

Cinéma de demain **Sombres discours et vacuité stylistique**

Dominique Pellerin

Number 210, November–December 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48771ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pellerin, D. (2000). Cinéma de demain : sombres discours et vacuité stylistique. *Séquences*, (210), 32–34.

No Place to Go, d'Oskar Röhler

24^e Festival des films du monde de Montréal | CINÉMA DE DEMAIN

Sombres discours et vacuité stylistique

Malgré toutes les attentes qu'elle suscite, la section Cinéma de demain : nouvelles tendances du Festival des films du monde de Montréal se révèle rarement à la hauteur des promesses que laisse envisager son nom. Elle comporte toujours une sélection de films hétéroclites, de nature divergente certes, mais surtout d'intérêt inégal, comme si la qualification « nouvelles tendances » dispensait de toute rigueur au niveau de la programmation comme de la création. Par ailleurs, hormis les quelques bijoux que l'on y retrouve chaque année, elle propose invariablement un grand nombre d'essais formels ou d'exercices de style, le renouveau cinématographique consistant généralement en quelques expérimentations formelles (parfois fort intéressantes, il faut en convenir) essentiellement destinées à épater la galerie, c'est-à-dire à endormir le spectateur devant la vacuité du discours sur lequel elles reposent. Ainsi, le cinéophile avide de découvertes, en quête d'œuvres originales, au discours novateur et témoignant d'un nouveau regard sur le cinéma, voit inévitablement son désir frustré.

Si la cuvée 2000 ne faisait pas exception à la règle, reste qu'elle ménageait quelques belles surprises et comptait peu de *il-fallait-bien-compléter-la-programmation* (comme la coproduction hongro-géorgienne **A Bolond Gránatalmafa/Le Grenadier fou**, de Péter Mészáros, par exemple). Outre les œuvres fantaisistes, surréalistes ou carrément absurdes que suppose une telle section (ces tentatives sont généralement décevantes), elle incluait deux films évoquant le canevas formel de **Short Cuts**, de Robert Altman. De plus, elle comprenait de nombreux essais formels dépeignant de sombres paysages urbains peuplés de criminels, de mésadaptés ou de misérables en adoptant (parfois même en renouvelant) les canons du suspense ainsi qu'un rythme sonore et visuel enlevé. Le résultat était tantôt un divertissement louable, tantôt un stérile tape-à-l'œil, les effets stylistiques ne servant généralement qu'à

appuyer un élément du récit, comme dans **Zoom**, par exemple, de l'Allemand Otto Alexander Jahrreiss, où les effets numériques (superpositions d'images, accélérés, ralentis, arrêts sur image, *zooms-in*, *zooms-out*, etc.) étaient tout simplement motivés par les besoins de l'intrigue : Waller s'est attribué le rôle d'ange gardien de Wanda, sa voisine, et l'épie constamment à travers le viseur de sa caméra numérique. Enfin, plusieurs œuvres plus « traditionnelles » complétaient la programmation. Préconisant un rythme nettement plus lent que les précédentes, un nombre de personnages réduit et un mode de narration plutôt linéaire, ces œuvres laissaient percer la voix d'une nouvelle génération d'auteurs, sans pour autant renouveler le médium.

Parmi celles-ci, trois tracent le portrait d'un écrivain du XX^e siècle. Dans **Abschied (L'Adieu)**, Allemagne/Pologne), Jan Schütte tente de pénétrer l'univers de Bertold Brecht. Le rythme et le ton modérés préconisés, de même que l'artificialité du cadre choisi — réunir, en un même lieu et une même journée, amis, collaborateurs, femmes aimées et l'ombre de la Stasi —, laissent poindre le tempérament du dramaturge, son amertume et son étonnante emprise sur son entourage, mais chargent le portrait d'une malheureuse superficialité et d'un détachement qui suscite l'indifférence. Au contraire, **Wojacek (Life Hurts)**, du Polonais Lech Majewski, et **Die Unberührbare (No Place to Go)**, de l'Allemand Oskar Röhler, cernent en profondeur et avec une grande finesse la nature et l'étrangeté (entendue au sens de singularité, mais également d'étranger aux autres et à soi-même) du poète polonais Rafal Wojacek et de la romancière ouest-allemande Gisela Elsner (la mère du réalisateur, dénommée Hanna Flanders dans le film et interprétée avec éclat par Hannelore Elsner). Décrivant la solitude et la détresse grandissantes qui ont mené ces deux personnages excentriques au suicide (il est mort à 26 ans en 1971 et elle, à 56 ans en 1992), ces deux films magnifiques laissent deviner une

Les Autres Filles, de Caroline Vignal



24^e Festival des films du monde de Montréal | CINÉMA DE DEMAIN

voix et un regard aussi étonnants qu'inédits. Jouant avec subtilité des possibilités qu'offrent le noir et blanc, les deux cinéastes ont su créer des atmosphères glauques, mais extrêmement saisissantes et envoûtantes, manipulant avec doigté cadrages et éclairages afin d'évoquer l'irrésistible errance (physique ou psychique) des personnages et leurs contradictions profondes. Ainsi, chez Majewski, la photographie et la direction artistique suggèrent habilement le désarroi de Wojacek (confusion que confirme l'absurdité de ses comportements qui, malgré leur caractère tragique, nous arrachent quelques sourires), mais aussi le climat accablant de la Pologne socialiste des années soixante. Chez Röhrer, celles-ci intensifient le contraste entre la flamboyance de l'ancienne vedette de la scène littéraire allemande (les vêtements Dior, le maquillage excessif, la perruque noire ainsi qu'une démarche et un port de reine concourent à souligner la théâtralité du personnage) et sa détresse intérieure, elle-même accentuée par l'euphorie qu'engendre chez les autres la chute du mur de Berlin et l'accablement fatal qu'elle suscite chez elle, anéantissant son dernier idéal, le communisme allemand. Véritable bijou, au niveau de la forme comme du contenu, **No Place to Go** défile à l'écran comme une suite de superbes tableaux où se dessine, à grands coups de silences, d'ombres et de lumière, la détresse d'une femme qui voit tour à tour s'évanouir ses dernières illusions (professionnelles, amoureuses, maternelles, sociales et même physiques).

La femme est également au centre du premier long métrage de fiction de deux jeunes réalisatrices, l'Iranyenne Mariam Shahriar et la Française Caroline Vignal. Par-delà le portrait de leur protagoniste respective, **Dakhtaran-e khorshid** (**Daughters of the Sun**) et **Les Autres Filles** abordent une problématique féminine plus large : le statut et les conditions de travail et de vie des ouvrières iranyennes dans les fabriques de tapis, d'une part, l'acceptation de sa féminité et l'irréductible question de la perte de sa

virginité à l'adolescence, d'autre part. **Daughters of the Sun** témoigne du pénible asservissement des femmes iranyennes aux mains de l'homme en usant de longs plans-séquences où s'imposent l'austérité et l'immensité de paysages arides, ainsi que de gros plans attentifs au moindre vacillement du regard et des gestes féminins. En découlent une lenteur et un silence étonnamment suggestifs, et d'une oppressante beauté. En revanche, **Les Autres Filles** rapportent, à la manière du Jacques Doillon des **Petits Frères**, « les maux/mots de l'exclusion », mais cette fois-ci il s'agit de celle de l'adolescente, qu'elle soit africaine, turque, maghrébine ou française (Julie Leclercq, dont c'est le premier rôle au cinéma, impose une métamorphose frappante à son personnage, un curieux mélange d'insouciance et de maturité). Quoique de facture assez dissemblable — la première exacerbe le silence ; la deuxième, la parole —, ces deux œuvres tirent avantage des ressources propres à la linéarité narrative, et laissent poindre un discours hautement personnel, assuré et audacieux (surtout dans le cas de Mariam Shahriar qui, d'ailleurs, a remporté le Prix de Montréal récompensant un premier long métrage de fiction, toutes catégories confondues).

Il en va de même pour deux mélodrames asiatiques qui, un peu à l'encontre de la tendance générale de ce cinéma, évitent, du moins en partie, l'esthétisme superficiel et la fusion des genres. Dans **Suri** (**Pickpocket**, Japon), de Kazuo Kuroki, et **Bakha satang** (**Peppermint Candy**, Corée du Sud/Japon), de Lee Chang-dong, l'utilisation du train sert de cadre à une étonnante exploration psychologique. Simple élément fonctionnel dans le premier (il permet d'esquisser les liens particuliers unissant Kaito, un pick-pocket alcoolique sur le déclin ; Rei, sa jeune complice en mal d'amour ; et Kazuki, son jeune apprenti), il devient un élément constitutif de la narration dans le second. Chang-dong retrace la progressive déshumanisation de Yongho (jeune ouvrier succes-

Peppermint Candy, de Lee Chang-dong



24^e Festival des films du monde de Montréal | CINÉMA DE DEMAIN

sivement devenu soldat, policier tortionnaire et homme d'affaires sans scrupules) en six épisodes temporels, mais en s'appuyant sur une structure narrative inversée, où le train agit, dès lors, en véritable *leitmotiv*, effets de reculons à l'appui. Aussi artificiel soit le procédé, Chang-dong a l'ingéniosité d'éclairer l'évolution personnelle du anti-héros par les fulgurants changements politiques, sociaux et économiques éprouvés par les Coréens depuis 20 ans, sans qu'ils réussissent pour autant à apprivoiser le bonheur.

Émanant également de la Corée du Sud, **Segi-mal** (**A Century's End**), de Song Neung-han, rappelle la structure narrative de **Short Cuts**, de Robert Altman, et du plus récent **Wonderland**, de Michael Winterbottom. **Nachtgestalten** (**Night Shapes**), de l'Allemand Andreas Dresden, fait de même. Ils se présentent comme une succession de vignettes où sont ménagés quelques points d'intersection entre les différents couples ou groupes de personnages, tels que la récurrence d'un chauffeur de taxi, d'un vendeur de yoyos ambulant, d'un groupe de jeunes punks, etc. Profondément urbains, ces films sont pessimistes dans le propos (**A Century's End** s'attache à décrire l'ampleur des écarts socio-économiques et de la décadence morale dans la société coréenne moderne ; **Night Shapes** met en évidence les préjugés dont sont victimes les oubliés des grandes villes : les sans-abri, les immigrés et les jeunes de la rue), modernes dans la forme (le traitement de l'image, particulièrement dans **Night Shapes**, accentue l'impression d'authenticité : caméra vidéo numérique, caméra portée et très mobile, éclairages restreints, pellicule granuleuse, brièveté des séquences, montage visuel accéléré et peu soucieux de la continuité, etc). Toutefois, ni l'un ni l'autre ne renouvellent le genre et, surtout, le film coréen tend à s'éparpiller.

Le film d'Andreas Dresden est pour sa part assez bien réussi et constitue, à ma connaissance, un discours relativement neuf dans le paysage du cinéma allemand qui, récemment, a plutôt semblé préoccupé par les relations interpersonnelles.

De facture traditionnelle, fantaisiste ou expérimentale, la plupart des longs métrages présentés cette année dans la section Cinéma de demain : nouvelles tendances accusaient une vision du monde excessivement sombre et pessimiste. Quelques-uns seulement arboraient, avec plus ou moins de succès, une plus grande légèreté de ton. Ainsi, il faut louer l'originalité et l'humour avec lesquels le film autrichien **Heller als der mond** (**Brighter than the Moon**), de Virgil Widrich, une comédie absurde empruntant à la fois au *road movie*, au film de gangsters et au film d'amour, évoque le problème des étrangers résidant en Autriche. La direction artistique (les rues, les routes et les villes filmées sont désertes, à l'exception des trois couples insolites qui y déambulent), l'utilisation de plans fixes et l'interprétation des acteurs confèrent au film une étrange et absurde irréalité. Finalement, il faut relever l'audace du film **The Nine Lives of Tomas Katz**, de l'Anglais Ben Hopkins, qui, malgré ses nombreux défauts, ses incohérences et son petit budget, nous insinue dans un monde d'une telle absurdité qu'il en devient désopilant.

Dominique Pellerin