

Sélection internationale — Longs métrages de fiction

La beauté des valeurs sûres

Dominique Pellerin

Number 211, January–February 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48729ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pellerin, D. (2001). Sélection internationale — Longs métrages de fiction : la beauté des valeurs sûres. *Séquences*, (211), 16–18.

Eureka, de Aoyama Shinji



The Goddess of 1967, de Clara Law

29^e Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal

SÉLECTION INTERNATIONALE — LONGS MÉTRAGES DE FICTION

La beauté des valeurs sûres

Disons-le d'emblée, la Sélection internationale — longs métrages de fiction de la 29^e édition du Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal (FCMM) affichait une qualité et une richesse indéniables. Reflet d'heureuses intuitions de la part des programmeurs ? Signe de la valeur ou de l'abondance des productions annuelles ? Les raisons sous-tendant cet état de fait résident sans doute quelque part entre les deux. Reste qu'il ne s'agissait nullement d'un hasard. Quelque 15 des 25 longs métrages de cette section nous arrivaient directement de Cannes et de Venise, éloquente illustration du sort désormais réservé à un nombre croissant de festivals qui, rarement comblés par une — parfois deux, mais rarement plusieurs ! — première mondiale, doivent se contenter « d'arracher » à un autre festival — à son plus proche compétiteur, voilà qui est encore mieux — le dernier succès berlinois, cannois ou vénitien. Évidemment, le sceau berlinois, cannois ou vénitien n'est pas nécessairement gage de qualité ou de succès. Pourtant, encensées par la critique, louées par les cinéphiles, plusieurs des productions programmées cette année au FCMM nous arrivaient déjà auréolées d'une kyrielle de prix, mentions, nominations... récoltés dans ces prestigieux festivals ou des festivals non moins importants tels que Chicago, Toronto, etc., ce qui allait servir de merveilleuse rampe de lancement à la distribution de ces films au Québec¹.

Comme la section Cinéma de demain : nouvelles tendances du Festival des films du monde de Montréal, section dudit festival avec laquelle il est non seulement tentant mais justifié d'établir des parallèles, la Sélection internationale du FCMM suscite tous les ans des attentes chez le cinéophile avide de découvertes, d'œuvres à la fois personnelles et originales, au discours novateur ou témoignant d'une réelle remise en question du regard du cinéaste. Comblé par la richesse de la programmation des deux sections de ces festivals, le cinéophile averti aura toutefois noté des divergences majeures quant à la nature et à la facture des films présentés au FFM et au FCMM cette année, et ce,

bien que plusieurs des œuvres présentées dans le cadre des deux festivals accusaient une vision du monde plutôt sombre.

Premièrement, alors que la section Cinéma de demain présentait un nombre important de premières œuvres de jeunes réalisateurs méconnus ou carrément inconnus, la Sélection internationale du FCMM comptait un nombre important d'œuvres de réalisateurs dont la réputation n'est plus à faire : Lars Von Trier, Wong Kar-wai, Amos Kolek, Robert Lepage, Ken Loach, Agnès Varda... En fait, même lorsqu'il s'agissait de premières œuvres, le FCMM n'a programmé que des valeurs sûres, préconisant, en effet, par pur hasard ou en toute connaissance de cause, des premières œuvres ayant récolté nombre de prix prestigieux, que l'on pense à **Un temps pour l'ivresse des chevaux (Zamani barayé masti asbha)** (Caméra d'or ex æquo et Prix de la critique internationale FIPRESCI pour une œuvre présentée dans une section parallèle à Cannes, Hugo d'argent, Prix spécial du jury à Chicago), à **La Faute à Voltaire** (Prix de la première œuvre Luigi De Laurentiis à Venise), à **Thomas est amoureux** (Prix de la critique internationale FIPRESCI pour la première œuvre et Prix du public Laterna Magica à Venise) ou à **Amours chiennes** (Prix Canal + de la Semaine de la critique à Cannes, Hugo d'or pour le meilleur film et Hugo d'argent pour l'interprétation masculine à Chicago), etc.

Deuxièmement, la section du FFM incluait plusieurs « essais formels dépeignant de sombres paysages urbains peuplés de criminels, de mésadaptés ou de misérables en adoptant (parfois même en renouvelant) les canons du suspense ainsi qu'un rythme sonore et visuel enlevé »², tandis que celle du FCMM comportait principalement des œuvres évoquant des paysages intimes, affichant un rythme particulièrement lent (du moins dans l'ensemble) et se distinguant par la simplicité et l'intelligence de leur récit, par la beauté, la finesse et l'originalité de leur traitement³, de même que par la profondeur de la réflexion⁴ dont elles témoignent ou qu'elles suscitent chez le spectateur, et ce, peu importe leur facture (traditionnelle, futuriste ou expé-

rimentale) ou leurs visées (touchantes, déstabilisantes, socialisantes⁵, ludiques, etc.).

Ultimement, l'originalité des films présentés dans la section Cinéma de demain du FFM résidait essentiellement en des expérimentations formelles ou exercices de style, tandis que celle des œuvres de la Sélection internationale du FCMM reposait moins sur des effets stylistiques (loin d'être complètement évacués de la programmation, ces derniers apparaissaient à l'occasion, plus particulièrement dans **Thomas est amoureux**, par exemple, où ils témoignent d'une profonde et originale réflexion sur le médium et où la teneur et le fonctionnement de la trame narrative justifient tout à fait leur emploi) que sur un discours nettement plus personnel et touchant. Ainsi, même dans le cas des nombreux films asiatiques inclus dans cette section, le climat était moins urbain, le rythme et le découpage moins hachurés, l'esthétique (particulièrement attentive aux détails et parfois très léchée), moins superficielle que ce à quoi nous ont habitués depuis quelques années un certain « nouveau » cinéma et, plus particulièrement, le cinéma asiatique, notamment sous l'influence du cinéma hongkongais.

Parmi les nombreuses perles que nous proposait cette année le FCMM, deux magnifiques longs métrages en provenance d'Asie témoignent d'une rare finesse d'écriture et de mise en scène, et laissent émerger une voix et un regard aussi subtils qu'inédits. Avec **Yi Yi**, une coproduction Taïwan/Japon du Taïwanais Edward Yang (malheureusement encore trop méconnu ici), et dans une plus large mesure encore avec **Eureka**, du Japonais Aoyama Shinji, le spectateur pénètre en effet dans un univers et un style cinématographiques totalement neufs. Avec ténuité, précision et une fine épuration (d'autant plus notable et singulière dans l'œuvre japonaise où elle envahit tant la structure narrative, la cinématographie, le jeu des acteurs que la trame sonore), Yang et Shinji s'attardent à décrire le pénible enfermement d'êtres à la dérive, traquant leurs moindres soubresauts de vie et saillies de bonheur. Par un subtil jeu d'ellipses, de cadrages, de transparences et de profondeur, de contre-jours et de miroirs, Edward Yang retrace le destin tranquille mais fatal de NJ, cerne ces expériences et sensations de déperdition d'être et de manque (amoureux, professionnel, personnel, etc.) qui nous guettent tous et que suggèrent sa faillite amoureuse et professionnelle, le coma de sa belle-mère, la dépression de sa femme, la solitude amoureuse de sa voisine de pallier, la timidité et la remise en question de son adolescente face à l'acceptation de sa féminité... Devant cette inévitable errance, cet inéluctable passage du temps, la seule attitude saine reste la naïve lucidité de Yang Yang, le jeune fils de NJ, qui pose les vraies questions et photographie la nuque de ceux qu'il rencontre avec cette logique implacable : « Comme tu ne la vois pas, je te la montre ». Plus grande et radicale encore est l'audace d'Aoyama Shinji qui trace, dans **Eureka**, la pénible odyssée de trois rescapés d'une sanglante prise d'otages : Makoto, un chauffeur d'autobus, Kozue et Naoki, une jeune écolière et son frère aîné, en juxtaposant à la brièveté et à l'horreur brutale de cette scène originale un espace cinématographique disproportionné où le récit semble suspendu et où tout concourt à intensifier l'impossible et insup-

portable culpabilité des victimes, l'enfermement silencieux des enfants ainsi que l'horreur, désormais latente, qui perdure, envahit corps et âme, et hante les nuits comme les gestes du quotidien : que ce soit par l'étonnante durée du film (3 h 37), l'extrême lenteur du rythme, la magnificence des images noir et blanc en cinémascope sur l'île de Kyushu, le quasi-mutisme des protagonistes ou par l'assourdissement de la trame sonore, réduite au strict minimum.

Outre ces deux bijoux⁶ de la programmation, le FCMM comptait quelques œuvres particulièrement novatrices quant à leur traitement. D'une part, l'esthétique futuriste et les effets stylistiques (emploi de différents types de caméras numériques, utilisation de scènes d'animation et d'images de synthèse, accentuation de l'esthétique des années 60 et 70 – couleurs psychédélics, tatouages indiens et asiatiques, etc.) du premier long métrage de fiction du Belge Pierre-Paul Renders, **Thomas est amoureux**, qui raconte les péripéties d'un agoraphobe qui n'a pas mis les pieds hors de son appartement depuis huit ans et n'entretient de relations (avec sa mère, son psy, les femmes...) que par écrans interposés. Toutefois, cette fable sur la solitude et l'amour à l'ère des communications virtuelles (relations sexuelles virtuelles à l'appui) ne serait qu'un effet de mode et achopperait si elle n'exploitait efficacement les effets stylistiques à sa disposition, ne se jouait des limitations qui sont les leurs (point de vue unique du héros, voix du protagoniste nécessairement toujours hors champ, profondeur de champ et cadrage limités par le champ que suppose un écran cathodique...) et, surtout, si une ironie mordante, des dialogues alertes et efficaces ainsi qu'une construction scénaristique inventive ne palliaient aux lacunes inhérentes à un tel sujet (risque de déshumanisation du personnage principal, statisme, etc.).

La cinématographie (Dion Beebe) et la direction artistique (Nicholas McCallum) du film **The Goddess of 1967** nous renvoient des images non moins réussies ou envoûtantes. En effet, par une adroite juxtaposition de différents tons de bleu et de couleurs chatoyantes évoquant tantôt la froideur urbaine du Japon, tantôt la chaleur désertique de l'Australie, Clara Law, cinéaste d'origine hongkongaise résidant en Australie, construit un univers superbement stylisé et quasi irréel où règne une magnifique Citroën DS couleur pêche que convoite un jeune collectionneur de serpents japonais. Malgré ses superbes images et l'hypnotisante Rose Byrne, qui interprète une jeune aveugle guidant le périple de Yoshiyashi d'un coin perdu de l'Australie à un autre et dont la présence et la crinière de feu rappellent Franka Potente dans **Cours, Lola, cours**, **The Goddess of 1967** se distingue surtout par sa vacuité narrative et son prétentieux formalisme. Les nombreux retours en arrière destinés à lever le voile sur le passé douloureux des deux protagonistes et à les rapprocher n'ont ni l'efficacité ni l'intensité des images qui les enveloppent et deviennent même, vers la fin, par trop explicatifs. Finalement, nous ne pouvons passer sous silence une coproduction Iran/Italie, **Le Cercle (Dayereh)**, de Jafar Panahi, et deux autres longs métrages iraniens présentés dans cette section : **The Day I Became a Woman (Roozi keh zan shodam)**, de Marziyeh Meshkini, et **Un temps pour l'ivresse des chevaux**, de Bahman Ghobadi, trois films aussi beaux que dérangeants. Bien qu'ils

affichent une construction narrative plutôt traditionnelle et une approche quasi documentaire propre aux longs métrages iraniens en général (à cet égard, *The Day I Became a Woman* est sensiblement différent puisqu'il est construit en trois parties évoquant de façon fictive différents problèmes auxquels se voient confrontées les femmes iraniennes de l'enfance à la vieillesse), ces trois œuvres laissent percer la voix d'un nouveau discours cinématographique iranien en ce qu'elles abordent et dénoncent beaucoup plus directement que leurs précurseurs les oppressions dont sont victimes les femmes et les enfants de ce pays.

À l'audace du FFM répondait donc cette année la qualité ou, plutôt, les valeurs sûres au FCMM, c'est dire que le FFM peut toujours, en raison de l'ampleur de sa programmation, se payer le luxe d'une section dite « plus marginale » incluant des œuvres inédites et des auteurs inconnus, quitte à inclure des œuvres et/ou des talents encore bruts et à essayer un échec dans certains cas, alors que le FCMM, aux visées nettement plus innovatrices mais avec une programmation plus restreinte, semble ressentir le besoin d'appuyer sa crédibilité sur des films ayant faits leurs preuves.

Dominique Pellerin

¹ La plupart des longs métrages présentés dans la Sélection internationale ont été acquis par des distributeurs québécois et prendront l'affiche au cours de l'année. Déjà sortis, plusieurs font l'objet d'une critique dans le présent numéro : *Aïe*, *Dancer in the Dark*, *Les Fantômes des trois Madeleine*, *In the Mood for Love*, *Possible Worlds*, *Shower*. Comme *Les*

Glaneurs et la glaneuse (long métrage documentaire analysé dans l'article portant sur la Sélection documentaire du FCMM du présent numéro), ces œuvres seront donc passées sous silence dans le présent article, moins par manque d'intérêt que par souci d'économie.

² Dominique Pellerin, *Séquences*, n° 210, p. 32.

³ Que l'on pense à l'inventive et audacieuse mise en scène de *Dancer in the Dark*, à la beauté nostalgique de *In the Mood for Love* ou des *Fantômes des trois Madeleine*, à la troublante poésie d'*Eureka*, de *Suzhou* ou de *Yi Yi*, à l'élégance de *Possible Worlds*, d'un formalisme presque glacial, à l'esthétique futuriste et délirante de *Thomas est amoureux* ou à celle, plus obsédante, du film *The Goddess of 1967*.

⁴ Sur la tristesse, la nostalgie, la déperdition d'être et de l'être, le besoin et la douleur (physiques, psychologiques, émotifs, etc.), la brutalité, l'horreur... qu'ils soient visibles ou latents.

⁵ Qu'on lève le voile sur les conditions de travail et les revendications des travailleurs illégaux latino-américains aux États-Unis (*Bread and Roses*, un Ken Loach plutôt prévisible et décevant), sur les relations de travail dans une usine française (*Ressources humaines*, un juste et cinglant portrait des conditions ouvrières et des relations père-fils du nouveau venu Laurent Cantet), sur les conditions de vie des immigrés clandestins en France (*La Faute à Voltaire*, d'Abdel Kechiche, surtout pour une intense Élodie Bouchez en mésadaptée sociale) ou sur l'absence totale d'autorité politique dans les pays d'ex-URSS (*Luna papa*, une ludique et fantaisiste comédie qui évoque adroitement le véritable *Far West* que sont devenus ces pays).

⁶ *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai, *Dancer in the Dark*, de Lars Von Trier et *Les Glaneurs et la glaneuse*, d'Agnès Varda, en constituent trois autres.

The Pool, de Mirjam Boelsums et Lony Scharenborg



29^e Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal

Les documentaires : du sujet en son lieu

Le prix du public a été décerné à juste titre au film *Les Glaneurs et la Glaneuse* d'Agnès Varda, un documentaire tourné avec une caméra numérique. Varda y fait preuve de sa joie de filmer habituelle et retrouve son ton de *Daguerréotypes* pour croquer sur le vif des gens dont certains pourraient être des personnages de *Sans toi ni loi*. La réalisatrice y traite d'un autre

aspect de la malbouffe, celui des aliments standardisés. Dans une décharge de pommes de terre de la Beauce française, Agnès V. aperçoit une patate en forme de coeur parfaitement saine mais rejetée parce que hors normes. Intriguée, elle décide d'en chercher les sosies, les cousines, les soeurs – toutes ces patates mal aimées car elles sont en forme de coeur. Ce n'est là qu'une des nom-