

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Cinéma australien : Le cinéma australien : un parent lointain

Nathalie Brillon

Volume 11, numéro 2, décembre 1991, février 1992

URI : id.erudit.org/iderudit/34073ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brillon, N. (1991). Cinéma australien : Le cinéma australien : un parent lointain. *Ciné-Bulles*, 11(2), 24–25.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Le cinéma australien : un parent lointain

par Nathalie Brillon

My Country
de Dorothea Mackellar

*J'aime une contrée brûlée par
le soleil,
Le pays des plaines infinies
Des montagnes aux crêtes dé-
chiquetées
Des sécheresses et des torrents
de pluie
J'aime ses horizons lointains
J'aime sa mer azurée
Sa beauté et sa menace —
Vaste terre brune qui est la
mienne !*

Ce poème de l'Australienne Dorothea Mackellar qui encense sa terre natale, exprime bien l'attrance qu'exerce ce pays de rêve et de mystères qu'est l'Australie. Patrie de **Mad Max**, de **Crocodile Dundee**, de kangourous bondissant en pleine liberté et de koalas paisiblement pendus à leur branche d'eucalyptus, l'Australie fascine tout le monde, comme le démontrent la popularité de la série télévisée **Skippy** ou le succès phénoménal des **Oiseaux se cachent pour mourir**. Cet intérêt ne se limite pas au petit écran mais s'étend aux salles de cinéma. Depuis plusieurs années, on trouve des films australiens inscrits en compétition officielle ou dans la catégorie Hors Concours du Festival des films du monde qui en 1984 présentait un hommage au cinéma australien, hommage constitué de sept films dont **Stanley** d'Esbern Storm et le très beau **Man of Flowers** de Paul Cox. Un autre film de Paul Cox, **la Chevelure**, était d'ailleurs en compétition dans l'édition 1990 du même festival (voir **Ciné-Bulles**, volume 10 numéro 2).

L'exotisme que dégage l'évocation de cette contrée n'est peut-être pas le seul élément qui excite notre curiosité face à ce pays-continent. Si on s'attarde au cheminement historique de sa production cinématographique, on peut facilement établir un parallèle entre les productions australienne et québécoise. Comme le nôtre, le cinéma australien connut son véritable essor au début des années 60. Tout en imitant le dynamisme américain, cet épanouissement est marqué par une volonté féroce d'indépendance culturelle face à la mère-patrie, l'Angleterre. Le cinéma australien souffre du syndrome d'Hollywood qui inonde son public de productions pré-fabriquées, limitées à un style de cinéma commercial ; d'autre part, Hollywood attire un bon nombre de techniciens et de créateurs alléchés par les avantages financiers des grands studios californiens. Citons, comme exemple, trois grands noms du cinéma australien des années 70 et 90 : Peter Weir

(**Pique-nique à Hanging Rock**, 1975 ; **Gallipoli**, 1981 et **l'Année de tous les dangers**, 1982), Bruce Beresford (**The Adventures of Barry McKenzie**, 1972 ; **The Getting of Wisdom**, 1977 et **Puberty Blues**, 1981) et George Miller (**Mad Max**, 1979 et **Mad Max II**, 1981) qui réalisent et produisent maintenant leurs films aux États-Unis. **Witness** (1985), **la Société des poètes disparus** (1989) et **Greencard** (1990) de Peter Weir sont des productions américaines, tout comme **Driving Miss Daisy** (1990) de Bruce Beresford, ou son récent **Black Robe** (1991), et **les Sorcières d'Eastwick** (1987) de George Miller. Cet exil des créateurs incite le producteur australien Phillip Adams à affirmer : « Les cinéastes qui ont combattu en première ligne à la fin des années 60 et au début des années 70, tous ces farouches partisans d'une culture nationale, ont commencé à signer des pactes faustiens avec l'Amérique. » (« Un nouveau souffle », **le Cinéma australien**, page 88)

Un autre problème lié à la puissance d'Hollywood touche tous les cinémas nationaux, autant celui de l'Australie que le nôtre : la difficulté d'agencer les normes du marché international cinématographique avec les aspirations typiquement nationales. Pour se tirer d'affaire, les réalisateurs et producteurs australiens élaborent certaines stratégies : « Une méthode, dit le réalisateur australien Scott Murray, consiste à embaucher des acteurs de renommée internationale, une autre de renoncer aux préoccupations australiennes et se modeler au contraire sur les schémas américains. » (« La production récente (1970-1990) », **le Cinéma australien**, page 88)

Cette recette, dite du « cinéma du Pacifique », est appliquée dans deux des six longs métrages présentés au Festival des films du monde cette année. **Prisoners of the Sun** de Stephan Wallace, un *court-drama* (genre typiquement américain) sur fonds de Deuxième Guerre mondiale dans le Pacifique, fait appel à l'un des acteurs australiens les plus connus, Bryan Brown (**F/X**, **F/X II** et la télé-série **les Oiseaux se cachent pour mourir**), en plus d'utiliser l'acteur américain d'origine japonaise, George Takei (Mr. Sulu dans les **Star Trek**). Dans **Spotswood**, Mark Joffe utilise le même artifice : le rôle principal est tenu par l'acteur britannique, Anthony Hopkins, à qui le Festival rendait hommage.

Dans la sélection australienne, on remarque trois thématiques : les préoccupations d'ordre social, les liens extrêmement forts entre les hommes, ainsi que les relations homme/femme.



Bryan Brown et George Takei dans **Prisoners of the Sun** de Stephan Wallace

Les préoccupations sociales semblent prédominantes dans un film comme **Spotswood** de Joffe où le personnage introverti d'un expert en ergonomie, Wallace (Anthony Hopkins), se transforme au contact des employés excentriques de la Ball's Moccasin Factory. Cette satire sociale, située dans la banlieue de Melbourne à la fin des années 60, expose les effets de l'industrialisation sur la vie communautaire d'une petite usine artisanale. Dans **Stan and George's New Life**, deuxième long métrage de Brian McKenzie, celui-ci s'interroge sur le pouvoir des médias. Cette comédie sentimentale a comme intrigue de fond un complot visant la normalisation et l'informatisation des données météorologiques, mais le film se transforme en une fable sur l'abrutissement des masses par la technologie médiatique. **Deadly** d'Esbern Storm, ancien représentant du cinéma parallèle australien (27 A, 1973), expose les tensions qui existent entre les populations blanche et aborigène. Ce film policier, à facture bien américaine, se déroule dans une petite ville de l'arrière pays où un policier blanc de Sydney doit expliquer la mort suspecte d'un aborigène. Dans un même ordre d'esprit, mais à un niveau différent, **Holidays on the River Yarra**, premier long métrage de Leo Berkeley, raconte l'histoire de deux adolescents embrigadés dans un groupe d'extrême droite.

Une seconde thématique importante est l'amitié fraternelle qui lie les hommes australiens. Comme l'explique Debi Enker dans son texte « L'Australie et les Australiens » : « La notion spécifiquement australienne de camaraderie virile (cette connivence qui unit exclusivement les hommes et à laquelle ils attachent un très grand prix) préside à tous les rapports humains, dissuadant énergiquement quiconque voudrait se comporter autrement. » (« L'Australie et les Australiens », *le Cinéma australien*, page 164)

Ce lien est fort bien illustré par **Proof**, premier film de la réalisatrice Jocelyn Moorhouse. Un jeune photographe aveugle, obsédé par la perception visuelle de la réalité, apprend peu à peu, à travers la description de ses photographies par un aide-cuisinier (compagnon de hasard), à faire confiance aux voyants. Cette évolution vers la possibilité de relations interpersonnelles est vécue au détriment de la jeune femme de ménage éperdument amoureuse de son patron aveugle. Cette fraternité entre hommes se retrouve dans **Spotswood** où, grâce aux contacts des bons vieux bougres de la Ball's Moccasin Factory, le héros (Anthony Hopkins) s'épanouira et deviendra plus humain. **Prisoners of the Sun** illustre le lien

tissé par l'honneur qui unit chaque membre d'une même armée et ce, au-delà des tribunaux et des prisons. Mais ce lien fraternel peut aussi avoir un côté négatif comme dans **Deadly**, où la justice est presque bafouée par le code d'honneur entre hommes blancs australiens. Un autre exemple, celui de **Holidays on the River Yarra** où l'amitié entre les deux adolescents mènera au meurtre.

En fait, le seul long métrage qui ne discute pas de cette camaraderie masculine est **Stan and George's New Life**. Ce film a pour sujet la relation d'un homme et d'une femme parvenant à atteindre le bonheur conjugal. Cette œuvre de Brian McKenzie traite d'un sujet presque tabou dans le cinéma australien. Selon Scott Murray : « Il semble difficile de trouver des exemples de films australiens qui dépeignent véritablement des relations sexuelles heureuses entre homme et femme. » (« L'Australie et les Australiens », *le Cinéma australien*, page 164)

Cette remarque convient bien aux six longs métrages présentés au Festival des films du monde ; seul **Stan and George's New Life** présente un couple heureux. Ce rapport au couple peut se définir selon l'importance de la place accordée à la femme dans la trame narrative des films. Ainsi, celle-ci joue un rôle destructeur dans les films **Proof** et **Deadly**, et est presque inexistante dans **Spotswood**, **Holidays on the River Yarra** et **Prisoners of the Sun**.

Que reste-t-il de ces films après le Festival ? Un seul demeure véritablement marquant ; **Proof** de Jocelyn Moorhouse. Tourné à petit budget, il parvient, grâce à l'ingéniosité du scénario, à l'humour corrosif avec lequel il traite son sujet, et à l'interprétation juste des trois acteurs (Hugo Weaving, Geneviève Picot et Russel Crowe), à dépeindre la situation angoissante d'un aveugle obsédé par la preuve (ses photographies) que le monde qu'il ressent est bien le même que celui des autres. Et ce, sans tomber dans le discours descendant des films de handicapés à la mode hollywoodienne des dernières années (**Rainman**, **Regarding Henry**, etc.) Ce film, d'ailleurs, s'est mérité au dernier Festival de Cannes, une mention spéciale du jury de la Caméra d'Or (catégorie du premier long métrage). Ce qui semblerait prouver que l'influence américaine n'a pas vraiment gommé la personnalité des films australiens. Il n'y a plus qu'à espérer que les distributeurs résistent de la même façon aux pressions hollywoodiennes et programment **Proof** dans une salle montréalaise. C'est loin d'être acquis. ■

*« Martin est l'aveugle mais pas nécessairement parce qu'il ne voit pas. Il est aveuglé par ses peurs. Son cœur et sa méfiance des autres le rendent aveugle. Fondamentalement, il me semble que les gens sont bons. Mon point de vue est optimiste et c'est pourquoi je crois que Martin est aveugle parce qu'il ne fait pas confiance aux autres. Il existe évidemment des mauvaises gens, mais personne ne peut vivre une vie entière sans aimer par peur d'être trahi. » (Jocelyn Moorhouse au sujet de **Proof**, propos recueillis à Cannes)*

*« Nous les colonisés de la Grande-Bretagne qui aspirions à devenir ceux de l'Amérique, nous nous satisfaisions pleinement d'importer notre politique et notre culture, de greffer nos structures sociales sur le modèle britannique tout en goûtant le dynamisme des bandes dessinées, films, disques et livres de poche américains. » (Phillip Adams, « Un nouveau souffle », *le Cinéma australien*, page 83)*



Hugo Weaving dans **Proof** de Jocelyn Moorhouse