

## Ciné-Bulles

### Le cinéma d'auteur avant tout

## Festival du nouveau cinéma : Déroutes conjugales dans un monde sans pitié

Stéphane Defoy

---

Volume 26, numéro 1, hiver 2008

URI : [id.erudit.org/iderudit/33492ac](http://id.erudit.org/iderudit/33492ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

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

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Defoy, S. (2008). Festival du nouveau cinéma : Déroutes conjugales dans un monde sans pitié. *Ciné-Bulles*, 26 (1), 44–47.

---

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2008

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-d-utilisation/>]

---

**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](http://www.erudit.org)



# Déroutes conjugales dans un monde sans pitié

STÉPHANE DEFOY

**L**e Festival du nouveau cinéma (FNC) tenait sa 36<sup>e</sup> édition en octobre dernier. Comme chaque année, l'événement proposait une riche programmation composée de plusieurs films ayant transité auparavant par le très couru Festival international du film de Toronto qui le précède de quelques semaines. Cela dit, le FNC représente une belle occasion de découvrir de nouvelles signatures et d'apprécier la démarche de réalisateurs sortis de l'anonymat depuis peu. C'est pourquoi nous avons décidé de vous entretenir d'œuvres fortes, foncièrement contemporaines, qui ont le mérite de porter un regard unique sur des situations particulières. Espérons que certaines d'entre elles trouveront le chemin des salles de cinéma ou du moins celui d'un club vidéo près de chez vous.

Dans la cuvée 2007, les relations amoureuses entre hommes et femmes sont au cœur des préoccupations d'une multitude de cinéastes. Chez Michel Spinosa, la femme aime de manière malade alors que chez l'Allemand Jan Bonny, son déséquilibre se transmute en agression inusitée. Dans les deux cas, il y a renversement complet des rôles : l'homme devient une victime à bout de ressources alors que la femme se métamorphose en être caractériel aux réactions imprévisibles. Dans **Anna M.** (comprendre Anna aime) de Spinosa, les traits du bourreau empruntent le visage angélique d'une Isabelle Carré méconnaissable. De nature affable à son travail et bienveillante auprès de sa mère, la personnalité d'Anna change radicalement lorsque, à la suite d'un accident de voiture, elle tombe sous le charme de son soignant, le docteur Zanevsky. Convaincue qu'il éprouve les mêmes sentiments à son endroit, elle le poursuit sans relâche, allant jusqu'à mettre en péril son couple. Cette véritable chasse à l'homme sombrant dans une spirale autodestructrice représente le cœur du film du cinéaste français dont le dernier long métrage, **La Parenthèse enchantée**, remonte à 2000. Véritable thriller psychologique, **Anna M.** s'inscrit dans la lignée des meilleurs films de Roman Polanski (**Répulsion**, **Le Locataire**) et d'Alfred Hitchcock (**Vertigo**, **Rear Window**). D'une gradation dramatique vertigineuse, le long métrage témoigne d'un parcours basculant vers un amour

ravageur qui n'existe que dans la tête d'Anna puisqu'elle souffre d'érotomanie, une psychose qui touche particulièrement les femmes, leur donnant l'illusion qu'elles sont follement désirées par un individu dont elles font la connaissance. Le scénario, travaillé minutieusement, se divise en quatre sections — illumination, espoir, dépit, haine — reprenant chacune des phases à laquelle le sujet est confronté dans sa soif éperdue d'amour. La réalisation, sobre et de nature classique, contraste avec le comportement troublant et les réactions étranges de la femme malade. Spinosa a eu la main heureuse en offrant le rôle principal à Isabelle Carré. Sa présence fait en sorte que cette femme au comportement répréhensible demeure touchante par sa sincérité et par sa grande vulnérabilité face à l'amour destructeur qui la tenaille sans répit. Un film grave et dérangeant.

Dans **Counterparts**, première œuvre de Jan Bonny, subsiste ce même sentiment d'inconfort. Cette fois, le drame se situe au sein d'un couple dans la quarantaine. Brandt, policier, et Anne, enseignante au niveau primaire, mènent une vie conjugale sans histoire. Leurs rapports, en apparence harmonieux, font même l'envie de leurs amis et parents. Sous cette façade impeccable se cache une relation cauchemardesque. Incapable de progresser sur le plan professionnel et ridiculisée par son propre père, Anne accumule beaucoup d'agressivité, qu'elle a peine à camoufler. Bon vivant et indéfectible amoureux, Brandt tente à tout prix d'éviter le moindre tiraillement afin de maintenir l'équilibre précaire du tandem. En vain, sa femme a la mèche de plus en plus courte et elle se transforme en intraitable tortionnaire. Pour libérer la pression, elle matraque joyeusement son mari qui se recroqueville par terre dans l'attente que l'orage passe.

Bonny illustre avec éloquence la théorie des contraires qui s'attirent. La passivité du mari attise la rage de sa conjointe qui, en le rouant de coups, cherche à le sortir de sa torpeur. Pour Brandt, la situation est intolérable, mais il s'entête à demeurer dans le domicile familial comme si être frappé lui permettait d'exister. Entre les deux, il y a la routine quotidienne où rien ne doit transparaître



Anna M. de Michel Spinosa

de la débâcle conjugale. Les terribles secrets qui doivent être refoulés finissent évidemment par empoisonner leur existence. À la manière des frères Dardenne (**Le Fils, L'Enfant**), **Counterparts** s'inscrit dans la lignée des drames sociaux filmés sans artifices et sans trame musicale venant habituellement adoucir le ton. Le film s'avère une fascinante étude psychologique qui se concentre sur deux individus ayant viscéralement besoin l'un de l'autre. Profitant du succès international obtenu par des œuvres à la fois accessibles et intelligentes (**La Vie des autres, The Edukators, Good Bye Lenin!**), le cinéma allemand actuel s'affiche comme une marque de qualité. **Counterparts** en est une autre preuve indubitable.

Christian Petzold (**Identity Control**) n'a rien à envier à son compatriote. Peu connu à l'extérieur de son pays d'origine, il représente néanmoins l'une des signatures les plus distinctes du cinéma allemand des dernières années. Son cinquième long métrage, **Yella**, aussi le prénom du personnage principal, suit les traces d'une femme quittant son village natal (dans l'ancienne Allemagne de l'Est) afin de tenter sa chance à l'Ouest dans la ville de Hanovre. Il s'agit en fait d'un prétexte pour s'éloigner d'un ex-conjoint violent qui ne cesse de la harceler, lui rendant la vie impossible. Demeurant à l'hôtel dans l'attente de trouver un boulot, Yella fait la rencontre de l'énigmatique Philipp, un requin de la finance qui l'initie au monde des transactions financières à haut risque. Œuvre d'une texture glaciale se mouvant dans des espaces impersonnels (couloirs d'hôtels, salles de réunion, etc.), **Yella** garde volontairement une distance entre son sujet et le spectateur. À travers le visage de son héroïne (inatteignable Nina Hoss vue dans **Les**

**Particules élémentaires**), le réalisateur évoque une angoisse permanente. Tout peut basculer d'un moment à l'autre dans des passages marquants où en surface la sécheresse des émotions est exposée au fil des discussions professionnelles. Réfutant les structures conventionnelles du récit, celui de Petzold fonctionne par construction d'idées suggérant plusieurs pistes ouvertes au développement de l'intrigue. Les motivations des personnages demeurent indéfinies et ces derniers apparaissent comme des spectres — sont-ils vivants ou déjà morts? — errant dans des existences qui ne leur appartiennent plus. Dégageant en surface une rigueur clinique, le film de Petzold exerce une fascination constante à travers le regard qu'il pose sur son héroïne, jeune femme tourmentée qui essaie de garder la tête hors de l'eau alors qu'une insondable spirale l'attire vers le fond; un personnage à la fois magnétisant et impénétrable.

La plus récente proposition de l'excellent Pen-Ek Ratanarung, son sixième long métrage, s'inscrit également dans le registre des films plus évocateurs que démonstratifs. À la différence de Petzold, **Ploy** est empreint d'une forte dose d'érotisme prenant racine dans les fantasmes de ses protagonistes. Une fois de plus, les problèmes d'un couple marié, de passage à Bangkok pour des funérailles, se retrouvent au cœur de l'intrigue. Deng et Wit sont au bord de la crise et ce voyage obligé où ils se trouvent coincés dans un hôtel de luxe ne fait qu'intensifier les tensions d'une relation confrontée à l'usure du temps. L'arrivée dans leur suite de Ploy, une jeune inconnue très attirante, accélère une rupture annoncée. Le cinéaste thaïlandais observe les mouvements de rapprochements et de distanciation entre ces trois personnages à

travers une série de tableaux laissant planer d'envoûtants mystères qui garderont leur opacité jusqu'à la toute fin. Proche de certains de ses confrères asiatiques (Wong Kar-Wai, Hou Hsiao-Hsien), Ratanaruang privilégie les atmosphères intimistes et les ambiances feutrées. En apparence linéaires, ses intrigues empruntent en fait des voies savamment tortueuses laissant place à des interprétations multiples. Oscillant entre un imaginaire issu du réel et des rêveries mi-conscientes, son récit chemine dans les zones de turbulence de l'inconscient. D'ailleurs, les songes des trois principaux personnages nous en révèlent davantage sur leurs intentions que les rares discussions auxquelles ils s'adonnent le temps d'une cigarette ou d'un verre d'alcool.

Avec **Ploy**, c'est tout l'univers sophistiqué et stylisé du cinéaste qu'on retrouve dans un huis clos empruntant essentiellement ses décors aux corridors et aux chambres d'hôtel. Dans la continuité de ses œuvres antérieures, il accorde une importance particulière aux cadrages et bien que cette fois-ci le célèbre directeur photo Christopher Doyle ne fasse pas partie de l'équipe technique — il avait collaboré à ses deux films précédents — le réalisateur reproduit la même profondeur de champ, accroissant la richesse visuelle de chacune des scènes. De plus, les ambiances sonores, toujours présentes en sourdine renforcent le sentiment d'étrangeté. Cependant, Ratanaruang n'atteint pas le sommet de virtuosité de ses deux films précédents, **Last Life in Universe** (2004) et **Invisibles Waves** (2006). **Ploy** repose sur un scénario qui manque parfois de substance et où les ressorts dramatiques sont à peine effleurés. Néanmoins, le film est à voir pour sa volupté et son élégance en particulier grâce aux actrices qui, chacune à leur manière, laissent transparaître une extraordinaire sensualité. Qu'on se le dise, la carrière du réalisateur thaïlandais n'est pas qu'un feu de paille et celui-ci apparaît désormais comme une figure importante dans le riche paysage du cinéma asiatique actuel.

Par ailleurs, les films de deux cinéastes ayant acquis une reconnaissance internationale avec leurs films précédents étaient très

attendus : **Import/Export** de l'Autrichien Ulrich Seidl et **Nous, les vivants** du Suédois Roy Andersson. Seidl avait créé une véritable commotion en 2003 avec **Dog Days**, une œuvre sans compromis et extrêmement dérangeante. Pour sa part, Andersson a obtenu avec **Chansons du deuxième étage** le Prix spécial du jury au Festival de Cannes en 2000. Son nouvel opus s'inscrit dans la continuité de son film précédent. Même coloration verdâtre de l'image, mêmes personnages figés dans un cadre fixe où ils demeurent le plus souvent immobiles, même refus d'une structure narrative classique. Le cinéaste présente une succession de tableaux — une cinquantaine en tout — illustrant le désarroi humain face à un univers dépersonnalisé et à un monde sans pitié.

Sorte de peinture étrange d'une autre époque, cette déconcertante proposition ne repose sur aucun récit linéaire. Dans ses notes d'intentions, Andersson explique la nature de son projet : « Je crois que vivre est compliqué pour tout le monde et que c'est l'humour qui nous sauve. En ce sens, je vois **Nous, les vivants** comme une farce sur la condition humaine. » D'ailleurs la dimension burlesque du film le sauve d'une vue d'ensemble qui frise la dépression sévère. Néanmoins, la démarche du demiurge suédois ne se compare à aucune autre. Son esthétique enfermée dans une grisaille brumeuse, ses comédiens au teint blafard escortés par des témoins pétrifiés dans les arrière-plans et son habileté à récupérer la misère du monde pour en soustraire une profonde tendresse envers le genre humain font de lui un auteur à la poésie surréaliste. En revanche, au jeu des comparaisons, **Chansons du deuxième étage** apparaît plus abouti grâce à une mise en scène rigoureuse prenant forme au sein de cadrages très étudiés. Bien que **Nous, les vivants** renferme des passages inoubliables, l'ensemble manque de cohésion. De plus, Andersson tente d'extraire de chacun de ses tableaux la dimension comique de la situation. Il perd ainsi en profondeur ce qu'il gagne en légèreté. Nous nous retrouvons loin de cet inexplicable sentiment de fin du monde qui hantait nos esprits longtemps après le visionnement de son long métrage précédent. Le réalisateur peut toutefois se vanter de



Yella de Christian Petzold



Ploy de Pen-Ek Ratanaruang

s'être forgé un style singulier où dans sa grande symphonie sur la détresse humaine s'entremêlent, avec une dose d'humour pincésans-rire, les éléments tragiques de notre passage sur terre.

Chez Ulrich Seidl, la compassion et la fantaisie sont mises de côté pour laisser place à la dure réalité exhibée sans fard et avec une froideur clinique. Le réalisateur autrichien portait déjà un regard sans complaisance sur une humanité en déclin avec ses excellents documentaires. Dans **Animals** (1995), il scrutait la dépendance excessive que des individus avaient développée envers leurs animaux domestiques. Avec **Jesus, You Know** (2004), il soumettait le portrait d'Autrichiens dans l'impasse remettant dans les mains de Dieu leur existence. De retour à la fiction, il se concentre dans **Import/Export** sur deux personnages dont les trajectoires empruntent des directions opposées. Olga, infirmière ukrainienne et mère d'un enfant part pour l'Autriche à la recherche d'une vie meilleure. Elle occupe une série d'emplois peu valorisants avant d'échouer dans un hôpital où elle fait le ménage et ramasse les couches des patients. De son côté, Paul, au chômage et criblé de dettes, prend la route vers l'Est avec son beau-père afin d'installer des distributeurs de bonbons dans des quartiers défavorisés. Leur trajet les mènera jusqu'en Ukraine. Seidl observe, à la manière du documentariste, la destinée en parallèle de ces deux jeunes gens tentant de se refaire une nouvelle vie. La frontière entre la réalité et la fiction disparaît, le cinéaste étant passé maître dans l'art de brouiller les pistes et de confondre le spectateur. Le film laisse même l'impression que les deux principaux acteurs, des non-professionnels retenus par Seidl au terme d'une longue recherche, exposent à la caméra leur propre existence. Obsédé par la véracité de son propos, le cinéaste tourne uniquement dans des décors réels en utilisant comme figurants les personnes vivant sur les lieux. Comme une grande partie de l'intrigue d'**Import/Export** se situe dans un service de gériatrie, on peut s'imaginer les difficultés rencontrées par l'équipe de tournage lors des scènes où Olga interagit avec des vieillards séniles qui ont perdu toute forme d'autonomie.

Outre le centre hospitalier, le réalisateur autrichien campe son récit dans des hôtels miteux, des bars minables et des quartiers déshérités bondés de HLM où règne une insalubrité inimaginable. À l'image des décors, la vie merdique dans laquelle sont empêtrés ses personnages finit par donner la nausée. Fidèle à son habitude, Seidl nous lance en pleine figure les horreurs d'une époque où l'indifférence généralisée a pris le dessus sur les valeurs humaines. Malheureusement, sa charge est si appuyée que le malaise initial laisse place à l'écoeurement. Pourtant, **Import/Export**, tout comme **Dog Days**, fait réfléchir longuement sur les rapports que nous entretenons envers les autres. Plus de deux heures quinze de déchéance et d'humiliation auront peut-être servi à cela.

Pour terminer, une œuvre singulière : **La Antenna** de l'Argentin Esteban Sapir. L'intrigue se situe dans un lieu inconnu, à une époque indéfinie. Le cinéaste multiplie les trouvailles visuelles pour raconter une histoire qui demeure tout de même prévisible. Structurée à la manière d'une fable pour enfants, **La Antenna** décrit une ville où tous les habitants ont perdu l'usage de la parole, sauf une mystérieuse cantatrice dépourvue de visage et son fils sans yeux. La contrée est sous l'emprise de l'intraitable M. TV qui contrôle tout, des programmes télévisés jusqu'à la nourriture des habitants. Ce dernier compte mettre en place, en faisant usage de la voix de la chanteuse, un dispositif qui lui permettra de dominer l'esprit de tous les citoyens. Conte surréaliste évoquant la liberté d'expression et le besoin de lutter contre les tyrans de ce monde, **La Antenna** s'inspire directement du cinéma muet et des films expressionnistes allemands, particulièrement de **Metropolis** de Fritz Lang. L'esthétique en noir et blanc de Sapir se rapproche aussi de celle du Canadien Guy Maddin (**Brand Upon the Brain, The Saddest Music in the World**). Mais si la maîtrise technique de l'Argentin est irréprochable, il n'atteint pas les atmosphères sombres et malsaines provenant de l'imaginaire foisonnant du cinéaste originaire de Winnipeg. Allégorie soignée mais un brin naïve, **La Antenna** s'avère un inspirant délire visuel porté par une musique instrumentale somptueuse. ■



Nous, les vivants de Roy Andersson



Import/Export d'Ulrich Seidl