

Seizième Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo

Richard Martineau, Léo Bonneville, André Giguère, Dominique Benjamin, Robert-Claude Bérubé, Marie-Christine Abel and Patrick Schupp

Number 132, January 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50678ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

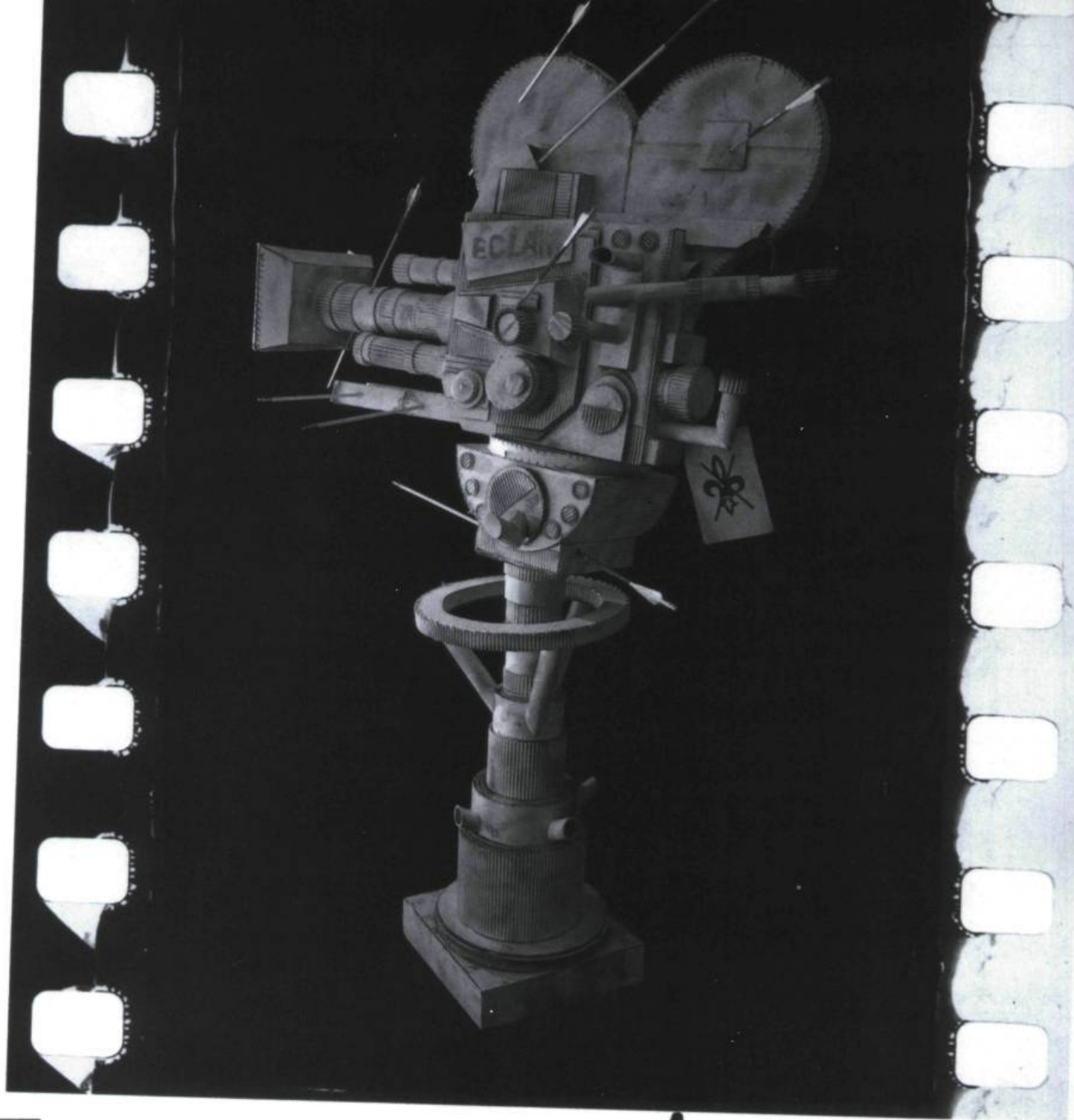
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martineau, R., Bonneville, L., Giguère, A., Benjamin, D., Bérubé, R.-C., Abel, M.-C. & Schupp, P. (1988). Seizième Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo. *Séquences*, (132), 13–23.



16^{ème} Festival
International
DU NOUVEAU
CINÉMA
MONTREAL
1987.

FESTIVAL
DU NOUVEAU
CINÉMA
MONTREAL

Seizième festival international du nouveau cinéma et de la vidéo

Fidèle à la tradition, le 16e Festival du Nouveau Cinéma de Montréal a tourné le dos au vedettariat pour nous présenter des longs métrages au profil beaucoup plus discret. N'aurait été du *Chant des sirènes* et des *Ailes du désir*, en effet, l'édition de cette année se serait déroulée sans le moindre coup d'éclat. Faut-il pleurer, faut-il en rire? La question, beaucoup plus importante qu'on le croit, vaut la peine d'être posée. En effet: si ce festival, en misant sur l'ensemble de sa sélection plutôt que sur quelques locomotives, se veut beaucoup plus respectueux d'un certain cinéma que le Festival des films du monde, il participe du même coup à rater son rendez-vous avec le public. Car, on a beau dire, on a beau faire: aucun événement médiatique de cette ampleur ne peut vraiment prendre son envol sans accrocher instantanément la curiosité des spectateurs; sans susciter tout de suite l'intérêt de la presse.

Perdu dans cette mer sans phare, le cinéophile, aussi averti soit-il, ne sait plus comment se guider. Laisse seul au milieu de ces titres qui ne renvoient à aucun visage connu, il se sent déboussolé. Les salles à moitié vides (certains diront à moitié pleines) commentaient d'ailleurs à leur façon cet état des choses. Difficile, dans ces conditions, de palper l'atmosphère d'un festival; difficile, également, de se sentir véritablement pris à parti. D'où un étrange sentiment de malaise, de flottement transformant ce festival en une sorte de no-man's land culturel.

Que le Nouveau Cinéma traite de la dérive post-moderne et de la quête d'identité, soit; mais un festival digne de ce nom se doit, du moins nous semble-t-il, de mieux connaître d'où il vient et à qui il s'adresse. Il en va ni de sa crédibilité ni de sa pertinence, qui ne peuvent vraiment être remises en doute. Mais bien de sa « solvabilité » financière et artistique.

Le Festival du Nouveau Cinéma est plus que jamais à l'heure des choix: il doit opter entre demeurer un événement marginal, ou alors jouer franchement le jeu des médias et élargir sa portée.

Car si la présence de gros noms fait incontestablement pâlir les personnalités et les films de moindre envergure, l'anonymat, lui, risque de les rendre totalement invisibles. Ne vaut-il pas mieux perdre ses couleurs plutôt que de se perdre corps et biens?

Richard Martineau

Beaucoup de documentaires, cette année, parmi la sélection américaine. Serait-ce que les jeunes cinéastes sont en manque de scénarios, ou qu'ils veulent se ressourcer en tournant leur caméra vers la réalité? Toujours est-il que la fiction semble, sinon à bout de souffle, du moins à court d'idées. Parmi les documentaires présentés, un porte sur le sida (*Chuck Solomon: Coming of Age* de Marc Huestis), un sur l'exploitation politique du cancer (*Hoxsey: Quacks Who Cure Cancer?* de Ken Ausubel), un sur les adolescentes en fugue (*Girltalk* de Kate Davis) et un sur le machisme vu à travers les yeux d'un boxeur (*Broken Noses* de Bruce Weber). Autant de faits divers, autant de regards flirtant avec le sensationnalisme — mais aussi, autant de tentatives de transgresser le choc initial du sujet. Essayant de percer les apparences pour redonner un sens à l'écume de l'actualité, ces réalisateurs vont à contre-courant de la production actuelle en refusant, justement, la dictature du formalisme. Et en choisissant plutôt de coller de plus près au contenu.

Inutile, donc, de rechercher des images inédites et des styles de montage spectaculaires. L'enveloppe, en effet, se fait discrète, attentive, sensible. Alors qu'ici, le documentaire tourne en rond en adoptant toutes sortes de tics pour sortir artificiellement de son cadre (c'est-à-dire, le consternant docu-drame), le documentaire américain semble bel et bien vivant, et toujours enraciné dans sa tradition.



John Huston and the Dubliners de Lilyan Sievernich

Deux autres documents se tournent quant à eux du côté de la culture. *Cissy Huston — Sweet Inspiration* de David Davidson s'intéresse à la gospel music alors que *John Huston and the Dubliners* nous montre le regretté cinéaste sur le plateau de son dernier long métrage, *The Dead*. Écoutant les confidences et les souvenirs de ce raconteur savoureux, ce film de Lilyan Sievernich prend une couleur particulière suite à la disparition du géant. Rongé par la maladie, travaillant de son fauteuil roulant et relié à des bonbonnes d'oxygène, Huston semble



tout de même à la hauteur de sa réputation: grandiose, princier. Et d'un humour irrésistible.

Du côté de la fiction, sept longs métrages se partageront le gâteau, dont *Astonished* de Jeff Kahn et Travis Preston, *Doc's Kingdom* de Robert Kramer, *Landscape Suicide* de James Benning, *South of Reno* de Mark Rezyka, *Three Bewildered People in The Night* de Gregg Araki et l'horrible *Psychokillers* de Jackie Léger, sorte de mauvais *Stranger than Paradise* sur moto. La dérive, le crime, la recherche des origines, donc, autant de thèmes actuels questionnant chacun à sa façon la nature et le rôle du récit aujourd'hui. Et la place de l'homme dans un monde sans direction, sans avenir, sans désir. Comme le personnage central de *Paris, Texas*, tous ces anti-héros recherchent une histoire dans laquelle se projeter afin d'échapper au désert moral.

Le succès américain de ce festival (coïncidence?) reprenait en quelque sorte — mais sur un mode mineur — le propos du *Déclin de l'empire américain*. Réalisé par David Burton Morris, *Patti Rocks*, en effet, jette

Patti Rocks de David Burton Morris



un regard cynique, amer et lucide sur le piètre état de nos amours. Débutant par un long dialogue entre deux hommes s'évertuant à mettre en scène leur virilité, le film se termine sur une tout autre note alors que la présence d'une femme dévoile leur fragilité et leur insécurité profondes. Allant au-delà du discours pour traquer l'angoisse du mâle contemporain, ce long métrage divisé en deux parties fait le procès de l'hypocrisie sexuelle de notre époque. Road movie gueulard et machiste se transformant en huis clos timide, *Patti Rocks*, plus qu'un psychodrame pour nouvel homme repent, questionne les rapports qu'entretiennent le discours et la réalité. Considérée comme une fiction déchue, la masculinité, en effet, impose au contact du fait féminin. Hors de son propre univers fantasmagorique, point de salut pour le récit!

Et si le cinéma contemporain avait de plus en plus de mal à croire aux histoires qu'il s'invente? Et si la fiction était tout simplement condamnée à être dépassée par la réalité? Traversant le miroir pour se retrouver de l'autre côté du récit, là où les illusions ne collent plus, le nouveau cinéma américain tente de se ré-appropriar ses artifices. Par le documentaire, qui les tourne sens dessus dessous pour voir ce qui s'y cache; par une fiction sans direction, qui refuse le confort du mensonge; et par une fiction démystificatrice, qui fait exploser les apparences.

Rêver ou ne pas rêver, telle est la question.

Richard Martineau

Le cinéma français a été représenté au festival par Helma Sanders-Brahms et Jean-Luc Godard.

Herman, mon père est un émouvant témoignage. Helma Sanders-Brahms a voulu exorciser tous les troubles qui l'assaillent depuis cette terrible guerre entreprise par un certain Adolf Hitler, son compatriote. Est-ce possible que son père (Herman) ait contribué à ce carnage qui a fait tant de victimes? Non, son père n'était pas nazi; il n'était pas un soldat volontaire. Il a été enrôlé. Et, comme il le confesse, jamais il n'a tué quelqu'un. En conséquence, Helma conduit son père dans cette France où il a été propulsé durant la guerre. Elle l'amène voir les lieux mêmes où il a vécu. Mieux encore, il a accepté de rencontrer des gens qui ont pu l'identifier. Pourtant il était bien jeune à l'époque. Mais le souvenir d'une guerre est toujours tenace. Toutes les personnes retrouvées n'ont gardé aucune rancune contre le jeune Herman. Cette dame à la fenêtre semble bien le reconnaître, alors qu'il portait l'élégant habit du soldat allemand. Le film est un véritable et aventureux pèlerinage aux sources d'un traumatisme qui affecte Helma. Elle a suivi son père dans ce retour dans la France qu'il avait espéré — jeune — connaître en ami et en admirateur, et dont les circonstances l'ont douloureusement conduit à briser les frontières. Pour sa fille, il restera toujours ce cancer qui la ronge en songeant sans cesse que son père piétinait la France envahie. Ni le temps, ni l'accueil des survivants ne peuvent lui faire oublier que, lorsqu'elle est née, son père trainait en Normandie sous la détroque d'un soldat nazi. Il y a des douleurs impossibles à cicatriser. *Herman, mon père* est un film troublant qui montre que les enfants sont tributaires du passé de leurs parents, même si leur innocence est inattaquable. Un beau film tourné avec respect et même avec dévotion.

Jean-Luc Godard restera toujours le cinéaste le plus imprévisible. Imprévisible n'est peut-être pas le mot juste. Car ce qu'on attend de lui c'est qu'il nous surprenne. Et alors il est heureux. Heureux de se moquer de nous. Heureux de faire l'idiot. C'est précisément son rôle dans *Soigne ta droite*. Dès qu'on le voit à l'ouverture du film, il fait le pitre, comme un gamin qui veut se moquer de son professeur. Cela le conduit à toutes sortes de comportements plus ou moins farfelus. Comme toujours, Godard fait usage de livres. Il lit. Que lit-il? Qu'importe. Il a un livre dans les mains. C'est l'intuable intellectuel. Mais ici à l'écriture se double le son. Là, nous sommes servis. À une table sophistiquée, deux personnes essaient de s'ajuster. Réussiront-

Soigne ta droite de Jean-Luc Godard



elles? Elles reviennent sans cesse, comme un rythme hallucinant, cherchant la note juste. Sons et paroles se mêlent donc. Le film n'entend pas apporter une haute philosophie. Mais tous ces bruits est-ce pour nous distraire? Car, au cours du film, on entendra des mots dits noichalamment: mort, Dieu, etc. Des flashes. Non pas des réflexions, des méditations, des clips. Rien que des flashes verbaux. Des mots jetés dans le parterre des idées reçues. Godard ne néglige rien pour entraîner le spectateur dans diverses directions. Pour lui, cela est un jeu. Un jeu qui l'amuse sans doute et qui pourrait nous amuser si le bavardage des mots et des images avait une certaine cohérence. Mais ne demandons pas à guignol de nous faire trop réfléchir. Contentons-nous de voir, d'entendre et de rire.

L'Italie avait délégué au festival Gianluca Fumagalli, Silvano Agosti et Attilio Concari.

Gianluca Fumagalli est obsédée par la rencontre. Car pour elle « chaque rencontre cache un abandon ». C'est ce qu'illustre amplement *À Fleur de peau* (A fior di pelle). Tout commence au théâtre et finit dans la vie. C'est dans un théâtre que le maître dirige de mauvais comédiens. Pour leur donner une leçon, il n'a rien de mieux à faire que de saisir une élève et de lui montrer comment se joue une scène d'amour ou (précisément) comment faire l'amour. C'est dire que le jeu devient réalité. Une réalité qui n'a pas de suite. Après une dispute avec son ami, la fille attend celui qui voudra bien la prendre en moto. Mais elle et lui gardent le souvenir de l'autre, c'est-à-dire de la personne abandonnée. Tous deux blessés intérieurement persistent à demeurer ensemble. Si ce résumé est simple, le film n'a pas la limpidité du synopsis. Le spectateur se demande souvent ce que cherchent les personnages. Que veulent-ils? Sont-ils satisfaits l'un de l'autre? La rencontre n'oblitére pas le souvenir. Comment vivre avec quelqu'un, alors que la pensée se porte inévitablement sur la personne délaissée? Gianluca Fumagalli dérouté le spectateur par des randonnées qui laissent soupçonner des êtres constamment inquiets et insatisfaits.

Silvano Agosti est un poète qui s'attache aux êtres. *The Neighbourhood* (Quartiere) nous présente deux sœurs dont l'aînée est violée dans une voiture par neuf jeunes gens. Cela ne l'empêchera pas d'épouser l'un d'eux. Le film nous amène chez deux jeunes garçons passionnés l'un pour l'autre. Une crise profonde va perturber celui qui apprendra que son compagnon le quitte pour se marier. De plus, un homme apprend que sa femme l'a quitté avec un autre. Enfin, un clochard qui vit dans une vieille voiture trouve le grand amour. Tous ces gens se succèdent dans des images très belles qui laissent le spectateur rêveur. Il faut dire que la musique d'Ennio Morricone participe avantageusement à ce poème d'une beauté plastique remarquable. On se laisse gagner par les images sans se poser de questions sur les personnes qui apparaissent tiraillées par leurs problèmes. La poésie les transcende tous.

La photo nous séduit dans le film d'Attilio Concari, *45° Parallèle* (45° Parallelo). D'ailleurs, le personnage de Tom est un photographe américain. Sa recherche sur l'écologie l'amène à rencontrer Andrea, une serveuse dans une auberge, et un petit garçon d'une douzaine d'années. Le petit garçon profite de l'été pour pêcher, courir, s'amuser. Pour commenter les événements, ou mieux les déplacements, un vieil aède apporte son concours. Ici, ce sont les images qui prennent vraiment le dessus. La plaine du Pô apparaît dans toute son étendue monotone et les personnages circulent avec la paresse du temps. Le



45° Parallèle d'Attilio Concari

cinéaste arrive à créer une atmosphère plutôt grise qui englobe vraiment la vie des gens de cette région. On n'est pas surpris d'apprendre que le film a mérité le Prix de Sica au Festival de Venise. Cette première oeuvre manifeste les qualités d'un film d'auteur.

Deux films représentent l'Espagne: *Matador* de Pedro Almodóvar et *Tant qu'il y a de la lumière* de Felipe Vega.

Matador est un film inquiétant. Angel souffre d'être engoncé dans une atmosphère religieuse suffocante. Sa mère est une véritable bigote qui n'a de cesse de surprotéger son fils. Il s'entraîne à devenir torero. Un jour, il tente de violer l'amie de son professeur de tauromachie. Tout est bouleversé en lui. Épris d'un vif sentiment de culpabilité, il court à la police s'accuser de deux crimes qu'il n'a pas commis. Comme Angel est un médium, il trouve aisément où sont ensevelis les deux cadavres. Ce film met en garde contre une religiosité superficielle et l'influence indue des parents. Il montre comment un jeune homme peut être déboussolé par un acte répréhensif. Le film est mené avec une telle vigueur qu'on suit le développement de l'intrigue avec intérêt et qu'on s'attache à Angel qui manifeste plus d'ingéniosité que de méchanceté.

Tant qu'il y a de la lumière comprend trois parties: Le toit du monde, La silhouette de pierre et La frontière de l'eau. Mais l'histoire est tellement compliquée, les événements tellement abondants qu'il m'apparaît impossible d'en donner un honnête résumé. De qui s'agit-il d'abord? D'un certain Jaime anthropologue qui ramasse des restes dans les environs de Madrid. Une jeep le poursuit. Une fille l'accompagne, etc. Tous les faits, tous les détails font voir la complexité du récit. Surgissent successivement Jorge, Juan, Marisa, Ana, Maria... Finalement la lutte s'engage entre Jorge et Jaime. Quel film touffu plein de contradictions et de péripéties! Il faut un oeil attentif pour non seulement observer tous les éléments, mais surtout pour en établir les relations. Évidemment Felipe Vega aime le foisonnement. Cela écarte la limpidité et ne rend pas le film lumineux.

O Bobo a représenté le Portugal au festival.

C'est au cours d'une répétition de la dernière scène d'*O Bobo* (Le Bouffon) qu'on a découvert le corps assassiné de Joao. Joao était précisément la personne qui avait encouragé Francisco à porter le roman d'Herculano au théâtre avec une demi-douzaine d'acteurs. Le film mêle la vie des acteurs à l'action de la pièce. Ainsi donc tout s'enchevêtre. Car il s'agit d'un amour fou auquel participe Rita. C'est



dire que la parole prend un poids considérable qui ajoute à l'ambiguïté du propos. *O Bobo* est un film où les images souvent théâtrales donnent un écho artificiel. La schématisation rend le film passablement irréel. Il paraît que cela confirme la modernité de l'oeuvre!

Léo Bonneville

Le cinéma allemand (R.F.A.) contemporain, plus que tout autre cinéma national européen, affectionne les sujets valorisant l'identité, l'errance et la thématique de la mémoire collective qui occupent une place déterminante dans la destinée de presque tous les personnages qu'il met en scène. Ainsi, les personnages créés par les cinéastes allemands n'ont cessé, depuis deux décennies, tourmentés et écrasés par la lourdeur du silence sur un passé maudit, de parcourir le monde à la recherche d'un territoire qui leur permettrait d'oublier ou d'assumer la contingence de leur origine et d'atteindre une paix intérieure. Cependant, cette quête existentielle fait place très rapidement, à cause de l'insatisfaction qu'elle engendre, à un malaise profond ressenti comme un creux, un vide; si bien que tous semblent vivre avec « un couteau dans la tête ».

Fred, le héros de *Sierra Leone* réalisé par Uwe Schrader, incarne éminemment cet individu paumé par des échecs sentimentaux, qui, dans son désarroi affectif, n'a eu d'autres recours pour vaincre la mort ou la folie que la fuite et le repliement dans le mutisme et la solitude de la moiteur tropicale du Sierra Leone.

Sierra Leone de Uwe Schrader



Mais un jour, bourré d'argent, Fred revient chez lui, en Allemagne. C'est à l'intérieur de son pays que débute l'errance. Sa femme et sa maîtresse ont refait leurs vies et ne le désirent plus. Ses copains, qui ne comprennent pas son retour, ne lui accordent plus la même attention, Fred constate qu'il est mort dans leur conscience. Seule Alma, une employée de l'hôtel où il est descendu, qui s'ennuie à mort et semble aussi désespérée que lui, acceptera de le suivre. Le couple alors s'embarque, uni par le désespoir, dans une errance sans fin.

Le réalisateur Uwe Schrader, en situant l'errance de Fred à l'intérieur du pays plutôt qu'à l'extérieur, fait preuve d'originalité: même le lieu d'origine s'est vidé, après trois ans d'absence, de toute signification. Fred n'arrive plus à créer des rapports signifiants avec ceux qu'il connaissait naguère, comme si le sens des codes s'était modifié ou que lui-même en a oublié la clé. Avec beaucoup de souplesse et de

justesse dans son écriture cinématographique, Schrader trace de manière distanciée un portrait réaliste et sensible du sentiment d'étrangeté d'un être qui, espérant refaire sa vie dans son propre pays, se retrouve devant une situation tout aussi désespérante que celle qu'il avait fui quelques années auparavant.

La Tromperie du cinéaste allemand Harun Farocki traite, avec beaucoup moins de force, de conviction et d'originalité, du problème de l'identité. Un ferblantier s'amourache d'une entraîneuse de bar qui attend le mec qui en aura plein les poches. Peu de temps après leur mariage, elle se sent vite prisonnière d'une vie conjugale trop conformiste et reprend son ancien métier. Le mari ne le tolère pas et la tue accidentellement. Afin de camoufler son acte, il demande l'appui de la soeur de son ancienne épouse qui accepte en prenant l'identité de la morte. Inspiré d'un fait divers survenu il y a quelques années en Allemagne, *La Tromperie* alterne entre le suspense et le drame psychologique sans jamais arriver, à cause d'un manque flagrant d'inspiration, ni à capter notre intérêt, ni à nous émouvoir. Le film de Farocki manque de souffle et n'est qu'une banale copie du film de Billy Wilder, *Double Indemnity*.

Si l'Allemagne représente un pays inhospitalier pour ceux qui y sont nés, paradoxalement, à cause de sa prospérité économique, il constitue un Eldorado pour les individus provenant de pays dévastés par la misère sociale et économique. À la limite entre le documentaire et la fiction, par des images sobres et réalistes au noir et blanc poreux, qui confère au film une atmosphère lourde et intimiste, *Le Repas du dragon*, coproduction suisse/allemande de Jan Schütte, constitue une très agréable surprise de ce festival. Le cinéaste nous guide dans les rues de Hambourg où des immigrés, l'un Chinois et l'autre Pakistanais, doivent faire face à d'innombrables tracasseries administratives de la part d'une société en apparence accueillante mais qui, dans les faits, considère ses réfugiés comme un sous-prolétariat à qui l'on ne reconnaît aucun droit humanitaire. Sans faire appel à aucun misérabilisme, Jan Schütte aborde, avec une grande sensibilité, une pénétrante lucidité et une authenticité sociologique accablante, le sort réservé aux réfugiés et aux travailleurs étrangers par la société allemande qui pourrait aussi être la nôtre...

Dans une tout autre atmosphère et un tout autre univers *Francesca* de Verena Rudolph fut certes le film le plus déroutant de ce festival. Malgré une certaine lenteur dans l'amorce de son propos (le montage

Le Repas du dragon de Jan Schütte



des vingt premières minutes gagnerait à être resserré), la réalisatrice, de manière fort originale et audacieuse, construit de toutes pièces un personnage mythique. Le canular est si bien conçu que certains spectateurs après la projection avaient peine à croire que cette Francesca Aramonte, ancienne comtesse devenue comédienne célèbre à l'époque du néo-réalisme italien et réfugiée, à la fin de vie, dans la quiétude mystique d'une abbaye italienne, n'ait jamais existé ailleurs que dans l'imaginaire fellinien de la cinéaste.

Pendant que le cinéma allemand fouille dans toutes les directions l'identité, les cinéastes hollandais puisent leur inspiration du côté de la mémoire. Theo Van Gogh fait appel au flashback pour décrire, dans *Return To Oegstgeest*, le portrait d'une famille hollandaise des années 30, dominée par les rigoureux jansénistes du protestantisme. Le narrateur se remémore, à travers une série de souvenirs que le temps a transformés en fantômes, ses premières expériences sexuelles, ses relations d'amour/haine avec son père et ses premières confrontations avec le Mal. Malgré le manque de rigueur dans son écriture, le film de Van Gogh, par son ton acide et humoristique, la solidité de sa direction d'acteurs et la qualité de ses images, mérite un intérêt certain.

Moins accessible et beaucoup moins réussi que le film précédent, *Zjoek* d'Erick van Zuylen met en scène un lieutenant russe, ayant perdu la mémoire pendant la dernière guerre, qui a recours à une psychologue pour retrouver son passé. Van Zuylen joue de façon abusive avec les renvois temporels, pousse l'insolite jusqu'à l'hermétisme et utilise les symboles ainsi que les concepts de la théorie psychanalytique de manière académique, sans parvenir à traduire cinématographiquement l'état d'âme et les souffrances émotives de ce personnage.

Dans *Looking For Eileen* de Rudolf Van Der Berg, Philip, un architecte amoureux de Eileen, une magnifique bibliophile, s'écroule de douleur lorsqu'il apprend que celle-ci s'est tuée dans un accident d'auto. Après plusieurs mois, le hasard mettra sur la route de l'inconsolable amoureux une Irlandaise, ressemblant à s'y méprendre à celle qu'il aimait et qui recherche une copie de *Tristan et Iseult*. S'engage alors une obsédante poursuite, de la part de l'architecte, qui le conduira dans les quartiers sordides des bordels et de la drogue. Sur le thème de l'union fatale de la légende de Tristan et Iseult, Philip recherche Eileen désespérément. Par une photographie talentueuse, un cadrage précis, un jeu d'acteurs solide, une mise en scène contrôlée, *Looking For*

Looking for Eileen de Rudolf van der Berg



Eileen a tout pour séduire. Malheureusement, le réalisateur succombe, dans la séquence finale, à une sensiblerie décevante: alors qu'il nous avait présenté, de manière fort habile, un surprenant renouvellement du mythe de l'amour-passion, il délaisse complètement son point de vue et, à notre grand désarroi, nous offre une finale digne d'un roman Arlequin.

Le film le plus touchant de cette sélection nationale demeure *Mind Shadow* (coproduction Pays-Bas/Canada), de la cinéaste Hedy Honigmann, qui aborde de façon saisissante les effroyables déchirements de la conscience que subit un homme atteint de la maladie d'Alzheimer. *Mind Shadow* a le mérite d'éviter tout débordement émotif et de faire l'économie de procédés mélodramatiques qui nous auraient, démagogiquement, bouleversés. Au contraire, la réalisatrice aborde son sujet avec une précision chirurgicale et nous fait ressentir, par une mise en scène d'une austérité bergmanienne, le gouffre qui, irrémédiablement, s'élargit dans la conscience de ce professeur d'université. Comme la neige qui cache et ensevelit sous elle tout ce qui vit, la maladie enveloppe et ronge, comme un cancer, la mémoire. *Mind Shadow* nous fait prendre conscience à quel point la mémoire est indispensable à l'existence; sans elle, vivre et surtout vieillir deviennent impossibles.

André Giguère

La participation britannique regroupait cette année cinq oeuvres⁽¹⁾ dont deux documentaires qui s'intéressent à la carrière d'artistes américaines bien différentes.

Invocation: Maya Deren de Jo Ann Kaplan relate la carrière de cette cinéaste américaine d'origine russe (de son vrai nom Eleonore Derenchowsky) morte en 1961 à l'âge de 44 ans dont le style surréaliste très poétique fut le précurseur du cinéma d'avant-garde américain. Le film de Kaplan évoque la vie publique et privée de cette femme exceptionnelle à l'aide d'extraits de ses films, de témoignages de ses proches tels Sasha Hamid, Stan Brakhage, Amos et Marcia Vogel. Il nous fait découvrir un être assoiffé de nouveauté et d'absolu dont la fascination pour le rituel et la mythologie l'amènèrent vers un art à tendances nettement anthropologiques et une exploration bien personnelle du vaudou.

De facture plus traditionnelle, *Jessye Norman - Singer* de Bob Bentley, produit dans le cadre de la télé-série britannique « Ommibus », dresse un portrait strictement professionnel de cette imposante chanteuse plus appréciée en Europe que dans son propre pays et qui excelle autant chez Wagner, Purcell, Berg que dans les negro spirituals. Mme Norman y jette un regard sur ses origines en Georgie, ses performances sur les plus grandes scènes du monde, son implication avec de jeunes troupes comme le Harlem Dance Theater, avec beaucoup de charme, mais en gardant toutefois une certaine distance.

L'année dernière, *Zina* de Ken McMullen était au centre d'une controverse opposant Serge Losique et Claude Chamberlan qui en revendiquaient tous deux la primeur. Cette année, McMullen venait

(1) À mon regret, je n'ai pu voir *Friendship's Death* de Peter Wollen en raison des horaires de projection souvent changeants et imprévisibles du festival.



présenter *Partition*, une oeuvre au pouvoir de séduction similaire et à la trame narrative tout aussi déroutante, où la connaissance précise du contexte historique devient capitale. Réalisé d'après une nouvelle de l'écrivain urdu Saadat Hasan Manto pour marquer le quarantième anniversaire de l'indépendance indienne, *Partition* s'intéresse à la division religieuse de la population à l'origine de l'exil et de l'holocauste qui devaient suivre. Les prisonniers et bientôt les fous doivent être transférés selon leur origine, qui en Inde, qui au Pakistan. Contre toute attente, l'asile de Lahore, dont les pensionnaires rejettent la partition et refusent de partir, devient l'ultime refuge de la raison au milieu du chaos. Comme il l'avait fait précédemment dans *Zina*, McMullen passe volontiers du noir et blanc à la couleur selon que son propos se veut didactique ou emprunte le point de vue de tous les intéressés; anglais angoissés, fonctionnaires indiens satisfaits, fous de l'asile, conférant au film un climat onirique où le temps est suspendu.

Dans un style qui lui est propre, Stephen Frears évoque également de tels troubles sociaux dans *Sammy and Rosie Get Laid*. Revenant à Londres après plusieurs années d'absence, Rafi Rahman (Shashi

Sammy and Rosie Get Laid de Stephen Frears



Kapoor) est choqué de trouver une ville qui rappelle Beyrouth en haute saison. Il est aussi décontenancé par le style de vie de son fils et sa belle-fille, et la faune habituelle de « Noirs, lesbiennes et autres anormaux » qui fréquente leur loft. Sammy entretient une haine contenue à l'égard de son père qui l'a négligé, mais Rosie le confronte ouvertement et l'accuse d'être responsable de l'assassinat de nombreux adversaires politiques dans son pays. Rafi ne trouve un semblant de refuge que chez Alice qu'il a toujours aimée (merveilleuse Claire Bloom, qui se fait trop rare) mais il est constamment confronté à l'agitation et la décrépitude qu'il voulait fuir alors que ses démons reviennent le tourmenter sous la forme récurrente d'un chauffeur de taxi défiguré qui ne semblerait pas déplacé dans un film de Peter Greenaway. L'auteur de *My Beautiful Laundrette* rend un autre « hommage » vitriolé aux bienfaits du thatcherisme en baladant sa caméra des rues en proie aux émeutes raciales jusqu'aux terrains vagues en bordure d'autoroute récupérés par des sans-logis pleins d'imagination. Toujours avec une hargne contrôlée, mais aussi avec espoir.

Si le Londres de Stephen Frears a des allures de zone dévastée, *Patrouille du matin* du Grec Nikos Nikolaidis nous invite aussi à des lendemains de catastrophe. Dans un pays indéterminé ravagé par un

cataclysme non-défini, une jeune femme erre sans but et entreprend de traverser la « zone interdite », gardée par une patrouille spéciale qui abat les intrus. Sur son chemin, des écrans de cinéma et de télévision retransmettent de vieux films américains. Les références fusent et tombent à plat: ce film-métaphore à idée unique (la perte de la mémoire et la recherche du passé), alourdi par une interprétation monocorde, sans âme, et une répétition des mêmes schémas narratifs, ne décolle jamais vraiment et lorsque peut enfin s'établir un dialogue entre deux personnes, le coeur n'y est plus.

Si les personnages du film finlandais *Des ombres au paradis* sont aussi peu expressifs, c'est que le réalisateur Aki Kaurismäki affiche un parti pris de morosité inéluctable dans son illustration de la relation naissante entre un éboueur et une caissière de supermarché. L'interprétation et les dialogues sont réduits à leur plus simple expression et ce « paradis » n'a pas la poésie en grisaille de celui de Jim Jarmusch. L'univers de ces deux paumés est triste, déshumanisant et leur décision de s'unir n'est en fait qu'un compromis pour échapper à la solitude oppressante des grandes villes. Le problème, c'est que cette fadeur n'a rien de bien cinématographique.

Friends Forever du Danois Stefan Henszelmann s'intéresse aux amitiés d'un adolescent et au jeu des pressions sociales. Kristian, un grand garçon timide qui vient d'emménager dans un nouveau quartier, se lie d'abord d'amitié avec Henrik dont les goûts éclectiques l'isolent un peu des autres, pour ensuite se joindre à Patrick et sa bande de petits machos qui ridiculisent Henrik et se plaisent en général dans le désordre. Lorsque Patrick, qui se révèle homosexuel, fait l'objet de sanctions à l'école, Kristian entreprend de le défendre. Henszelmann, semble vouloir suivre les traces de l'émouvant *Twist and Shout*, de son compatriote Bille August, mais après une première heure qui semblait prometteuse, *Friends Forever* s'éparille pour se perdre dans des considérations superficielles et naïves.

La nouvelle politique de *glasnost* en Union soviétique aura eu, entre autres avantages celui de restaurer l'honneur perdu de Kira Muratova, et de nous permettre de voir les oeuvres longtemps interdites de cette cinéaste jusqu'alors jugée « peu orthodoxe ». En visionnant les deux films projetés dans le cadre du festival, *Long Farewells* (1971), et *Brief Encounters* (1967), on comprend un peu mieux pourquoi l'oeuvre de Muratova, longtemps taxée de « bourgeoise et pessimiste », a été mise sur les tablettes. Dans le premier, elle s'intéresse à la relation entre une mère abandonnée par son mari (une radieuse prestation de Zinaïda Sarko) et son fils de seize ans qui envisage d'aller vivre avec son père. Dans le second, elle donne, en parallèle d'un triangle amoureux dépeint avec nuance et beaucoup de tendresse, une image moins que parfaite des fonctionnaires de l'État, en exposant les difficultés que connaissent les gens ordinaires à se loger, et dresse un portrait par trop réaliste des tares du système.

Mais ce qui caractérise le cinéma de Kira Muratova, c'est avant tout une certaine attention aux détails, aux émotions, à la vie intérieure des personnages, à laquelle le cinéma soviétique « standard » nous avait peu habitués. Elle favorise une approche intimiste sans prétention et sans lourd message social. Elle se met à l'écoute des sentiments et, vingt ans plus tard, ses films n'ont rien perdu de leur intérêt ni de leur fraîcheur.



En 1948, Tito brisait les liens avec le père Staline et le régime yougoslave prenait ses distances avec Moscou. L'action du film de Stole Popov, *Happy New Year 49*, se situe dans les six derniers mois de 1948, alors que de nombreux Yougoslaves ayant jusque là habité l'U.R.S.S. rentrent au pays. Parmi eux, Bota qui, avec sa compagne Vera, va retrouver son père et son jeune frère, Kosta qui rêve de l'Ouest et de Bing Crosby. Lorsque Bota est injustement associé à la mort d'un soldat qui s'est suicidé, Kosta tente, à l'aide de ses relations avec la petite pègre, d'obtenir trois passeports pour passer à l'Ouest, et séduit Vera en l'absence de son frère. À la sortie de prison de Bota, aigri et désillusionné, la situation déjà tendue connaîtra un dénouement tragique. Stole Popov signe une oeuvre remarquable, une histoire de trahisons et d'espoirs déçus qui témoigne du déchirement d'un peuple.

Dominique Benjamin

Après être allé explorer du côté du Japon l'an dernier, le Festival du Nouveau Cinéma est retourné dans les parages cette année, à la recherche d'autres trésors (filmiques) de l'Orient. C'est du côté de la culture chinoise qu'on s'est dirigé cette fois, sans aller cependant jusqu'à s'aventurer en Chine continentale (est-ce que le Festival des films du monde aurait une exclusivité de ce côté-là?) On a rapporté des spécimens de films chinois tournés à Hong Kong et à Taiwan, des échantillons d'ailleurs assez surprenants en regard de ce que nous connaissons (peu) ici du cinéma pratiqué par là. Avec un petit crochet par l'Australie et une pointe poussée jusqu'en Inde, dans la province du Kerala plus précisément, le Festival du Nouveau Cinéma avait de quoi satisfaire un certain goût d'exotisme.

Ce n'est pas tant d'exotisme pourtant qu'il est question dans la production australienne *With Love to the Person Next to Me* (présentée, à surprise, avec des sous-titres français) de Brian McKenzie. On s'y retrouve dans la jungle urbaine, loin des savanes de Crocodile Dundee. Le héros, si l'on peut dire, est un être effacé mais observateur qui se trouve être chauffeur de taxi, comme le fut Robert De Niro dans le film bien connu de Scorsese, comme l'a été aussi McKenzie lui-même; bien qu'il ait les yeux ouverts sur la décadence qui l'entoure, sur les drames qu'il côtoie (il enregistre même les confidences de ses clients), il reste passif jusqu'à la fin, ne s'agitant que pour avertir une voisine du fait que son amant, escroc de petite envergure, vient d'être arrêté par la police. Ce personnage quelque peu morne sert pourtant de guide à

With Love to the Person Next to Me de Brian McKenzie

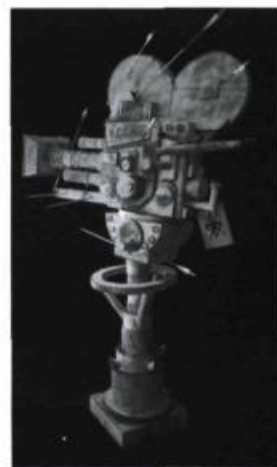


un voyage au pays de la misère humaine, tant physique que spirituelle. Ce n'est pas réjouissant comme tableau, mais c'est assez habilement composé dans un style quasi néo-réaliste.

Pour l'Inde, c'est aussi un tableau de moeurs, situé dans un passé récent. Un village dominé par de grands propriétaires va recevoir l'électricité. On s'arrête à la transformation que cela va apporter dans la vie de diverses personnes d'une population assez éclectique. Il semble y avoir, parmi la population hindoue, un certain nombre de familles chrétiennes. Par ailleurs, des agitateurs communistes tentent de monter la population (on est au milieu des années 50 et l'on sait que peu de temps après, la province sera gouvernée quelques années par un régime communiste, fait unique en Inde). Le réalisateur Aravindam semble avoir tourné sans grands moyens et se présente plus comme un observateur que comme un styliste: les incidents se suivent sans qu'il y ait de logique stricte dans leur ordonnance et la fin apparaît exagérément dramatique par rapport à ce qui précède. C'est un film qui exige du spectateur une certaine dose de patience même s'il ne manque pas d'intérêt. Mais les spectateurs, du moins à la séance où j'ai vu le film, ne se pressaient pas pour remplir la salle.

Il n'y avait pas foule non plus aux divers films d'expression chinoise. C'était pourtant là que résidait l'un des meilleurs éléments de surprise du Festival. Depuis près de quinze ans, une vague de productions fondées sur le culte du kung fu s'est répandue à travers le monde en provenance des studios de Hong Kong. On y bondissait à loisir sur l'écran cinémascope à travers des intrigues simplistes toujours fondées sur un même schéma favorisant les affrontements multiples; le cinéma de Hong Kong pour plusieurs c'était simplement le cinéma où l'on cogne. On oubliait qu'il y avait aussi par là toutes sortes d'autres films dont on recevait rarement des échantillons en Occident; les films d'Ann Hui (*L'Arche*, *Boat People*) étaient de rares exceptions.

Il était donc rafraîchissant de découvrir là des cinéastes intéressés par une transposition réaliste de problèmes de vie, comme Allen Fong avec *Just Like Weather*, ou par l'exploration des mobiles d'action des jeunes comme Stanley Kwan avec *Love Unto Waste*. Fong s'est attaché dans un style cinéma vérité aux problèmes d'un jeune couple très ordinaire, Christine et Chang. Mariés très jeunes, ils ont à faire face à des décisions qui les déchirent: le choix d'un travail, l'acceptation ou le refus de l'enfant, et surtout la possibilité d'émigrer aux États-Unis. Ces situations, ces décisions, ils les vivent ou les revivent devant une caméra inquisitrice et révélatrice. Le seul sujet d'agacement dans ce film, c'est le parti pris du réalisateur de mêler les événements dans un montage qui en bouleverse l'ordre chronologique, ce qui rend difficile la compréhension des problèmes. Stanley Kwan pour sa part suit quelques spécimens d'une certaine jeunesse dorée dans les aventures sentimentalo-policieres un peu confuses d'une sorte de *Less Than Zero* à l'orientale. L'amitié entre trois jeunes femmes donne lieu à des idylles tourmentées jusqu'à ce que l'une d'elles soit victime d'un meurtre. Intervient alors un policier existentialiste qui mourra d'un cancer à la gorge avant d'avoir pu résoudre l'affaire qui entraîne ses participants jusqu'à Taiwan pour retrouver les antécédents de la victime. Il est clair que l'intrigue policière n'est ici qu'un prétexte à l'étude d'un mode de vie où l'influence occidentale a eu des conséquences fatales. Le style n'est cependant pas assez fort pour vraiment capter l'attention à travers les méandres du récit.





Dust in the Wind de Hou Hsiao Hsien

Puisque le film de Kwan nous a amenés à Taiwan, restons-y. Là, c'est la découverte complète, car je défie qui que ce soit de nommer deux titres de films taiwanais qui ont eu une circulation normale ou même exceptionnelle dans nos pays. Il y a pourtant là aussi des cinéastes qui se posent des problèmes d'expression à travers une production d'orientation populaire. Un certain Edward Yong, par exemple, s'interroge sur le terrorisme urbain dans un film intitulé justement *The Terrorizers* où chaque personnage semble vouloir s'inventer une vie imaginaire pour compenser diverses frustrations. Il y a là une romancière, un chirurgien, un photographe, une délinquante, un policier engagés dans des situations qui s'entrecroisent et se compliquent en plus de représentations fictives surgissant de l'esprit de l'un ou l'autre. Il en résulte un film nécessairement complexe mais bien rythmé et doté d'effets de surprise habilement ménagés. Mais le meilleur élément de cette sélection orientale est le film de Hou Hsiao Hsien, *Dust in the Wind*, dont le Festival avait déjà présenté l'an dernier *A Time to Live and a Time to Die*. Hsien est un réalisateur qui s'attache aux détails de la vie courante à travers des récits nourris de souvenirs personnels. *A Time to Live* était centré sur l'enfance, *Dust in the Wind* l'est sur l'adolescence. Les études, le premier amour (et la première déception amoureuse), l'apprentissage, le service militaire sont abordés en une suite d'anecdotes proches de la vie en même temps qu'artistiquement illustrées en des images admirables. Personnellement, ce film a été la récompense de mon festival.

Robert-Claude Bérubé

IMAGES D'ICI

Les projections de *Vive Québec* de Gilles Carle puis *Charade chinoise* de Jacques Leduc ayant été contremandées, six films auront finalement composé le menu d'« Images d'ici » — une section au nom joliment lyrique mais, dans le contexte, un petit peu équivoque. Étonnamment, en effet, cet « ici » réunit, et donc confond, la cinématographie québécoise et la cinématographie canadienne comme si nombre d'essais sérieux n'avaient pas déjà assez répété qu'elles sont deux sensibilités, deux historicités, bref, deux entités que le public perçoit distinctement, lui.

Au-delà de cette équivoque, il est certain que l'idée d'attirer l'attention sur les cinémas du Québec et du Canada en créant une section expressément pour eux partait d'un bon sentiment. Cette idée, malheureusement, a été pervertie en chemin puisque certains autres films « d'ici » — notamment *I've Heard the Mermaids Singing* et *Family Viewing* qu'une excellente réputation précédait à juste titre — ont été programmés dans la section internationale. Pourquoi constituer une section à part si l'échantillonnage n'y est pas complet? Si c'est pour la priver des ténors qui assureraient au moins sa publicité? Dans ce genre de truc, c'est tout ou rien. La production de chacun des autres pays, naturellement inégale aussi, a néanmoins été intégralement présentée dans la catégorie internationale. Du moment qu'elle était incomplète, la section « Images d'ici » ne pouvait donc que faire l'effet d'un cadeau peut-être pas empoisonné, mais en tout cas maladroit. Car il était difficile de repousser la sensation que cette « sélection dans la sélection » n'équivalait pas à séparer le bon grain de calibre international de l'ivraie de qualité locale.

Enfin. Tout en souhaitant que ce festival, si important par l'audace et la variété de sa programmation, ne donne plus l'impression de distinguer entre deux classes d'oeuvres de cinéastes d'ici lors de sa prochaine édition, l'essentiel, pour l'instant, est d'examiner la contribution au cinéma des films *Konitz*, *A Winter Tan*, *Life Classes*, *The Celestial Matter*, *La Poursuite du bonheur* et *Undivided Attention*.

Jean-Paul Sartre disait que « le jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place. » Plus émotif, plus inspiré, plus novateur, plus diversifié, plus libre que n'importe quel autre genre musical au XXe siècle, le jazz, il est vrai, supporte généralement assez mal d'être emprisonné sur un écran. C'est dire qu'en choisissant de réaliser un essai-portrait du réputé saxophoniste Lee Konitz en duo avec le pianiste Harold Danko, Robert Daudelin n'optait pas pour le plus facile, le plus cinégénique même, des sujets de film. Eh bien! il a relevé ce défi avec une admirable intelligence.

Au départ, il faut admettre que Konitz lui-même, comme personne, présente un immense avantage: il parle et il parle d'abondance — une caractéristique peu commune chez les jazzmen. Mais c'est encore par sa musique qu'il est le plus éloquent et là, Daudelin le sert vraiment bien. Les pièces sont filmées intégralement. La caméra (opérée par Jacques Leduc) est d'une infinie sobriété. Le montage est pratiquement inexistant. Il faut beaucoup d'humilité pour s'effacer à ce point derrière la musique en n'essayant pas de prouver qui, de l'image ou du son, sera le plus jazzé. Quand même, ultimement, c'est plus rentable. Car en se lançant dans une futile compétition qui les fait se complaire dans



un montage-images effréné et arbitraire, la plupart des autres captations de ce genre finissent par irriter le spectateur dont l'attention est malgré lui détournée de la musique. Pas *Konitz*. Ce film, sans pouvoir recréer, parce que c'est impossible, le rapport d'intimité et d'interdépendance qui existe entre un jazzman et son public « sur place », nous montre le jazz en ne nous empêchant pas de l'entendre. Cela en fait un document précieux.

Maryse et Mary, respectivement héroïnes des films *A Winter Tan* et *Life Classes*, ont en commun de s'intéresser chacune à un art: la première écrit, la seconde dessine. Au-delà de cette vague communauté d'intérêts cependant, rien de plus contrasté que ces deux personnalités; rien de plus opposé que ces deux destins.

A Winter Tan est une histoire vraie qui a pu être relatée grâce aux lettres que Maryse Holder, un professeur de New York en sabbat prolongé, a envoyées du Mexique avant d'y être assassinée. Un meurtre plus tôt; car dire de cette femme, de cette ex-féministe, qu'elle est prête à tous les dangers, toutes les humiliations, toutes les déchéances et toutes les obscénités pour un furtif instant en compagnie d'un phallus mexicain: c'est un euphémisme...

A Winter Tan de Jackie Burroughs, Louise Clark, John Frizzell, John Walker et Aerlyn Weissman



Tout le film repose pratiquement sur les épaules de Jackie Burroughs qui est, de toute évidence, une très bonne actrice. Par exemple, pour se distinguer formellement du cinéma courant, les trois réalisateurs (dont elle est) ont décidé que, de temps en temps, le personnage se tournerait délibérément vers la caméra et se raconterait directement au public. Ce n'est pas un exercice si facile qu'il n'y paraît et Burroughs l'accomplit avec un naturel étonnant. Malheureusement, aussi douée que soit l'actrice, l'omniprésence exhibitionniste de son personnage devient lassante à la longue. Sans doute le problème vient-il de ce que le « je » de l'épistolière a certes été transposé verbalement (elle parle! elle parle!), mais presque pas visuellement. Et, au cinéma, même les destins dramatiques finissent par laisser indifférent quand ils ne sont pas dramatisés.

Infiniment plus banal est le destin de Mary Cameron dans *Life Classes*. Enceinte, elle quitte son village cancanier du Cap Breton pour élever son enfant à Halifax. Son amitié avec une étudiante en arts plastiques l'amène à poser nue pour une classe de dessin — un travail plus lucratif et, à sa grande surprise, moins humiliant que celui de vendeuse dans

un grand magasin. Petit à petit, elle qui croyait qu'il n'y avait de peinture qu'à numéros, se met à créer des dessins originaux qui étonnent.

Life Classes de William MacGillivray



Il n'y a certainement aucune intention de révolutionner le cinéma dans ce film dont l'argument dramatique tient du téléroman et le traitement photographique, des années 50. Tout de même, la séquence où Mary, nue sous une tente de plastique et un billet de 100 dollars dans les mains, raconte sa vie au son d'une complainte gaélique pour la cause artistique d'une vidéaste new-yorkaise, est d'une délicieuse ironie à l'endroit de l'art moderne en même temps qu'elle révèle la vulnérabilité de ce personnage à peine dégrossi. Dommage que cet éclair de subtilité ne se répète pas à d'autres moments. Un film lent! lent! Mais honnête.

À John Kozak, scénariste, producteur, réalisateur et monteur de *The Celestial Matter*, le public est redevable des 67 minutes les plus ennuyeuses du Festival. Le sujet: au XVI^e siècle, un disciple de Copernic est accusé d'hérésie par un tribunal de l'Inquisition. Le jeu des acteurs est absurdement ampoulé. Le décor est ridiculement théâtral. Surtout, qu'on n'y cherche point la fable d'un débat contemporain: monsieur Kozak est déjà assez empêtré dans les clichés sans qu'on lui demande de manipuler des symboles. Et dire qu'il a déclaré à un journaliste de son Manitoba natal que son film susciterait des débats dans les régions « où il y a une forte concentration de catholiques ». Sérieusement, s'attend-il à ce que nous allions manifester contre l'obscurantisme devant l'archevêché? L'Inquisition est un thème intéressant et signifiant quand Brecht l'exploite dans *La Vie de Galilée* et Shaw, dans *Saint Joan*. Mais ces visions, bien qu'anciennes, sont probablement déjà trop complexes pour un réalisateur dont la perception de cette période de l'histoire s'avère plus simplette que la définition qu'en donne le dictionnaire.

Ce n'est pas dans le dictionnaire, mais dans le texte de la Constitution américaine que Micheline Lanctôt a cherché la définition du thème de son documentaire *La Poursuite du bonheur*. Il y est dit que le bonheur est « un droit fondamental du citoyen » et le film assoit sa thèse sur ce que, pour incarner ce droit démocratique mais somme toute abstrait, les Américains pragmatiques ont érigé en système la standardisation massive. Dès lors, compte tenu de la forte pénétration de leurs produits chez nous, la cinéaste se demande si le bonheur américain ne nous est pas imposé comme seule définition valable du bonheur québécois.



Combien il est décevant que la réponse — c'est-à-dire le film — ne reflète pas la rigueur et l'originalité intellectuelles de la question. Pressée, tellement pressée, d'affirmer que oui! oui! oui! nous ne cherchons le bonheur que dans la maison standard, le « set » de cuisine standard, le « kit » de jouets standard, etc., Lanctôt en oublie de nous donner le moindre indice sur ce qu'était, ou serait, un bonheur québécois sans l'assimilation qu'elle déplore. Il y a bien un groupe qui discute de bonheur, mais c'est « en général ». Résultat: nous ne savons pas ce que nous perdons; nous savons seulement ce que nous savions déjà — que nous sommes standardisés et... kétéines! Enfin, sont kétéines ceux qui habitent à Brossard ou Laval, sont kétéines les banlieusards.

Car voilà sans doute ce qui rend le plus mal à l'aise dans ce film. Les images, la plupart des gens interviewés, les extraits choisis parmi les propos de ces gens sont accolés de façon à démontrer que la banlieue, par nature presque, nage dans la kétéinerie. À tel point que quiconque habite Outremont, le rénové plateau Mont-Royal ou un loft sur la rue Saint-Laurent ne se sent pas visé. Pourtant, Dieu sait que ces lofts, à leur façon, sont standards.

Bien intentionnée, la cinéaste apparaît dans *La Poursuite du bonheur* pour montrer qu'elle aussi vit en banlieue. Il est à craindre, cependant, que son témoignage ne produise pas l'effet souhaité. Par nature, Micheline Lanctôt n'est pas kétéine. Et le portrait qu'elle nous trace

de son environnement revêt si peu de grâce à la longue que sa présence, au lieu d'atténuer le contraste, l'accroît.

Le seul moment où le contenu de *Undivided Attention* est discutabile, c'est quand il y en a un, justement: de jeunes soldats canadiens tirent du canon pour commémorer on ne sait quel événement et la bande sonore nous fait entendre la chanson Lili Marleen. Message: ces sales types nous préparent une autre guerre. Franchement, étant donné que toutes les autres séquences ne se préoccupent en rien d'avoir un sens tout court, ce commercial pacifiste apparaît pour le moins déplacé.

Par contre, ces autres séquences, qui n'ont pas de sens, nous réservent d'extraordinaires surprises sensibles. Par exemple, pour ce cinéaste du nom de Chris Gallagher, une caméra subjective filme l'opération de pelleter de la neige du point de vue de la pelle; filme l'action de peindre du point de vue du pinceau! Vraiment spécial comme sensation. Et puis, il procède à des exercices de montage d'une extrême précision qui réhabilitent ni plus ni moins le jump-cut. Il y a aussi ces images de nourriture en surimpression de l'image d'un type qui se brosse les dents. Bref, l'énumération de tous les trucages, des associations d'idées et de perceptions serait trop longue et surtout peu valable, car il faut l'expérimenter. Évidemment, quand ça fait la quinzième fois que la caméra exécute un tour complet sur elle-même, le coeur nous monte un peu aux lèvres. Mais ça aussi, ça fait partie des joies du nouveau cinéma.

Marie-Christine Abel

LE THÉÂTRE À L'ÉCRAN

Sur une trentaine de moyens et longs métrages programmés dans cette section, j'ai pu en voir 17, c'est-à-dire plus de 50%. Cela m'a permis de pouvoir porter un jugement d'ensemble qui, s'il est probablement incomplet, a du moins le mérite de présenter un échantillonnage assez valable de ce que le Festival du Nouveau Cinéma avait à nous offrir.

Dans ce domaine, il y a deux options de base: soit la représentation filmée d'une action théâtrale, avec les commentaires appropriés, soit un panoramique sur les artisans du théâtre, en Europe ou ailleurs, et qui définit une approche, disons, plus contemporaine.

Incidemment, Anne-Marie Cadieux, responsable de cette section, a déclaré à Bernard Boulad pour le compte du journal publié pendant le Festival: «Le théâtre à l'écran devait être, au départ, une petite section de cinq ou six films. On se retrouve avec trente films qui vont du documentaire au théâtre filmé, en passant par le film théâtral ». C'est la raison pour laquelle la section est si inégale, puisqu'elle comprend des moments très forts et intenses, et d'autres absolument maladroits et languissants.

Voyons d'abord la section « Découvertes ». J'y ai inclus tous les films ou vidéos se rapportant à l'histoire, aux exigences et aux technicalités du théâtre: section-piège qui contient à la fois le meilleur et le pire selon

le sujet et le responsable, mais profondément enrichissante face aux manifestations du théâtre contemporain, et notamment au Québec.

Si je ne mets plus les pieds dans les salles montréalaises, après en avoir été l'un des ardents défenseurs, c'est parce que j'estime, à quelques rares exceptions près, que le théâtre d'ici fait complètement fausse route, par rapport à ce qui se fait à l'étranger; et ce n'est pas l'un des moindres mérites de ce festival de nous avoir, justement, présenté ce qui se fait ailleurs, et qui, malgré une qualité fort inégale, doit faire rougir de honte ceux qui, ici, prétendent monopoliser et régenter la chose théâtrale. Ici, il n'y a ni animateur de talent, ni metteur en scène de valeur. Il n'y a que de très bons comédiens en quête de metteurs en scène ou d'hommes de théâtre capables, par leurs connaissances et leur rigueur, d'insuffler un peu de sang neuf et d'authenticité à une forme d'art qui, ici, se meurt lentement, alors qu'elle est florissante ailleurs, comme ces films nous le montrent. Il est vrai que certains de ces documentaires ne font pas état d'organisations ni de conceptions nouvelles, au contraire; mais elles ont du moins le mérite de replacer l'art du théâtre dans une perspective à la fois juste et authentique et surtout de souligner une connaissance intrinsèque qui semble faire totalement défaut à nos metteurs en scène du Québec, à l'exception peut-être d'André Brassard qui, venu de nulle part et allant vers un destin incertain, a su et pu recréer les grandes avenues de la création théâtrale sans rien devoir à personne ou



presque. Qu'il en soit remercié, malgré de notables maladresses dont on ne lui tiendra pas rigueur, devant la totale sincérité et l'implication absolue dont il a toujours fait preuve.

— *À la recherche du soleil* (Werner Schroeter, 1986). Une découverte, en effet, par la créatrice de ce Molière au cinéma, Ariane Mnouchkine, pour laquelle j'ai des sentiments mitigés, allant d'une admiration sans conditions (*Richard II* en Kabuki, *L'Irrésistible Ascension d'Arturo Ui, 1789*, au théâtre de la Cartoucherie à Vincennes) à des réserves inquiétantes: ce Molière, d'abord, commis au cinéma avec la complicité de Philippe Caubère. Mais ce document inestimable (que j'avais vu à Paris à Noël 86), nous restitue la démarche de Mnouchkine face à un théâtre populaire et actif dont l'influence est désormais acquise dans les milieux théâtraux de France.

— *Chéreau ou l'envers du théâtre* (A. Sélignac, 1985) nous présente un documentaire forcené et, malgré ses qualités constructives, totalement inefficace: je n'ai pas compris la moitié des commentaires ou répliques, comme on voudra, de Patrice Chéreau. Mauvaise bande de son? Diction épouvantable de l'un des metteurs en scène les plus « hot » en Europe? Je ne sais. Mais j'ai détesté l'heure et demie passée à voir ce film, car ma frustration était d'autant plus grande que je m'attendais à une réussite de premier plan.

— *Avec Elvire Jovet 40* (Benoit Jacquot, 1986), nous trouvons une toute autre attitude: une reconstitution des cours que jadis Louis Jovet donna à Claudia dans le *Don Juan* de Molière. Deux comédiens,

Elvire Jovet 40 de Benoît Jacquot



Philippe Clevenot et Maria de Meideros, reprennent les rôles de Jovet et de Claudia avec passion mais sans convaincre. Une fois encore, j'ai assisté à l'original, c'est-à-dire aux représentations mises en scène par Jovet lui-même, Hélas! nous ne retrouvons ici qu'une manifestation édulcorée et, partant, maladroite. Mais comment pouvoir juger lorsqu'il n'y a personne pour contrôler la véracité et l'authenticité de ces affirmations? J'ai vu Jovet dans *L'École des Femmes* et *Tartuffe*, et j'avoue qu'ici nous sommes loin du compte. Cependant, pour ceux qui n'ont pas connu cette ère bénie du théâtre français, je pense que c'est un pis-aller de la plus haute qualité, compte tenu du contexte et de l'importance des films présentés.

— *François Simon, la Présence* (Ana Simon et Louis Mouchet, 1986). Les voies de la création théâtrale selon les rôles et les traditions: un documentaire qui se voit sans ennui, mais aussi sans intérêt véritable. Qu'est-ce que François Simon a été pour le théâtre ou le cinéma que nous percevons aujourd'hui au Québec? Et qui, réellement, connaît et admire François Simon? C'est là l'une des lacunes essentielles du Festival: une préoccupation intellectuelle et artistique complètement

en dehors de ce que nous pouvons saisir ici, au Québec. Peut-être deux ou trois pour cent des spectateurs seront sensibles à cet aspect de l'art, et pourront l'apprécier.

— *Hello Actor's Studio* (Michel Brault, Serge Giguère et Peter Reniers, 1987). Comment faire pour trouver des sujets susceptibles d'avoir une certaine résonance auprès du grand public? Michel Brault et Serge Giguère en ont trouvé un: l'Actor's Studio qui, cette année, fête ses quarante ans d'existence. Tout le monde connaît aujourd'hui les grands comédiens issus de la célèbre école dont La Méthode se réfère à celle utilisée par Stanislavski au tournant du siècle: Marilyn Monroe, Paul Newman, Joanne Woodward, Sal Mineo, Geraldine Page, Montgomery Clift, Shelley Winters, Eli Wallach, James Dean, pour ne citer que les plus célèbres. Il est aussi significatif que certains comédiens, qui n'y ont fait qu'une courte apparition, se réclament de ces cours comme si cela devait avoir une influence décisive sur leur carrière. Une chose m'a intéressé: mettre en parallèle les méthodes d'enseignement théâtral de part et d'autre de l'Atlantique.

— *Il était une fois dix-neuf acteurs* (François Manceau, 1987). Il y a peu à dire sur ces deux films, si ce n'est leur complémentarité: on y étudie, en effet, tout ce qui a fait le succès du premier — qui a engendré des vedettes aussi considérables que celles plus haut, trois petits films imbriqués l'un dans l'autre qui se regardent avec intérêt. Le second est un documentaire tourné à l'école du Théâtre des Amandiers, à Nanterre, et fief indiscuté de Patrice Chéreau. Nous le voyons, en effet, diriger des jeunes gens jouant Shakespeare, Molière ou Tchekov dans un marmonnement parfois inintelligible, mais nous n'apprenons rien de ses conceptions, si ce n'est la mise en place de certaines scènes.

— *La Fausse Suivante* (Patrice Chéreau, 1985). Une production avec Jane Birkin et Michel Piccoli dans une réalisation grotesque. La première se promène dans des robes trop grandes pour elle (qui est déjà si maigre) en poussant des cris à l'accent anglais un peu trop prononcés à mon goût, au bout d'une petite tête d'oiseau déplumé, et le second cabotine avec une telle inconscience et mépris du texte qu'on en est gêné. J'ai dû relire la pièce chez moi pour savoir de quoi il s'agissait.

Si j'avais, par contre, à désigner l'oeuvre importance de ce festival, ce serait, pour moi, l'étonnante *Médée* (Gengo Nakayama, 1984) qui démontre, avec une force et une beauté exceptionnelles l'appartenance de la tragédie grecque et l'admirable texte d'Euripide aux moments privilégiés de la culture mondiale en général, et l'évidente parenté qui existe entre le Noh japonais, à l'autre bout du monde, et la Grèce, berceau de la civilisation occidentale, qui n'a jamais été lue et mieux mise en valeur qu'ici. Le public debout qui encombrait la petite salle du Parallèle ne s'y est pas trompé. Un grand moment de théâtre et un beau moment de cinéma. La réalisation de cette double représentation (selon les scènes, nous sommes au théâtre Hanazone-Shinjuku de Tokyo ou au Hérodote Atticus au pied de l'Acropole) et surtout le superbe montage en font une oeuvre dont il est impossible de dire si elle appartient au théâtre ou au cinéma. Voilà un film que j'aimerais posséder pour pouvoir le voir et le revoir à loisir, car un visionnement ne m'a pas suffi: le film recèle trop de beautés pour n'être vu qu'une fois.

Patrick Schupp

