

Longs métrages

Une filiation prometteuse

Emilie Marsollat

Number 185, July–August 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49460ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsollat, E. (1996). Longs métrages : une filiation prometteuse. *Séquences*, (185), 8–9.

Festiva

LONGS MÉTRAGES :

UNE FILIATION PROMETTEUSE



Le terme de «nouveau cinéma» désigne une réalité floue et multiple si l'on se réfère à la programmation du festival du même nom qui se tient à Montréal depuis vingt-cinq ans. Loin de se centrer sur le cinéma des nouvelles technologies, ni même de se limiter aux œuvres les plus récentes, la sélection de Claude Chamberlan constitue un assemblage éclectique de la production internationale. Ne serait-ce que dans la catégorie des longs métrages de fiction, les œuvres de célébrités se mêlent à celles d'inconnus pour présenter un panorama de films, académiques, expérimentaux ou branchés. En bref, une sorte de pot-pourri de qualité variable mais dont la richesse permet à chacun de faire son propre parcours de cinéphile.

Certes, on trouve dans la sélection plusieurs œuvres expérimentales ou novatrices qui, d'une certaine manière, justifient le titre du festival. On pense par exemple à plusieurs films à tendance fortement autobiographique, comme *No Sex Last Night* de Sophie Calle et Greg Shepard, et *I Was a Jewish Sex Worker* de Phillip B. Roth.

Flirt n'était pas tout à fait à la hauteur de l'attente que peut susciter un nouveau film de Hal Hartley. L'idée de départ est certes séduisante. Il s'agit d'étudier les implications de l'engagement, ou du non-engagement, amoureux dans trois couples de milieux différents, en partant à chaque fois de la même situation: un des individus doit partir pour quelques mois, mais

avant, il veut avoir la réponse à cette question: «Y a-t-il un futur entre toi et moi?». Le cinéaste, dont on connaît depuis ses premiers films la force de l'engagement social et politique, tente ici un exercice de style imprégné de références brechtiennes. L'héritage du célèbre dramaturge se retrouve dans la volonté de distanciation, dans un certain attrait pour l'orient, et surtout dans l'intérêt pour la vie des gens ordinaires (Hartley fait disserter, à la manière d'un chœur antique, des hommes dans les toilettes d'un café new-yorkais, des ouvriers autour d'un échafaudage, des putes en prison à Tokyo). Malheureusement, ici encore, le film ne semble pas tout à fait abouti, l'analyse se termine en queue de poisson, et souligne le manque d'unité de fond qui



Anna Falchi et Rupert Everett dans *Cemetery Man*

devrait compenser le choix d'une forme fractionnée.

Il ne s'agit pas de condamner en bloc tous ces films, dont le fameux *Cemetery Man/Dellamorte dellamore* de Michele Soavi, mais de les retirer de leur piédestal scintillant afin de faire un peu de place à d'autres œuvres de valeur.

Parlons un peu de *La Comédie de Dieu*, par exemple, le second film du portugais Joao César Monteiro. Ce film de plus de deux heures trente dégage une atmosphère de calme contemplatif qui a séduit les spectateurs au point d'être projeté en supplémentaire. Sur cette durée peu conventionnelle, se déroule l'histoire simple d'un glacier, amoureux de son métier, et plus globalement, amoureux de la beauté et des choses bien faites: «C'est ainsi que l'on ôte les péchés du monde», dit-il au début. Ce personnage central du glacier est campé par le réalisateur, dont le talent de comédien égale celui de cinéaste: c'est sur lui que repose tout le film, dans une prestation sobre et souvent silencieuse, sans effet d'esbroufe. Derrière son aspect rangé et maniaque, cet homme respectable d'une cinquantaine d'années voue un culte à la fois fétichiste et poétique à la sexualité. Dans son «Livre des pensées», il collectionne les poils pubiens de ses maîtresses, la plupart du temps des jeunes filles de moins de vingt ans, qu'il coiffe, caresse et contemple comme des madones sacrées. Loin des stéréotypes racoleurs, cette sexualité qui peut devenir

très crue, est filmée d'une manière elliptique qui unit sensualité et spiritualité. Le plan d'ouverture du film est représentatif de l'ensemble de son esthétique: il s'agit d'un long plan séquence fixe, qui offre un cadre large sur le décor dépouillé de la boutique de glaces. Le glacier, impassible, est assis dans un angle, et le seul mouvement est celui des petites vendeuses qui vont et viennent autour de lui. On trouve dans *La Comédie de Dieu*, une lenteur, une discrétion et une profondeur bien éloignées du zapping effréné que calquent la plupart des productions contemporaines. Son esthétique emprunte au cinéma autant qu'au théâtre, le meilleur de chacun d'eux.

Dans un genre très différent mais qui, par son sujet, rappelle le film de Hal Hartley évoqué plus haut, *La Croisade d'Anne Buridan* est un premier film qui mérite de retenir l'attention. Judith Cahen est une jeune réalisatrice formée par la FEMIS, la plus prestigieuse école européenne de cinéma. Son premier long métrage n'échappe pas à quelques tics caractéristiques d'un certain manque de recul par rapport à l'enseignement encore frais (que l'on peut déceler, par exemple, dans l'abondance de références aux courants moderne et post-moderne, avec une insistante volonté de distanciation, de mise en abyme et d'emprunts à un «cinéma-vérité»). Mais malgré cela, le film témoigne d'une recherche esthétique louable et souvent intéressante.

Le montage, en particulier, est très efficace: il fait alterner des images du film au premier degré et celles de la vidéo filmée par l'héroïne, il joue sur l'entrecroisement des différentes entrevues, sur des dissociations du son et de l'image, et sur un rythme heurté et rapide. Tout cela construit un écho formel qui répond au propos de fond, à savoir, une enquête sur les questions existentielles de l'engagement, en politique comme en amour. À cause de son sujet, et malgré sa recherche esthétique, le film de Judith Cahen est essentiellement un «film verbal»: mené comme un reportage amélioré, le film se tisse autour d'une avalanche de questions, de confrontations, de discours. De la question itérative «qu'est-ce que tu fais de tes désirs?» qu'Anne pose à tout son entourage, découlent les réflexions les plus variées, allant de «la théorie des couples hétérochiants» à la dénonciation du faux engagement politique («La Yougoslavie, ça t'intéresse vraiment, tout au fond?... Elle est pratique la Yougoslavie!»). La complexité cérébrale et angoissée d'Anne trouve quelques instants de répit dans la fascination qu'elle voue à Joël, le danseur, symbole de souffle, de liberté, de solutions simples et instinctives... mais qui restent, pour elle, inaccessibles.

À l'image de son questionnement de fond sur le rapport action/réflexion, *La Croisade d'Anne Buridan* est un film qui réfléchit, fouille, se disperse, et agit peu selon une volonté de construction unilatérale. Et c'est justement en cela qu'il reste cohérent, puisqu'il se lance dans une cause perdue d'avance, un questionnement insoluble. Dans le fond, c'est peut-être ça, «le nouveau cinéma»: un cinéma qui touche au cœur de préoccupations actuelles et éternelles, qui cherche de nouveaux points de vue, qui tâtonne et éclaire par petites touches. Ce n'est pas un film parfait, mais un de ceux dont les échos restent le plus profondément ancrés en moi. D'une manière différente, mais aussi forte, que l'impression laissée par *La Comédie de Dieu*, qui témoigne cependant d'une plus grande maîtrise cinématographique. Dans le ciel de l'après-festival, une fois que le strass des géants est redevenu poussière, ces deux films restent mes étoiles à moi. Deux petites étoiles très lumineuses, très prometteuses.

Émilie Marsollat