui de la tendresse et de la grâce. Un *Oeuf* de cette qualité, on en consommerait chaque jour de l'année.

Je serais prêt à parier que l'Inde a été le pays le plus filmé dans le genre documentaire. Et on a souvent montré les mêmes choses. Les nombreux rituels. Les vaches sacrées. Le riz qu'on mange avec ses doigts. La pudeur toute naturelle des baigneurs. Les séances de cinéma en pleine brousse. Les misères de la rue. Avec *The Eye Above the Well*, Johan van der Keuken nous refait le coup de l'observation des mêmes choses et des mêmes gestes. On veut nous faire croire que le réalisateur dépose un regard neuf sur les personnes observées avec sympathie. De la sympathie, certes, il y en a. Quant à la nouveauté, je l'ai cherchée en vain. Le ton réservé vient trahir ici une certaine viduité. Avec ce film, le réalisateur mérite le prix du travelling latéral qui verse dans le superficiel. Une caméra légère glisse sur nous à la manière de l'eau sur le dos d'un canard. Il y a des limites à prendre les enfants du cinéma pour des canards sauvages!

Janick Beaulieu

Hongrie

Damnation. Le titre porte tout seul en lui un immense poids. Il évoque l'idée de fatalisme, de désespoir, d'aliénation et de solitude. Une histoire qu'on ne peut raconter puisqu'elle n'en est pas une. On pourrait dire qu'il s'agit d'un triangle amoureux. Mais, peu importe, Béla Tarr préfère dégager des sensations et créer une atmosphère. Son nouveau film, tout comme son précédent, *Almanach d'automne*, montre les contradictions, les incertitudes et le mal de vivre de l'individu dans une société indifférente. À l'instar de ses compatriotes hongrois tels que Gábor Body, István Darday et Moldován Domokos, il peut être considéré comme étant un metteur en images plutôt qu'un metteur en scène. L'image, en effet, prime sur la narration. Ce qui explique le peu de dialogues. La force des visages pris en gros plan remplace des paroles inutiles; le grincement de la pluie sur le sol ou sur les carreaux exprime la rage et la désillusion des êtres; un chien seul traînant ses pattes à travers un paysage désolé n'est rien d'autre qu'une allégorie de l'éternelle errance de l'individu.

Damnation. Un film sur la puissance de la nature et ses éléments, mais aussi une oeuvre intemporelle, fruit d'un labeur cérébral plutôt



qu'instinctif. Il n'est donc pas surprenant qu'en raison de sa grande rigueur et du sérieux de son propos, l'Association québécoise des critiques de cinéma lui ait attribué le Prix Alcan du meilleur long métrage.

Élie Castiel

Portugal

Si le Portugal a été le point de départ de maintes explorations qui ont fait de ce petit pays l'une des grandes puissances colonisatrices du monde, étendant son influence en Amérique du Sud (Brésil), en Asie (Macao), en Afrique (Angola), on ne peut dire que l'univers du cinéma ait été particulièrement affecté par ses initiatives. Avant la fin des années 60, la seule production qui ait franchi ses frontières était un spectacle historique, *Ines de Castro* mieux connu sous le titre *La Reine morte*, ironiquement tourné dans des studios espagnols. Le premier film portugais a pourtant été réalisé en 1896 et, s'il ne brillait pas par l'originalité de son sujet, *La Sortie des ouvriers de l'usine Compania*, il marquait un début, mais ce n'est qu'en 1907 que parut un premier film de fiction, *Le Rapt d'une actrice*, un court métrage. En 1917, fut créée la première entreprise stable de production « Unita Film ». Le premier film parlant portugais, réalisé en bonne partie dans les studios français, s'intitulait *La Sévère* (1931). La même année paraissait le premier film d'un débutant appelé Manoel de Oliveira qui exerce encore son art avec un sens certain de l'originalité en 1988; son dernier film *Les Cannibales* faisait partie de la compétition à Cannes où tous s'étonnaient de l'esprit de nouveauté de cette oeuvre d'un octogénaire. Oliveira réalisa son premier long métrage, *Aniki Bobo*, en 1941, mais les conditions particulières de la production de films au Portugal ne lui ont guère donné la chance de poursuivre une création continue, car ce n'est que vingt ans plus tard qu'il put tourner un deuxième film important *Acto da Primavera*. Sa carrière s'est poursuivie de façon plus ou moins régulière au cours des dernières années, (*Amour de perdition*, *Le Soulier de satin*, *Mon cas*), mais sa réputation auprès des cinéphiles repose plus sur des présentations de cinémathèques ou de festivals que sur une exploitation commerciale des plus aléatoires. Son jeune confrère, Paulo Rocha, représentait en 1967 une sorte de nouvelle vaguelette avec *Changer de vie*, présenté au Festival de Montréal (le premier), mais lui non plus n'a pas connu une célébrité facile; son dernier film *Les Montagnes de la lune* est passé quasi inaperçu dans un cinéma de répertoire, il y a quelques semaines.

La sélection offerte par le Festival du nouveau cinéma comptait des films réalisés par des cinéastes qui se sont révélés surtout dans les années 80. Parmi les huit films programmés, il y en avait la moitié qui étaient des premières oeuvres. Sans être tous transcendants, ils présentaient un intérêt certain quand ce ne serait que sur le plan de la bizarrerie pour quelques-uns.

Le seul de ces films à être présenté dans le cadre de la sélection internationale résumait par son seul titre presque toute l'histoire du cinéma portugais. *Temps difficiles* est pourtant l'adaptation d'un roman de l'auteur, anglais Charles Dickens dont l'action a été transposée dans le Portugal des années 30, comme si l'auteur trouvait là des équivalences aux injustices sociales de l'Angleterre victorienne que le romancier s'acharnait à dénoncer dans ses fictions. L'auteur, c'est Joao Botelho, peut-être le plus prometteur de la jeune génération; son film précédent, *Um adeus Portugues*, évocation complexe du conflit en Angola en rapport avec les problèmes sociaux à Lisbonne, a fait le tour des festivals il y a deux ans, récoltant des impressions favorables.

Temps difficiles mérite la même attention. Tourné en noir et blanc, le film présente des images admirablement composées dans un traitement nettement stylisé. Les personnages semblent y prendre la pose comme dans des tableaux anciens, mais ces attitudes faussement guindées cachent des passions brûlantes et des ressentiments tenaces. Une jeune pauvre élevée dans la maison d'un riche industriel qui nourrit des ambitions politiques observe le conflit grandissant entre cet homme et ses enfants, un fils et une fille dont il veut faire les instruments de son ascension sociale. Il y a là un curieux personnage d'aristocrate déclassée et aigrie, devenue gouvernante, secrètement amoureuse de son patron tout en nourrissant envers lui des rancunes contrôlées. Tout ce beau monde s'exprime sur un ton volontairement neutre, apparemment faux, qui fait penser aux films de Bresson. Même si elle reflète une tendance intellectualiste plutôt prononcée, l'approche révèle tout de même une intéressante volonté de recherche dans les thèmes et dans l'expression



et, comme telle, mérite attention. *Temps difficiles* est, de fait, le film qui m'a le plus intrigué dans toute cette sélection portugaise.

Deux des autres films affichaient des prétentions historiques sans avoir nécessairement les moyens financiers et artistiques pour les mettre en valeur. *La Mauresque enchantée* de Manuel Costa e Silva veut étudier l'influence arabe sur la culture portugaise; l'auteur effectue

donc des plongées dans des époques reculées pour en ramener des images de coutumes sociales ou guerrières évoquées par des écrivains arabes du XI^e ou XV^e siècle. Cela se télescope avec des images d'aujourd'hui en une démonstration assez confuse. C'est un peu la même impression que l'on retire du long film *Message* de Luis Vidal Lopes. En évoquant la vie, les écrits et les idées du poète Fernando Pessoa, le cinéaste oscille entre l'ésotérisme et le pompiérisme. Pessoa, qui a vécu au début du siècle, était convaincu que le Portugal avait une mission spéciale dans la conjoncture de l'histoire. Il se considérait à l'égal d'un prophète venu annoncer l'éclosion d'un nouvel âge qui devait unir et remplacer les propositions bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament. Retiré dans une chambre au bord de la mer, le Pessoa du film voit de sa fenêtre les siècles défiler sur la plage en une fresque historique auquel un commentaire redondant tente de donner un sens métaphysique. Le résultat apparaissant vite ennuyeux et pédant, il faut un sacré courage pour rester jusqu'à la fin, car ce message fastidieux se prolonge pendant plus de deux heures et demie. *La Mauresque enchantée* avait au moins le mérite d'être de moitié moins long.

Des thèmes communs unissaient les autres films au programme: l'été, la campagne, la mer, la jeunesse, les surprises de la vie. Un bon nombre était des réalisations modestes, tournées en 16mm par des cinéastes débutants. C'est le cas d'*Une pierre dans la poche*, *Une fille en été* et *Trois sans moi*. *Une pierre dans la poche*, c'est un peu *Mes petites amoureuses* à la portugaise. Comme Jean Eustache, Joaquim Pinto a puisé dans son enfance quelques souvenirs pour bâtir autour un récit d'initiation à la vie. Le jeune Miguel, mauvais élève, passe quelques jours dans un hôtel tenu par sa tante au bord de la mer. Il doit y potasser quelques livres en vue d'examens, mais ses études se concentrent bientôt sur les agissements de quelques pensionnaires, d'une domestique et d'un garçon du village déjà doté d'une mauvaise réputation. Il assiste à l'éclosion et à la résolution de quelques mini-drames et s'en va après quelques jours, toujours pauvre en leçons scolaires mais riche en observations qui serviront peut-être un jour à alimenter le scénario d'un film. Le décor est lumineux, le tempo est détendu, l'interprétation reste simple; il y a tout ce qu'il faut pour rendre prometteur ce début sans prétentions mais plein de sensibilité. Bravo! Senhor Pinto. Dans *Une Fille en été*, de Victor Gonzalves, c'est une adolescente qui se tourmente devant les incertitudes de la vie adulte s'ouvrant devant elle. Un critique portugais a évoqué Kazan, Nicholas Ray et Bresson pour expliquer le plaisir esthétique que ce film lui procurait. C'est beaucoup d'honneur pour une description attentive mais languette de tergiversations maintes fois traitées ailleurs et qui ne gagnent pas en intérêt à être vécues au Portugal. Pour *Trois sans moi*, c'est Rohmer que l'on est tenté de rappeler, et certains ne s'en sont pas privés, à propos de la description des rapports tantôt tendus, tantôt amicaux entre deux cousines, l'une Française, l'autre Portugaise, qui se disputent l'amour du même garçon. L'auteur, Joao Canijo, a eu l'occasion de travailler comme assistant aux côtés du maître Manuel de Oliveira, aussi bien que d'Alain Tanner, de Wim Wenders et de Werner Schroeter, qui ont tous trois tourné occasionnellement au Portugal. Il semble avoir appris auprès d'eux la concision et l'invention dans les retournements narratifs. Les deux héroïnes sont fort bien campées et leurs réactions ne manquent pas de piquant. Ajoutons qu'une bonne part des



dialogues du film est en français, ce qui lui donne un accent original non négligeable en contexte portugais.

Les derniers films à l'agenda, *Août* et *À fleur de mer* partagent aussi des particularités et la principale est qu'ils profitent tous deux du talent exceptionnel du chef opérateur Acacio de Almeida. Plus que celle des cinéastes avec lesquels il collabore, la réputation de ce technicien hors pair s'agrandit et il commence à être en demande à l'étranger. Dans chacun de ces deux films, sa caméra a su rendre quasi palpables la qualité de l'air et les nuances de couleur tout en conférant à la réalité une touche de fantastique par le contrôle de la lumière. Cela est surtout sensible dans *À fleur de mer* mais se perçoit aussi dans *Août*. Dans un film comme dans l'autre, les principaux rôles sont tenus par des acteurs étrangers; cela se comprend assez aisément pour *Août* qui est une co-production avec la France, mais dans *À fleur de mer* c'est le scénario même qui l'exige, l'héroïne étant une Italienne



(rôle tenu par la très belle Laura Morante), mariée à un Portugais, qui a l'occasion de venir en aide à un inconnu, possiblement un terroriste, d'origine américaine. L'actrice portugaise Manuela de Freitas a pourtant un rôle important dans l'un et l'autre films. Enfin, des complications psychologiques subtiles viennent troubler la vie de gens qui semblent à même de profiter d'un séjour enchanteur en des lieux agréablement champêtres: dans *Août* un célibataire risque de compromettre la vie d'un couple en tentant d'aviver une crise conjugale qui n'existe que dans son imagination alors que dans *À fleur de mer* la tranquillité de toute une famille est mise en danger par la présence de l'étranger mystérieux. Entre ces deux films complexes et séduisants, ma préférence est allée au second.

Si l'on admire et apprécie de diverses façons ces échantillons d'un cinéma national, on peut cependant comprendre que la production locale y soit en crise. À moins que le public portugais soit doté de goûts particuliers pour la recherche et l'introspection, je doute que ce soit là le genre de films qui remporte un grand succès commercial. Il est d'autant plus surprenant, et rassurant, qu'on trouve autant d'exemples de films marqués d'un souci esthétique dans une production nationale qui n'est pas réputée pour la pluralité de ses entreprises. Serait-ce qu'au Portugal, en matière de cinéma, on préfère la qualité à la quantité?

Robert-Claude Bérubé

Suisse

Sur les cinq films qui se partageaient cette section, trois relevaient du pseudo-documentaire social, un faisait le constat amer et désabusé d'une certaine façon de vivre (en Suisse) en 1988 et le dernier, seul, faisait vraiment oeuvre d'imagination tout en possédant un scénario original.

Commençons par ce dernier: il s'agit de *Macao ou l'enfer des eaux*



de Clemens Klopfenstein. Prenant comme base et comme ligne de force la légende d'Orphée et d'Eurydice, Klopfenstein imagine un monde intermédiaire, qui se trouve situé dans un univers imaginaire, mais apparenté au sud-est asiatique, au point que les passagers de l'avion détruit se croient déportés à Macao. En fait, ils sont morts, mais ne le savent pas. Tout le jeu du metteur en scène consistera alors à passer du rêve (ou de l'au-delà) à la réalité, du monde des vivants à celui des morts. Il est impossible, ici, de ne pas penser au film de Jean Cocteau, *Orphée*, puisque c'est le même thème et finalement la même façon de l'aborder, la mer remplaçant ici le fameux miroir qui, selon Cocteau, séparait les deux mondes. Même la symbolique du passage est identique: les gants de caoutchouc chez Cocteau deviennent le radeau de sauvetage en caoutchouc qui, dans le film de Klopfenstein, lie les deux mondes. Après un départ un peu lent, le film s'achemine avec une certaine élégance vers sa fin logique, mais heureuse cette fois: le couple se réunira au terme d'une admirable séquence qui est certainement la partie la plus sensible et la plus sentie du film.

C'est ce film que, selon les horaires du festival, j'avais vu en premier. Aussi est-ce avec un moment favorable d'anticipation que j'abordai les quatre autres. Hélas! *Filou* (de Samir) non seulement m'a laissé sur ma faim, mais m'a aussi horripilé. Sans queue ni tête, le film propose une façon de vivre probablement en rapport avec ce qui se passe en Europe. Des jeunes désaxés et perdus, semblent aller à une recherche de l'absurde et du compliqué qui rend le propos à peu près inintelligible. Ajoutez un montage heurté, maladroit, et une suite d'effets gratuits et vous aurez une idée précise de l'impact du film. Que veut-on prouver? Est-ce seulement une histoire qu'on raconte, ou tente-t-on de fustiger la société contemporaine en soulignant les tares de ses membres? J'ai compris le film, mais je ne l'ai pas aimé.

Mon cher sujet d'Anne-Marie Miéville n'est pas, lui, subversif; il est tout simplement ennuyeux à mourir, comme seuls les Suisses et les Belges savent l'être s'ils l'ont décidé. Mais que l'on ne voie pas de racisme ici. Ce n'est qu'une simple constatation... ethnique. Qu'il suffise de dire qu'Anne-Marie Miéville a été collaboratrice de Jean-Luc Godard, et que je ne peux pas souffrir Godard. Parti pris? Peut-être. Mais en tous cas, un film imbuvable de prétention et de « recherches agaçantes ». Il ne s'agit de rien moins que de « la filiation qui va du vieux grand-père au jeune enfant, et qui montre que chaque être de désir est semblable à un autre et que, de la naissance à la mort, chaque sujet demeure intact. » Si vous n'avez rien compris, moi non plus, et le film ne fait rien pour éclairer notre lanterne. Du temps perdu.

Les Voyages au pays intérieur de Matthias von Gunten met en scène un échantillonnage de divers habitants de la Suisse. Au bout de quinze minutes, on en a assez. Ces gens, leurs motivations, leur manière de vivre ne nous intéressent absolument pas et le sujet, comme les interprètes, nous laissent totalement indifférents. D'ailleurs, nous étions dix au début de la séance, et je suis resté seul après 45 minutes. Et le film dure 94 longues minutes.

Enfin *Nuits blanches* de Marcel Gisler réussit partiellement là où *Filou* échouait lamentablement. Portrait sans concession d'une société en perdition et qui recherche, dans la drogue et les étreintes éphémères ambivalentes, un pathétique réconfort. Le film raconte la démarche d'un jeune cinéaste désillusionné qui tente désespérément de combler le vide terrible qu'il sent en lui. Chronique contemporaine, oui, qui montre à quel point le monde est malade, et partout. Un montage intelligent et une fort bonne interprétation permettent au film de sortir de sa gangue d'ennui et d'indifférence. Par contre, ce n'est qu'au bout d'un certain temps qu'on s'intéresse aux personnages. Et c'est tout au crédit de Bruno Nadler (Ludwig) de susciter l'intérêt dès les premières images, et de le soutenir jusqu'à la fin. Un détail en passant: le réalisateur de 28 ans est Suisse, mais l'action se passe à Berlin. Encore que, dans la vision du metteur en scène, Berlin ou Zurich soient extrêmement différentes. Mais en Suisse Alémanique ou en République fédérale allemande, la mentalité, les traditions et le malaise de vivre sont les mêmes.

Patrick Schupp



Taiwan

Rouge of the North (Ranocœur) de Fred Tan se présente comme le portrait d'une femme et de ses désillusions à travers une tranche de l'histoire de la Chine. Lorsque Ying-Ti, jolie femme d'origine modeste, se trouve mariée à vingt-quatre ans à un homme riche, mais aveugle et handicapé, personne ne se met de son côté, pas même son beau-frère en qui elle croit, pour un temps, trouver celui qui la comprendrait et l'aimerait. Vingt ans plus tard, elle entraînera son fils dans les vapeurs de l'opium et le forcera à épouser une fille malade et sans charme. Le récit se passe à Shanghai, entre 1910 et 1935. Il est intéressant de noter qu'il est l'adaptation d'un roman d'Eileen Chong, considérée par plusieurs comme l'une des romancières les plus respectées de Chine et qui vit, à 70 ans, mystérieusement cachée quelque part à Los Angeles. Le réalisateur-scénariste (qui a fait des études de cinéma à UCLA) a réussi à l'aide d'images à la fois superbes et froides à montrer la désolante claustrophobie dans laquelle se meut une femme qui se pose d'effroyables questions sur la société traditionnelle à laquelle elle doit se conformer. Nostalgique et amer, le film de Fred Tan n'est peut-être lui-même qu'une illusion, puisqu'on en sort certes rassasié des magnifiques couleurs qu'il nous propose, mais perdu dans un exotisme qu'il aurait été très difficile d'ailleurs d'écarter.

Maurice Elia

LE CINÉMA PARALLÈLE SE RENOUVELLE

Après toutes sortes d'avatars, le Cinéma Parallèle vient de prendre un nouveau départ. Et, malgré sa minuscule salle, il fait preuve d'un avant-gardisme étonnant. En effet, le Cinéma Parallèle devient l'unique salle au Québec vouée exclusivement au cinéma et à la vidéo d'auteur et de recherche, et ouverte aux jeunes créateurs.

Cette troisième décennie d'activités s'ouvre dans une salle dotée d'un nouvel équipement électronique haute technologie.

Elle est équipée pour tous les formats et comprend quatre projecteurs.

Le son bénéficie d'un décodeur Dolby Stéréo, de trois amplificateurs et de huit-parleurs.

Deux magnétoscopes servent la vidéo.

D'autre part, la salle présente des sièges Quinette confortables et de qualité haute gamme, comme on en trouve maintenant à l'Opéra de Paris.

Pour célébrer cette réouverture, le Cinéma Parallèle offre aux amateurs de cinéma de devenir les heureux propriétaires d'un des quatre-vingt-trois sièges de la salle Georges Méliès, moyennant une contribution déductible d'impôt. Déjà, Denys Arcand, Rock Demers, Leonard Cohen ont leur siège. On peut s'inscrire en écrivant ou en téléphonant au Centre du Cinéma Parallèle, 3682, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2X 2V4 — Tél.: (514) 843-4725.