

22^e Festival International du Nouveau Cinéma

Léo Bonneville, Johanne Larue, Alain Dubeau, Maurice Elia and Élie Castiel

Number 168, January 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49976ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonneville, L., Larue, J., Dubeau, A., Elia, M. & Castiel, É. (1994). 22^e Festival International du Nouveau Cinéma. *Séquences*, (168), 6–11.



22e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA

Le programme du 22e Festival international du Nouveau Cinéma présentait un menu abondant et varié. Des cinéastes nouveaux se joignaient à des noms anciens. Au total, on comptait plus de cent films. Heureusement, les amateurs de cinéma n'avaient pas à courir très loin pour se déplacer d'une salle à l'autre. Parmi les films retenus, plusieurs avaient fait un arrêt à Cannes et/ou Toronto. Mais l'ensemble constituait-il un événement remarquable? Rien de vraiment provocateur dans la programmation. Est-ce un signe des temps? De plus, rares étaient les vedettes cette année.

QUEBEC/CANADA

Le Québec et le Canada étaient plutôt sous-représentés au festival. Il se tourne pourtant un bon nombre d'oeuvres marginales et expérimentales comme en témoignent, entre autres, Les Rendez-Vous du cinéma québécois chaque année. Le festival de Chamberlan ne comptait pourtant que 5 longs métrages canadiens ou québécois, 5 courts et 9 vidéos. Séquences parle ailleurs du film de Micheline Lanctôt, *Deux Actrices* (voir no 167, p. 4 et ce numéro-ci,

(Faut-il s'en plaindre?) Toutefois, il faut signaler l'heureuse rétrospective de Rainer Werner Fassbinder, le remarquable *Heimat II* d'Edgar Reitz qui, durant vingt-six heures fait la chronique d'une génération perdue, et le merveilleux hommage rendu au brillant virtuose Glenn Gould.

Quant au film d'ouverture, *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould* de François Girard, après un heureux détour par Venise, il a ravi l'auditoire (voir critique, p. 37). Il faut en dire autant de *The Piano* de Jane Campion, honoré à Cannes et retenu pour couronner le festival (voir critique, p. 38). Mais, diable! pourquoi a-t-on interdit aux journalistes d'assister à cette dernière séance? Pourtant, le festival est très content de compter sur eux pour se faire écho de ses activités. Plusieurs avaient vu le film à Cannes et en avaient fait l'éloge dans les médias. Cet ostracisme avait quelque chose d'irritant. Espérons qu'il s'agit d'une regrettable erreur. Souhaitons plutôt que le Festival international du Nouveau Cinéma retrouve son enthousiasme de jadis et peut-être ce petit grain de folie qui faisait son charme.

Léo Bonneville

pp. 12 et 41); celui de François Girard sur Glenn Gould fait l'objet d'une critique séparée (voir p. 37); restent *Zero Patience*, *Médecins de coeur* et *Kanehsatake: 270 ans de résistance*. De ces trois longs métrages, seul *Zero Patience* possède une facture véritablement novatrice qui le fait correspondre aux critères que l'on est en droit d'associer à un festival consacré au «nouveau cinéma». Pourtant, après avoir visionné le produit final, le constat s'avère plutôt tristounet: de

bien belles intentions qui ne sont pas à la hauteur de la prétention du réalisateur. Ce deuxième long métrage de John Greyson nous promettait un délire visuel et musical (inspiré du maître Busby Berkeley, rien de moins!), centré sur l'introduction du virus du Sida en Amérique. Voilà une approche ambitieuse et originale, si l'on considère la gravité du sujet. *Zero Patience* flotte malheureusement dans des eaux contaminées par une esthétique du vidéo-clip. Malgré une volonté sentie pour la provocation (un duo d'anus chantants), une certaine recherche de flamboyance (la piscine où madame HIV nage avec d'autres virus), la mise en scène accumule les maladresses et confine le tout dans un statisme étouffant. À preuve, le ratage du numéro chorégraphié des gens d'Act Up. Filmé sans aucune inspiration d'un balcon, le passage multiplie des mouvements de caméra mal assurés et des cadrages inadéquats (un pilier cache souvent une partie de l'action). Cela dit, le film de Greyson invite quand même notre sympathie grâce aux qualités humanistes qu'il comporte. Malgré ses péripéties farfelues, le cinéaste n'oublie pas le drame des sidéens. Son personnage perdant la vue en dit long sur l'hypocrisie des firmes pharmaceutiques et sur la manipulation médiatique.

Médecins de coeur, de par sa forme ultra-conventionnelle, n'avait sans doute pas sa place au Festival, mais il demeure que le film est excellent. Le documentaire qu'a réalisé Tahani Rached sur les médecins qui soignent les sidéens et étudient leur virus constituait d'ailleurs un beau complément à celui de Greyson. Après la folie libératrice de *Zero Patience*, la calme lucidité de *Médecins de coeur* faisait office de douche froide. Ou plutôt tiède, vu le non-sensationalisme de l'approche. C'est là la première qualité du film de Rached. À l'encontre de la totalité des reportages journalistiques sur le sida et de la grande majorité des fictions qui abordent le même sujet, *Médecins de coeur*

évitait les pièges de la sentimentalité, de la démagogie et de la terreur. La cinéaste a compris qu'elle n'a pas à manipuler le spectateur pour lui faire comprendre l'importance du fléau. Rached s'efface devant les médecins dont elle fait le portrait; sa caméra ne fait que témoigner du charisme et de la sensibilité de Réjean Thomas, de l'intégrité et de la passion d'un David Roy et de l'indomptable énergie d'un Jonathan Mann. Étonnamment, le film consacre aussi une bonne partie de ses 110 minutes à traiter d'éthique, un sujet aride qui aurait fait grimacer n'importe quel producteur télé.

Médecins de coeur aborde le problème en profondeur, laissant discourir entre eux les différents intervenants. Le débat s'avère si intelligent et captivant que l'on oublie complètement la pauvreté des éclairages ou l'absence d'imagination dans le choix des cadrages. C'est là un phénomène rare.

Kanehsatake: 270 ans de résistance se démarque aussi de la masse des documentaires par sa nature subjective et son esthétique discursive et engagée, celle-là



même qui a fait les belles années du documentaire dit politique, une espèce en voie de disparition. À l'encontre de bien des cinéastes qui cachent leur manque d'opinion sous la couverture de l'objectivité, Alanis Obomsawin possède le courage de ses convictions. C'est pourquoi elle a tourné son document sur la «crise d'Oka» de

l'intérieur. Intériorité physique et spirituelle puisque la réalisatrice est elle-même amérindienne et qu'elle a vécu le drame intensément pour ensuite réfléchir en profondeur sur les causes et les ramifications du conflit (le film possède d'ailleurs tout un segment historique). Intériorité géographique, dirons-nous aussi, puisque ses caméras se trouvaient à l'intérieur même des barricades mohawks, nous offrant par le fait même des images inédites et une tout autre perspective sur les événements, au sens visuel et politique du terme. Lors des reportages télévisés sur le conflit, les caméras des journalistes ainsi que la sympathie des réseaux se trouvaient très clairement du côté des forces de l'ordre, forçant le téléspectateur à voir les Mohawks comme une entité différente de lui, un autre aussi mystérieux que dangereux. Dans son film, Obomsawin arrive à déconstruire le regard faussement objectif qui fut posé sur les autochtones en lui opposant celui des siens. Pour la première fois, le spectateur est invité à voir et à vivre le conflit du côté amérindien. La caméra d'Obomsawin nous fait nous identifier aux Mohawks et impose donc aux forces de l'ordre le rôle de l'autre. Ce faisant, **Kanehsatake...** réussit le même exploit que **Les Ordres**, la fiction de Michel Brault sur les événements d'octobre, soit celui de subvertir un portrait officiel que les institutions au pouvoir, tant médiatiques que politiques, avaient créé de toutes pièces pour contrôler l'opinion publique. Ils se font rares les documentaires qui, comme **Kanehsatake...**, utilisent la caméra pour interpeller nos sens et le montage pour stimuler notre intellect. C'est ainsi qu'au lieu d'aseptiser les événements ou de les dépouiller de leur humanité, comme il est d'ordre à la télé, Obomsawin choisit parfois la caméra à l'épaule pour bien rendre la peur et la désorientation des assiégés lors d'un raid nocturne. Ailleurs, c'est la tête froide qu'elle démontre l'attitude mensongère des autorités en juxtaposant un plan

télévisé où Sam Elkas affirme que personne n'entrave la livraison des vivres aux Mohawks assiégés, à celui, jamais vu au téléjournal, d'un fermier de la région affirmant au contraire avoir dû remiser dans ses bâtiments plusieurs cargaisons de vivre détournées par les forces de l'ordre. Et vlan ! Critiquer le documentaire d'Obomsawin pour son manque d'objectivité — avez-

vous lu les critiques négatives que suscite le film ? — relève de l'hypocrisie et de l'ignorance. Les journalistes ont-ils critiqué le manque de rigueur et d'honnêteté des médias lors de la «crise d'Oka»? Et où est-il écrit qu'un documentaire ne peut pas refléter l'opinion de son créateur ?

Johanne Larue
Alain Dubeau

LE GÉNIE DE GLENN GOULD 1932 - 1982



Le film de François Girard était accompagné, pour ainsi dire, d'une série de moyens métrages qui allaient compléter le portrait de Glenn Gould.

On sait que le pianiste avait une admiration marquée pour Jean-Sébastien Bach, bien qu'il ait exprimé de fortes réticences sur les concertos. Recherchant toujours la perfection, Gould reconnaît qu'avec un orchestre il ne peut aller au bout de l'excellence. Il avouait : «Avec beaucoup de chance, vous pouvez obtenir deux ou trois prises de base, alors que j'en fais neuf ou dix lors d'une séance en solo. Le pourcentage effectif du matériau sur bande produit par heure de studio

est certes plus grand quand on joue avec un orchestre, mais je ne trouve pas cela tellement amusant.» C'est dire que même en abandonnant l'idée de se produire en public, il ne trouve pas satisfaction dans l'enregistrement avec orchestre. Il va même jusqu'à affirmer : «Sur le plan moral, je réprouve même les concertos et je n'aime pas cet aspect de compétition — je-peux-omer-cette-phrase-avec-plus-d'élégance-que-toi.» Il détestait cette lutte du virtuose avec l'orchestre. Elle lui apparaissait un spectacle immoral. Pour lui, «tout ce qui est mélange de virtuosité et d'exhibitionnisme sur scène est tourné vers l'extérieur ou mène à l'extraversion.» Et il

concluait : «Je considère cela comme un péché, pour employer un mot démodé.» L'on sait qu'en 1964, — il avait 32 ans —, il abandonne le concert pour l'enregistrement.

Ainsi, le voit-on dans les moyens métrages présentés durant le Festival du Nouveau Cinéma. La petite salle du Parallèle indiquait complet pour écouter religieusement Glenn Gould deviser avec Yehudi Menuhin. Le violoniste est tout étonné de voir avec quelle facilité et quelle compréhension Glenn Gould (toujours sans partition) aborde des compositeurs aussi audacieux et modernes que Webern et Schoenberg. C'est son ami Bruno Monsiegeon qui, invité à Toronto, va dialoguer avec lui. Il en profite alors pour capter l'artiste en pleine exécution. Cela donne trois films qui font découvrir à la fois l'artiste et le penseur. C'est peut-être **Glenn Gould Plays Back** qui a le

plus impressionné l'auditoire. Pendant presque une heure, il a vu Glenn Gould jouer les Variations Goldberg avec une intensité, une émotion et une profondeur bouleversantes. Dans un silence religieux, les spectateurs observaient l'interprète (ce mot prenait ici tout son sens) qui ne se contentait pas de pianoter : tout son corps concourait à la naissance de l'oeuvre. Mains, visage, buste participaient à l'éclosion patiente d'une oeuvre musicale sublime. C'était un temps de grâce. C'est sans doute ce que souhaitait Glenn Gould quand il disait qu'il serait satisfait si ce qu'il réalisait sous forme d'enregistrement contenait virtuellement un certain degré de perfection, non pas d'ordre purement technique, mais aussi d'ordre spirituel. D'ailleurs, ne souhaitait-il pas que règne, dans ce qu'il fait, une «sorte de paix automnale»?

Léo Bonneville

et un sujet intéressant (deux couples d'amis, la danse-hésitation de leurs amours contrariées et les façons qu'ils ont de s'en sortir). Malheureusement, Garrel a eu la malencontreuse idée de placer tout en haut du générique deux acteurs statiques qui prennent bien trop de place et empêchent le film de se délier. Que Jean-Pierre Léaud ait accepté de tourner avec Garrel a dû constituer pour celui-ci une chance unique (pensez donc, le double de Truffaut!), mais c'était sans compter sur l'arrogance du comédien qui monopolise ses scènes par la répétition sempiternelle de gestes et de regards qui l'ont, depuis toujours, déjà estampillé de leur sceau. Quant à Lou Castel, je ne connais pas d'acteur plus insipide, plus vide. On le croyait oublié à jamais, on s'en réjouissait presque, mais le voilà, mannequin inarticulé (et qui articule à peine, disons-le), naviguant dans un film où les bords flous lui donnent malheureusement beaucoup d'espace. Et on parle, et on parle... Et on se répète, «parce que c'est comme ça dans la vie», et tout se mêle, et tout devient immatériel. À tel point qu'on se demande à certains passages si certaines bobines ont été interverties dans la projection. De plus, Garrel n'utilise jamais la post-synchronisation et certaines scènes sont difficilement audibles en raison de la prise de son. «Je garde toujours le son direct, dit le cinéaste, qu'il soit bon ou pas. Travailler le son sur le plateau m'est très agréable.» Bref, tant mieux pour lui, et tant pis pour nous.

Des trois films français bavards, celui de Patrice Chéreau offre une porte de sortie plus palpable dont la clé réside dans sa propension à mêler son récit d'une fantaisie (Dieu merci!) assez débridée. **Le Temps et la Chambre** (charmante mais très verbeuse adaptation de la pièce de Botho Strauss) se lit comme une fable à plusieurs niveaux et permet au spectateur, malgré les abondants dialogues, de plonger dans un univers fait de folie et d'imprévus. Une série

d'intrusions dans un grand appartement occupé par deux personnages assis à leur fenêtre et la ronde des symboles bat son train : l'innocence face au fabriqué, la rêveuse fiction face à la morne réalité, la parodie démesurée face à l'acceptation mesurée. C'est une pièce absurde certes, mais traitée aussi par l'absurde, avec des «Et s'il n'y avait pas...» au lieu de «Et s'il y avait...» Trônant au-dessus du joli éventail de comédiens connus (Bulle Ogier et Bernard Verley en tête), Anouk Grinberg promène son visage de poupée désarçonnée et sa voix insolite, presque planétaire, dans le monde fou qui l'entoure : qui sont ces gens? et qu'est-ce que je fais ici? mais bien sûr, je vous connais tous, mais tout de même... Le seul charme du film réside dans la nature de son humour gouaillier. La simplicité d'Anouk Grinberg est son sixième sens qu'elle utilise avec une fausse candeur, une pudeur des sentiments camouflés derrière une désinvolture qui cache comme une sorte de grand amour...

Maurice Elia

LA FRANCE BAVARDE

Au sein du même festival, un Doillon, un Garrel et un Chéreau. On est gâtés, direz-vous. Cependant, les trois metteurs en scène ne semblent pas s'être foulé la rate outre mesure. Certes, leurs films sont à l'image de leur vision du monde (une société au bord du précipice, un monde vivotant, inutile et proche de l'extinction) mais ce n'était pourtant pas une raison pour que la parabole soit si dénuée d'originalité, faisant fi d'un public jusqu'ici fidèle.

Le film de Jacques Doillon s'intitule **Un homme à la mer**. Il essaie de raconter, avec force «conversations à suivre de près», les efforts de trois jeunes femmes pour retrouver l'homme important de leur vie (qui a fait une fugue avec une adolescente de l'âge de sa fille) et qu'elles essaieront de comprendre. Le film se présente comme une succession de scènes parlées, où la caméra essaie d'aller partout, et qui donnent au

personnage principal un caractère totalement vidé de ses émotions (alors que justement, celles-ci auraient dû être plus officiellement à fleur de peau). On dit que les Français aiment s'entendre parler, mais Doillon, dans ce domaine, sort grand champion. Il nous l'avait prouvé dans quelques-uns de ces derniers films, en particulier **Comédie!** De plus, son adolescence retardée nous avait déjà été présentée en long et en large dans **La Fille de quinze ans**. Au bout d'un quart d'heure déjà fastidieusement bavard, les phrases finissent par sonner creux. À l'extrême limite, ce ne serait même pas de la télévision, peut-être de la radio, et même...

De son côté, Philippe Garrel, avec **La Naissance de l'amour**, n'a pas réussi à donner suite au succès d'émotion qu'avait remporté son film précédent, **J'entends plus la guitare**. Il avait pourtant l'extraordinaire Johanna Ter Steege

LA RUSSIE

Au début de **Barabaniada**, un grand tambourinage vient nous rappeler que le tambour, depuis les temps anciens et dans une multitude de civilisations, a été de toutes les fêtes et de tous les rassemblements. Dans le film de Sergei Ovcharov, le tambour s'exécute d'abord à l'occasion d'enterrements à tombeaux ouverts en pleine froidure. On voit même une morte faire signe à un tambourinier de s'approcher pour qu'elle puisse le tirer par les oreilles. On peut y voir une allusion à l'enterrement douloureux d'un régime qui craint des lendemains plus spécieux. Ensuite, on verra un tambour de la trempe d'un violon Stradivarius se permettre toutes sortes de fantaisies. Il se montrera agressif, rusé, débrouillard, coquin et fringant lors de son voyage à travers les vicissitudes d'un nouveau marché qui encourage les

initiatives les plus farfelues. Le tambour peut devenir une télévision. Il pourra servir à cuire des oeufs et à laver le linge. Il pourra même s'offrir comme table à manger. C'est ce qu'on pourrait appeler un tambour à tout faire. Dans le contexte de la Russie d'aujourd'hui, il symbolise la survie par la débrouillardise.

Sur le plan du système D, je retiens les agents de douanes corrompus qui ont un sens du larcin très développé. Le film donne l'impression que les douanes poussent un peu partout comme des champignons voleurs. C'est sans doute une allusion à la nouvelle Russie qui n'en finit plus de devenir morcelable. À l'intérieur de ce chapitre, le gag le plus étonnant surgit quand un poste de douane émerge des eaux pour s'emparer des petits poissons que notre tambourineur vient de pêcher. C'est à faire rire un poisson congelé. Cette comédie russe emprunte la manière du cinéma muet américain. Dans la démarche de l'acteur principal, on reconnaît celle d'un Chaplin ou d'un Buster Keaton. Ce film sans dialogue privilégie les bruits et la musique classique. C'est le cas de le dire, **Le Tambour** de Sergei Ovcharov est mené tambour battant avec une imagination fertile en gags savoureux. Les allusions y sont souvent subtiles. Une perle à découvrir. Rataplan!

Inspiré par plusieurs idiots qui trouvent refuge dans la littérature russe, voilà qu'Aleksandr Rogoschkin nous raconte à sa manière une histoire écrite par le romancier Victor Yerofeyev. Cela va de la folie douce à celle qu'on dit furieuse. Celle qui détruit tout sur son passage sans l'ombre d'un remords. Le fou du logis s'appelle Vova. Auparavant, il faut savoir qu'un humaniste bien pensant a diagnostiqué chez lui un manque de compassion. Pour soigner cette carence, il ira chercher dans un asile un idiot de compagnie. Il faut savoir aussi que sa première femme, après avoir été victime de la fièvre de Proust, est décédée de la fièvre scarlatine. Cette abon-

INGRID CAVEN

À l'occasion d'une rétrospective en hommage à Reiner Werner Fassbinder, l'Institut Goethe et le Festival international du Nouveau Cinéma et de la vidéo de Montréal ont reçu Ingrid Caven. Elle a profité de ce passage à Montréal pour faire un unique tour de chant et rencontrer quelques journalistes.

Lorsque Fassbinder vous a proposé de faire du cinéma, ne vous êtes-vous pas engagée par la même occasion dans un groupe militant pour le renouveau du cinéma, du théâtre et de l'art allemand?

On dit toujours qu'il s'agissait d'un groupe. Mais cela est faux puisqu'à cette époque il y avait en Allemagne toute une génération qui se retrouvait dans les mêmes utopies, qui partageait les mêmes concepts politiques, les mêmes valeurs sociales, les mêmes recherches vers de nouvelles formes d'expression. Donc, il ne s'agissait pas d'un groupe en particulier.

— Mais cette vague n'était pas essentiellement allemande. Elle était mondiale, et plus particulièrement occidentale.

— Oui, je suis d'accord. Les jeunes de l'époque (fin des années 60) voulaient changer l'ordre des choses en proposant ce que l'on considère aujourd'hui comme des utopies. C'est à cette période que Fassbinder, Kurt Raab (un de ses comédiens fétiches, récemment mort du sida) et Peer Raben (son musicien attitré) ont décidé de monter des pièces de théâtre et de tourner des films qui inciteraient à la réflexion et par là même marqueraient le début d'une ère nouvelle dans les différentes formes d'expression. En fait, tous les trois nous ont servi de guides.

— Mis à part Fassbinder, vous avez également joué dans des films de Daniel Schmid, de Werner Schroeter et de Hans Jürgen Syberberg.

— Ce n'était pas un choix de ma part, mais une devise qu'il fallait suivre et respecter. Ces cinéastes faisaient, eux aussi, partie de cette

génération montante qui espérait changer les choses. En tant que jeunes adultes nés après la guerre, nous étions marqués par les fantômes d'un passé tragique trop récent. Il était donc primordial que nous nous engagions à créer un nouveau monde qui ferait oublier les erreurs commises par la génération qui nous précédait. Mais pour arriver à cela, il fallait également que nous acceptions le passé avec toutes ses atrocités.

dit une sexualité à une seule voie. Pour Fassbinder, la sexualité, en général, n'était ni homosexuelle, ni hétérosexuelle, mais sensuelle et sensorielle, humaniste en quelque sorte. Fassbinder était un être romantique, d'où son goût pour le mélodrame. Il a été mon mari et je peux vous affirmer que notre relation était aussi normale que régulière.

— Pensez-vous que le cinéma allemand tel que conçu aujourd'hui est en mesure de produire un autre Fassbinder?

— Non. Les temps ont changé. Les valeurs aussi. Le cinéma lui-même a changé. Tout au plus, les cinéastes d'aujourd'hui ont recours à son cinéma. Même le public a changé. À l'époque de Fassbinder, les jeunes étaient curieux de voir des films et d'en discuter après la projection. De nos jours, les gens sont cloués devant leur poste de télévision. Par conséquent, les cinéastes d'aujourd'hui semblent servir le public qui les fait vivre. Fassbinder avait une autre notion du cinéma:

— Nous venons de découvrir Ingrid Caven, la chanteuse. Que préférez-vous, le chant ou le cinéma?

— J'adore la caméra depuis que je fais du cinéma. Mais comme vous avez pu le constater, je m'intéresse aussi au chant. C'est surtout en France, en 1978, que j'ai commencé cette nouvelle carrière. Kurt Weill, Marlene Dietrich et Edith Piaf reviennent souvent dans mes créations. Ce sont des artistes qui me servent d'inspiration.

E.C.



Dans nos recherches artistiques, nous y faisons constamment allusion. Bien que chaque cinéaste que vous nommez avait une démarche différente, tous partageaient la même motivation: aucun de ces cinéastes ne m'a proposé de faire des films.

— Puisque Fassbinder était proche de vous, pouvez-vous dire quelques mots sur son ambiguïté sexuelle puisqu'elle est présente dans la plupart de ses oeuvres.

— Vous faites probablement allusion à son homosexualité. En vérité, l'homosexualité de Fassbinder n'était pas à proprement

dance de fièvres a conduit le mari plus loin que la fièvre du samedi soir. Une fois installé à demeure, Vova se montre un peu bizarre mais drolatique. On le surprend en train de prendre un gâteau pour de la pâte à modeler. Il en fait un encrier. Son encre sera du lait. Ce qui en donne pas une écriture très lisible. Plus tard, il s'attaquera à Proust dont il déchirera les pages. Il s'acharnera contre les cloisons. Il engrossera la femme de son protecteur. Je vous épargne plusieurs détails suggérés par des sons fort généreux. Dans une salle bien garnie, les rires nerveux se sont mués en minces sourires dans la dernière partie de **Living with an Idiot**. L'ironie mariée au cynisme donnait naissance à une folie contagieuse qui démasquait une hypocrisie omniprésente. Ce film est un danger public. Il nous renvoie l'image d'une compassion de surface, alors que le monde a besoin d'un amour vrai qui va jusqu'à donner sa vie comme pour mieux la retrouver. Un film comme on en voit peu souvent.

L'île des morts m'a donné l'impression d'un film fait avec les chutes de plusieurs oeuvres du cinéma muet en Russie. Celle d'Oleg Kovalov s'amuse à collectionner les genres. Cela va du documentaire aux dessins animés en passant par la thèse d'une société bourgeoise qui mord la queue de sa disparition. On y trouve plusieurs documents sur les travaux et les jeux d'une époque à la veille de la Première Guerre mondiale suivie d'une révolution très peu tranquille. Ce film sans dialogue, mais aux bruits amplifiés, remue plus de bruits que de réflexions profondes. Somme toute, beaucoup de bruit pour rien.

Janick Beaulieu

CINÉMA SANS FRONTIÈRES

Le cinéma américain envahit la presque totalité des écrans du monde, mais force est d'ajouter que ce même cinéma change petit à petit les fondements de ses

propres racines. La preuve, nous l'avons avec le nombre impressionnant de films noirs produits depuis quelques années. Pays d'immigrants par excellence, les États-Unis semblent se diriger vers une cinématographie de la diversité, toutes cultures confondues. Cette tendance n'expliquerait-elle pas l'attrait phénoménal des films de ce pays sur les autres régions du monde?

Après les films black, les Asiatiques semblent emboîter le pas. **The Wedding Banquet** (p. 46) de Ang Lee en est un exemple rassurant. Tony Chan, né à Hong Kong, nous propose sa propre version avec **Combination Platter**, un premier long métrage dont l'originalité tient d'une mise en scène souple et minimaliste et des différents discours proposés. L'histoire d'un jeune immigrant chinois qui se heurte à une culture et à une réalité qui lui sont étrangères n'est qu'un prétexte non seulement à la critique d'un système défectueux sur les lois de l'immigration en Amérique, mais aussi un regard introspectif sur les difficultés d'adaptation à un nouveau monde. Malgré les apparences, les États-Unis sont un pays en pleine mutation, et l'approche viscérale de Tony Chan nous aide à mieux saisir ces changements.

Si dans **Combination Platter** le cinéaste fait parler certains de ses personnages en chinois de Hong Kong, la réalisatrice Beth B les fait parler en anglais même si son film, **Two Small Bodies**, est produit en Allemagne. Deux personnages, un détective et la femme qu'il soupçonne du meurtre de ses deux enfants est à l'origine d'un huis clos chargé d'une tension érotique tout à fait magnétique. Mais ce n'est pas à une *Médée* moderne que nous assistons. Par le biais d'une adaptation à l'écran d'une pièce de Neal Bell, la cinéaste *underground* Beth B a réalisé une oeuvre sur les mécanismes de l'obsession érotique et sa dépendance sur l'individu. Entre les deux personnages s'établit une étrange relation oscillant entre l'amour et le

mépris, entre l'attirance et l'indifférence, entre le désir de possession et l'individualité. Et tout cela fonctionne admirablement grâce à une mise en scène dont le principal atout repose sur la création d'une atmosphère particulière.

Film perdu... oeuvre retrouvée

Perdu dans les voûtes de la Paramount depuis plus de vingt ans, **A Day at the Beach** vient d'être retrouvé par le réalisateur Simon Hesera. Du cinéaste, on ne connaît que le documentaire **Ben Gurion Remembers**. Bâti sur un scénario de nul autre que Roman Polanski, **A Day at the Beach** tourne autour d'un père alcoolique et totalement irresponsable qui amène son enfant de six ans faire une promenade au bord de la mer et ce, en dépit du refus de sa femme. Un récit, certes banal, mais avec le recul, le film de Hesera, datant de 1970, est en avance sur son temps dans la mesure où il prédit l'individualisme régnant et la chute des valeurs des années qui suivront. Film sombre, ce premier et unique film de fiction annonce les années 70 sur une note discordante. De ce message désespéré, le cinéaste a produit une oeuvre intense, poétique et mordante illustrant intelligemment le scénario d'un Roman Polanski en pleine possession de ses moyens.



Travelers

La tragédie n'est pas seulement grecque...

... Bahram Bezaï nous le prouve dans **Travellers** (Mosaferan). Mais

pour le cinéaste iranien, toute situation tragique renferme une certaine dose d'hilarité. Alors que les membres d'une même famille se préparent à célébrer un mariage, un accident tragique survient la même journée : la soeur de la mariée et sa famille meurent dans un accident de voiture, en route pour le mariage. Au lieu de la noce, on assiste à une cérémonie funèbre. La couleur blanche et étincelante du début se transforme soudainement en tonalités obscures, la joie devient tristesse, l'attente n'est plus que regrets et nostalgie. Avec une grande fluidité et une économie de moyens, Bahram Bezaï présente deux univers opposés et pourtant si proches l'un de l'autre et complémentaires. L'allégresse et la douleur se côtoient ainsi dans un perpétuel va-et-vient fait d'ambiances et de sentiments habités par des comédiens venus du théâtre, remarquablement convaincants à l'écran.

Allemagne... mère blafarde

L'Allemagne pâle, terne, cicatrisée, est celle qui a existé sous le régime nazi. Dans **The Olympic Summer** (Der Olympische Sommer), le jeune cinéaste Gordian Maugg propose une lecture de cette période totalement opposée à celle décrite par le cinéma en général, depuis la fin de la période nazie. En 1936, un

jeune provincial décide de quitter son village natal pour aller voir les Jeux Olympiques à Berlin. En cours de route, il fait la

connaissance d'une jeune veuve qui l'initie aux jeux de l'amour... Filmé avec une caméra Askania, datant de 1927, *The Olympic Summer* recrée l'atmosphère d'une époque que viennent amplifier des documents d'archives. Quant aux interprètes, ils se prêtent volontiers à cet exercice de style brillamment mis en images.

L'Allemagne des Jeux Olympiques de 1936 est, en partie, celle du film de Ray Müller *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl* (Die Macht der Bilder),



Leni Riefenstahl

documentaire saisissant sur la célèbre cinéaste allemande. Aujourd'hui âgée de 90 ans et toujours aussi lucide et articulée, Leni Riefenstahl traduit devant la caméra une époque troublante de l'histoire de l'Allemagne, et en même temps, paradoxalement créative.

Ray Müller n'innove pas le genre, mais se permet des trouvailles intéressantes (heureux amalgames de scènes actuelles et de documents d'archives) mises en évidence tout particulièrement grâce à un remarquable travail de montage. Mais la richesse du film demeure le personnage de Leni Riefenstahl. Elle s'exprime librement devant l'objectif de la caméra, essaie de se justifier, se contredit par moments. Mais lorsque des documents d'archives viennent nous rappeler qu'elle a été tout de même une excellente réalisatrice, c'est le spectateur qui se sent manipulé. Et tant mieux, puisque le documentaire de Müller

est en fait un essai sur les paradoxes et les contradictions non seulement de l'artiste, mais du cinéma lui-même. Sur ce plan, *The Wonderful, Horrible Life of Leni*

Riefenstahl exige une participation constante du spectateur. Quant à Leni Riefenstahl, on ne saura jamais si elle a été une victime de son époque ou si elle fut une

collaboratrice consentante. Quoi qu'il en soit, il est évident que le mythe demeurera constamment vivant.

Élie Castiel

LA FACE CACHÉE DU FESTIVAL DIMITRI EIPIDES

Le Festival international du Nouveau Cinéma et de la vidéo de Montréal compte deux têtes pensantes. Il y a, bien sûr, Claude Chamberlan, l'effervescent pour qui «festival» est synonyme de découvertes, mais aussi et surtout d'événement médiatique. Il y a aussi Dimitri Eipides qui sélectionne une grande partie de la programmation. Depuis quelques années, il se mêle aux spectateurs, à tel point que l'on a l'impression qu'il en est un. Est-ce un hasard ou a-t-il choisi de rester dans l'ombre?

Séquences — Depuis la création du Festival international du Nouveau Cinéma et de la vidéo, Montréal s'est enrichi d'un autre événement cinématographique, le Festival des Films du Monde. Avec le temps, la programmation de ce dernier festival comprend des oeuvres que certains pourraient classer comme faisant partie du «nouveau cinéma». Qu'en pensez-vous?

D.E. — Je considère que notre festival, celui du «nouveau cinéma et de la vidéo» a grandement contribué à faire connaître au public des premières oeuvres d'un cinéma indépendant qui, à l'époque, était considéré comme exotique et marginal. Avec le temps, ces films sont devenus des produits de plus en plus accessibles à un public de plus en plus averti. Il n'est donc pas surprenant que le Festival des Films du Monde ait choisi la voie de la pluralité. De toute manière, il y aura toujours assez de films pour programmer les deux événements. Mais n'oubliez pas que nous avons fait découvrir au public montréalais des cinéastes comme Wim Wenders, Jean-Marie Straub, Théo Angelopoulos, Jim Jarmusch et bien d'autres. Au départ, l'idée était que les deux festivals contribuent, ensemble, à appuyer l'éducation cinéphilique. Malheureusement, les circonstances nous ont obligés à nous tenir à l'écart l'un de l'autre.

— Et le public dans tout cela?

— Le cinéma indépendant est encore un produit anti-star, fait

avec des budgets parfois dérisoires. Et malgré cela, certains cinéastes y croient avec ferveur. Nous profitons de leur engouement pour les lancer, pour les faire découvrir. Le public montréalais est, en général, un public de connaisseurs. Avec les années, nous sommes persuadés que nous avons formé toute une nouvelle cinéphilie capable d'enregistrer les messages aussi bien de la France ou de l'Allemagne que du Kazakhstan.

— Dans vos choix vous semblez avoir une prédilection pour les films en provenance de l'Europe de l'Est.

— Ce choix n'est ni conscient ni prémédité. C'est une coïncidence qui prend ses racines sur la qualité des films en provenance de ces régions du monde. Les pays de l'Europe de l'Est ont souvent été façonnés par une histoire qui ne les a pas toujours traités admirablement. Cette situation a obligé les cinéastes responsables de leur métier à produire des oeuvres rigoureuses, à aborder des thèmes existentiels. Pendant des années, ces pays ont vécu sous la loi du silence. Et de ce mutisme, il y a toute une énergie cachée qui a soudainement explosé. À partir de ce constat, les films de cette partie du monde m'ont toujours paru comme des oeuvres essentielles à la compréhension du langage cinématographique et par extension, de notre civilisation.

— Aujourd'hui, il semble que le «nouveau cinéma» soit devenu plus

accessible au grand public, ou du moins à un plus large segment de la population. Êtes-vous d'accord avec cette affirmation?

— Oui, je le suis. Le cinéma indépendant ou si vous préférez le «nouveau cinéma» a pris conscience qu'il ne fallait pas perdre le public, mais le «gagner», le «conquérir». Pour cette raison, certains cinéastes ont opté pour la voie du compromis, tout en conservant dans leurs films la plupart des éléments qui font la force et l'originalité de leur cinéma. Il faut également souligner que depuis quelques années, la cinématographie mondiale est affectée par le cinéma américain. Et le «nouveau cinéma» n'échappe pas à cette «invasion». Mais par la même occasion, il me semble que ce n'est là qu'une phase, un mouvement passager. Chaque année, un jeune nouveau cinéaste ose s'aventurer en réalisant une oeuvre risquée, engagée, brisant les codes cinématographiques conventionnels. Et c'est là une question de survie.

— Nous en avons la preuve avec Garrel, Assayas, Godard, Straub..., qui, eux, continuent à faire leur propre cinéma.

— Ces réalisateurs auront toujours un public. Ils n'ont nul besoin de changer leur style ou leur façon de tourner. Ils ont conquis un bon nombre de spectateurs fascinés par leur travail.

— Arrive-t-il que vous vous trompiez dans votre sélection, qu'un film ne soit pas à la hauteur, tel qu'espéré?

— Oui, cela arrive. Cela m'embarrasse. Mais ça fait partie du métier.

E.C.