

[Festival du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal]

Numéro 53, janvier–février 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22371ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1991). Compte rendu de [[Festival du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal]]. *24 images*, (53), 45–49.

THE LOCAL STIGMATIC

DE DAVID WHEELER

En transposant de la scène à l'écran *The Local Stigmatic* de Heathcote Williams, Al Pacino cherchait à retrouver au cinéma le plaisir de la création théâtrale. Comme la nature permanente du premier est diamétralement opposée au caractère exploratoire du second, on comprend vite ce que l'expérience a pu avoir de paradoxal, et donc de fascinant. Bien que signé par le metteur en scène de théâtre David Wheeler, *The Local Stigmatic* est, à n'en pas douter, un film d'Al Pacino. Ceux qui l'ont vu présenter — comme il le fait à chacune de ses rares projections — ce moyen métrage produit à compte d'auteur peuvent témoigner de sa dévotion à ce texte hermétique et mystérieux, qu'il ne cesse de revisiter depuis les tout débuts de sa carrière professionnelle. Ce projet unique est né du désir de l'acteur de préserver sur film une pièce qu'il jugeait injustement méconnue, d'approfondir par l'intervention d'un autre médium sa compréhension d'un texte ambigu et de son besoin grandissant de s'impliquer intimement dans la création cinématographique, après avoir traversé une longue période de désaffection.

The Local Stigmatic est le film d'un acteur passé derrière la caméra pour redéfinir l'espace de son jeu. En ce sens, les remarques de certain cinéaste québécois, accusant Pacino d'être « un millionnaire s'amusant avec son jouet », n'auraient pas été déplacées si elles n'avaient pas été formulées sur le ton du reproche, avec la hargne de quelqu'un qui prend sa franchise pour la réalité. Après tout, les millionnaires n'ont-ils pas le droit de jouer eux aussi, surtout lorsque le jeu est leur métier, qu'ils cherchent à en retrouver le goût, et qu'il le font en dépensant leur seul argent (et non celui des contribuables...)?

Si *The Local Stigmatic* est un jouet, ce n'est que justice, car c'est d'abord un film sur le jeu. Le premier défi étant pour les spectateurs d'en cerner les règles et les paramètres. Nous sommes à Londres, à une époque indéfinie qui évoque celle des « angry young men » contemporains de Williams (Pinter, Orton, Osborne et compagnie). Deux hommes (Al Pacino et Paul Guilfoyle) aux rapports troubles (il jouent et se jouent de tout, de tous, d'eux-mêmes et des autres) parlent d'un troisième (absent et diffus, comme la rage qui les anime) qui leur aurait donné (rien n'est sûr entre ces deux mythomanes) un mauvais tuyau lors d'une course de



Al Pacino et Paul Guilfoyle.

chiens. Les dialogues, baroques, touffus et difficiles à décoder sous l'accent cockney et le langage spécialisé des parieurs, véhiculent en permanence une rage inarticulée. Qu'ils parlent de chiens, de la famille royale, de leur prétendues amours ou des ragots des journaux à potins, c'est toujours avec une haine diffuse qui cherche un objet de défoulement. Ils le trouvent en la personne d'un acteur âgé (Joe Maher), qu'ils rencontrent dans un bar et avec lequel ils entretiennent un dialogue de sourds, à la fois complètement absurde et parfaitement quotidien, qui forme incidemment la meilleure partie du film. Les sous-entendus (pour la plupart de nature sexuelle) pullulent, et amènent les trois hommes à l'extérieur du pub où, au hasard de la pleine lune et d'un trottoir désert, les deux premiers battent et défigurent le troisième. Pourquoi? « Parce que la célébrité est la première disgrâce, et que Dieu sait qui nous sommes réellement... »

On comprendra facilement ce qui aura attiré l'acteur dans cette pièce elliptique, au langage impénétrable et aux contours indéfinis. L'aspect inachevé du texte — qui est d'ailleurs une de ses qualités les plus troublantes — est renforcé par le fait que ce film (tourné en deux semaines de 1985 à 1986) est lui-même en évolution constante, l'acteur étant venu à Montréal dans le but d'en modifier la

forme en fonction des réactions du public. *The Local Stigmatic* est, pour Al Pacino, « un film d'archives, destiné à être toujours présenté en circonstances contrôlées. » Alors qu'il importe si le filmage est imprécis et l'adaptation inexistante : il restera d'abord au spectateur de ce film confidentiel le portrait intime d'un acteur interrogeant à la fois son statut, son métier et le système dans lequel il le pratique, en tournant — hors de toute structure de production et de distribution — une œuvre expérimentale qu'il ne diffusera probablement jamais. Al Pacino a quitté le Festival heureux : pour une fois le processus l'avait emporté sur le produit... ■

Georges Privet

SAUMIALUK «LE GRAND GAUCHER»

DE CLAUDE MASSOT

À une époque où le cinéma jouissait pleinement d'une aura mythique, où le film et le fait même de filmer n'avaient pas le caractère banal qu'on leur connaît aujourd'hui (du fait que sa «magie» s'est transférée dans l'accumulation technologi-



Nanook of the North
de Robert Flaherty

que plutôt que dans l'acte même, essentiel, du filmage), Robert Flaherty a réalisé un chef-d'œuvre qui a fait le tour du monde et imposé l'idée du cinéma documentaire :

Nanook of the North (1922). Récemment, en emportant avec lui une copie de ce film mythique et quelques photos d'époque, Claude Massot a eu l'idée de retourner sur les lieux mêmes où Flaherty avait vécu et réalisé son film, afin de confronter le passé au présent, afin de mettre à l'épreuve la mémoire tout aussi mythique (fondée sur des récits d'anecdotes héritées de témoins indirects) que la communauté inuit avait conservée de ce tournage et de la confronter à sa lecture actuelle du film. Le résultat est singulièrement révélateur et stimulant.

Flaherty, qui refusait le terme même de «documentaire» qu'on accolait à son film et à son travail, avait pourtant découvert intuitivement et mis en œuvre certains des principes qui donneront le meilleur de la production du cinéma direct documentaire : notamment, la fréquentation préalable par le cinéaste des gens et du phénomène auxquels il s'intéresse, et l'établissement de rapports de complicité entre ceux qui sont filmés et ceux qui les filment, tordant ainsi le cou à l'attitude puritaine de la pseudo-objectivité dont se réclameront par la suite, non sans verser dans le ridicule, quelques cinéastes de la «scientificité» documentaire.

D'une certaine manière, le cinéma est par excellence l'art de l'artifice et du spectacle, et Claude Massot nous montre qu'il n'est pas dupe des procédés employés à l'occasion par Flaherty pour obtenir les effets recherchés (la sortie du kayak, la lutte avec le morse, la construction d'un demi-igloo pour profiter de la lumière naturelle, etc.). Mais, au lieu de s'appesantir sur ces aspects archiconnus et de s'en scandaliser, comme l'ont fait certains de ses prédécesseurs, Massot insiste plutôt, à juste titre, sur la clef de lecture fondamentale de ce film – l'humour – qui rend caduque la

lecture puritaine que d'aucuns tentent d'en faire. L'humour qui rend bien l'amour que Flaherty éprouvait pour ces gens.

Au lieu de filmer l'état de décadence de l'Inuit sous la domination blanche, Flaherty a cherché au contraire à restituer son originalité et sa majesté première, alors que cela était encore possible. Et il l'a fait, en utilisant les subterfuges et les moyens du cinéma, afin de rendre ces gens plus proches du spectateur. Tout comme celles du jeune public d'aujourd'hui, les réactions enthousiastes, affectueuses et nostalgiques, des membres de la communauté d'Inukjuak auxquels *Nanook of the North* a été projeté indiquent qu'ils en font eux-mêmes la lecture juste, loin de toute approche dogmatique. Le film de Massot vise donc dans le mille, en renvoyant dos à dos la lecture erronée qu'en font les anciens gauchistes nostalgiques, désemparés de n'y point voir étalés les rapports de domination du pouvoir blanc, et celle, tout aussi prosaïque, des puritains de la nouvelle droite qui, totalement dépourvus d'humour, s'offusquent de trouver du cinéma... dans un film ! À travers sa part de fabrication, le film de Flaherty auquel Massot rend hommage, s'il s'écarte de la définition restrictive du documentaire, demeure un témoignage authentique et même l'un des rares documents sur une certaine façon de vivre du passé dans lequel les Inuit peuvent puiser leur fierté pour affronter le présent. Un présent à structurer et qui n'est pas dépourvu d'ambiguïté, comme nous le laisse entrevoir habilement ce film de Claude Massot. ■

Gilles Marsolais

VALSE ACCIDENTELLE

DE SWETLANA PROSKURINA

Deuxième long métrage de Swetlana Proskurina, *Valse accidentelle* (Léopard d'or à Locarno) tranche sur une certaine production soviétique actuelle par sa coloration intimiste et poétique, tout en participant, loin de toutes les orthodoxies, du formidable élan de renouveau expérimental engendré par la perestroïka. Produit par les studios Lenfilm de Leningrad, le film semble être né du désir pressant

d'aller avec une totale disponibilité à la rencontre du réel. Au cœur de cette rencontre : une ville en état de délabrement avancé, découverte sur les bords de la Volga, et quelques individualités saisies en toute liberté dans le quotidien de leur errance existentielle (Tatjana, une femme d'âge moyen, et un trio de jeunes, porteurs de toutes les incertitudes de la nouvelle génération).

Sur un canevas extrêmement lâche, sans aucune préméditation scénaristique, Swetlana Proskurina cerne le désarroi et la solitude des êtres, leur complexité et leurs contradictions, traque la gamme des émotions en s'appuyant sur le seul vécu d'interprètes non professionnels qui apportent aux personnages leur vérité propre. Oeuvre d'exploration sociale à la technique pointilliste, *Valse accidentelle* émeut par la riche

sensibilité de son projet esthétique. À l'afût des vibrations secrètes qui unit les êtres et les choses dans une même mouvance organique, la caméra de Dimitri Mass (issu de l'école documentaire) élargit le champ du visible et induit en longs plans-séquences une façon de ressentir plus intérieure. Avec Svetlana Proskurina, l'espace-temps retrouve ses lettres de noblesse dans une sorte d'harmonie teintée de gravité, une sorte de confusion désespérée. À l'image de Tatjana Bondareva au centre du processus créateur: belle, intense, multiple. ■

Gérard Grugeau

Valse accidentelle



CLOSE-UP

D'ABBAS KIAROSTAMI

Un jour, dans un autobus, un jeune chômeur entreprend sans arrière-pensée une mère de famille bourgeoise en prétendant être le célèbre metteur en scène iranien Mohsen Makhmalbaf. De fil en aiguille, il réussit à s'introduire dans la demeure familiale sous prétexte de repérages et à embobiner toute la famille dans un pseudo-projet de film, à commencer par le fils, ingénieur mordu de cinéma à qui il promet même un rôle. Jusqu'à ce que le père flaire la supercherie, invite un ami journaliste en mal de scoop à démasquer l'imposteur, et traduise celui-ci en justice en l'accusant à tort d'avoir prémédité un cambriolage.

Lorsqu'il lut ce fait divers inhabituel dans la presse, Abbas Kiarostami demanda aussitôt la permission de filmer le procès (qui se solda par un non-lieu). Puis, il fit rejouer les principaux épisodes de l'incident par ses protagonistes réels. Le résultat, qui entremêle documentaire et reconstitution, est un film amer et drôle, d'une stupéfiante singularité. *Close-up* dresse le portrait d'un mythomane et fait le récit d'une imposture mais la complexité de ce qu'il donne à voir est telle qu'on regrette, aussitôt écrits, l'inadéquation de ces mots. Ali Sabzian n'est pas un affabulateur ordinaire. Grâce à une pratique extrêmement sûre du «long-shot» qui porte le filmage de la parole à un point de vertige inouï, Kiarostami le montre pris au piège d'une logorrhée interminable, égaré dans le labyrinthe de ses explications et de ses contradictions, mais toujours conscient d'être filmé, et très au fait des pouvoirs de la caméra. Ali raconte comment il s'est pris à son propre jeu, s'enferrant dans ses mensonges en sachant qu'il serait découvert un jour ou

Close-up a remporté le prix du meilleur long métrage présenté au Festival, décerné par l'Association québécoise des critiques de cinéma.



l'autre, mais ne pouvant s'empêcher de continuer parce qu'il y gagnait, pour la première fois de sa vie, une reconnaissance affective et sociale. Le film, qui jette un regard oblique sans complaisance sur la réalité sociale iranienne, en dit long aussi sur l'évolution de l'«amour du cinéma»: il y a trente ans, on rêvait d'être une vedette; aujourd'hui, un jeune ouvrier sans travail de Téhéran s'identifie au réalisateur.

On a rarement l'occasion de voir mise en scène aussi réfléchie, voire savante, dans sa simplicité, aussi soucieuse de revenir sur sa propre pratique, non pour sacrifier à un brechtisme mal compris, mais pour se tenir à la bonne distance de son sujet. Dans la scène centrale de l'arrestation, montrée successivement de deux points de vue, l'auteur d'*Où est la maison de l'ami?* confirme son acuité et sa sensibilité, son talent à orchestrer un ballet à plusieurs personnages et à donner un poids, une existence même à un figurant à peine entr'aperçu. Et

il faut voir comment il fait rimer une cannette roulant le long d'une rue en pente avec la quête drolatique d'un journaliste qui fait du porte-à-porte à la recherche d'un magnétophone.

Close-up évite les écueils du docu-fiction parce qu'il se garde de tout chantage au réel. La fiction n'y est pas rapportée à la partie documentaire; c'est plutôt le statut de la réalité qui est inquiété par sa reconstitution (n'ayant rien lu avant la projection, j'ai même cru un moment que *tout* le film était un faux documentaire). Cette fameuse «vérité» du cinéma dont on nous rebat les oreilles dès que pointe le vérisme le plus lourd, Kiarostami sait qu'elle n'est pas le résultat d'un «dévoilement», mais le fruit d'un *travail*, produit et capté par la caméra. Ce qui se découvre alors, ce n'est pas la «vérité» du «réel», mais l'absolu de son étrangeté. ■

Tbierry Horguelin

CINÉMA SOVIÉTIQUE

voyage au bout de l'enfer

par Gilles Marsolais

Décidément, le cinéma soviétique n'a pas fini de nous étonner. Depuis quel que temps, il n'est pas un festival qui ne révèle sa cohorte de talents prometteurs ou de cinéastes accomplis dont les films nous laissent pantois. Arrêtons-nous ici à trois titres parmi ceux qui ont retenu l'attention lors du dernier Festival du nouveau cinéma : *La carapace* (ou *La cuirasse*) d'Igor Alim-pijev, *La garde* d'Alexandre Rogoschkine, *Terminus* de Serik Aprimov. Ces films ont en commun de parler du mal de vivre, sur un ton qui leur donne un air de famille et qui identifie clairement leur origine, mais ils le font selon des modalités qui les distinguent les uns des autres, qui sont révélatrices d'autant de personnalités «dissidentes», et partant, de groupes sociaux et de manières de vivre (donc, de cultures) qui émergent d'un magma artificiellement uniformisé.

Sur le mode de la parabole, *La garde* donne une vision très forte de la société soviétique régie par des rapports de domination-soumission qui conduisent à une terrifiante déshumanisation. Des soldats accompagnent des prisonniers en route vers des camps de travaux forcés : eux-mêmes victimes du système, dans l'espace exigu d'un train bondé, ils reconduisent sur leurs prisonniers et entre eux, comme allant de soi, ces rapports d'humiliation et de brutalité qui régissent leur vie. Le recours au noir et blanc contrasté, entrecoupé de brefs passages en couleur, contribue d'une façon déterminante à rendre ce climat d'étouffement et de claustrophobie, ce sentiment d'une situation sans issue typiquement sartrienne qui semble être le lot de tous. Les rares passages en couleur qui semblent privilégier quelques moments idylliques ne se révèlent être eux-mêmes en dernière instance que des illusions, générant aussi ce sentiment de renfermement : qu'il s'agisse de la vision subjective, depuis une fenêtre grillagée du wagon, d'un pope (nouveau Christ) portant sa croix dans la steppe glacée, une vision brève et isolée plantée de travers au début du récit comme un espoir incongru, ou d'un bain de foule imaginaire parmi les civils, au cours d'une séance de

purification symbolique dans un sauna ou d'un voyage dans le métro. Après avoir tenté de briser le cercle infernal de son vécu, le jeune conscrit qui sert de fil conducteur au récit ne peut trouver sa place ni dans l'armée ni dans le civil et il n'y a d'issue pour lui que dans la mort. La violence qui explose d'une façon explicite lors de cette séquence finale n'est pas plus ni moins insupportable que celle qui sous-tend tout le film et qui surgit à l'occasion de notations fugitives, percutantes dans leur brièveté même. Le goulag est en chacun, et l'enfer, sur terre. Ce film se distingue par une mise en scène ciselée au scalpel et par le recours à un langage cinématographique d'une stupéfiante efficacité dans l'exploration d'un huis clos.

Pour sa part, *La carapace* propose explicitement un voyage qui se situe au plan de l'intériorité. Mais, encore là, on est en présence d'un cinéma d'une extrême vitalité, qui réalise la fusion entre le documentaire et la fiction d'une manière confondante. La cuirasse, psychologique, c'est celle qu'endosse quotidiennement un officier de la milice pour survivre (après s'être littéralement assommé à la vodka pour dormir) et que l'on suit à la trace aussi bien dans sa vie privée que dans l'exercice de ses fonctions. Renié même par sa propre mère (allusion à peine voilée à la patrie) qui aimerait «qu'il redevienne son fils», cet anti-héros singulièrement crédible se révèle être un excellent prétexte scénaristique pour tâter le pouls d'une société en état de crise aiguë et pour évoquer quelques-uns des problèmes auxquels elle est confrontée : violence urbaine et criminalité galopante, mœurs douteuses des forces de l'ordre, alcoolisme, privilèges notamment dans l'attribution des logements en nombre insuffisant et pour la plupart inadéquats, etc.

Parallèlement à cet itinéraire de flic, truffé de flashes ahurissants au tréfonds de la misère humaine (manifestement captés «sur le vif», filmés en direct), le récit se concentre sur un groupe de jeunes adultes coincés entre deux générations, celle de Marx et celle du rock, et qui, dans un

appartement, avec force vodka, s'emploie à refaire le monde. Situation typique s'il en est. Mais, malgré cet aspect documenté omniprésent, le film échappe au naturalisme par sa volonté d'en découdre avec le réel, à la mesure de ses personnages sans futur contraints de vivre plus ou moins dans un état de schizophrénie avancée.

D'ailleurs, d'entrée un ange passe, sans prévenir, comme pour s'installer dans le récit (et relier ses deux axes narratifs) qui connaîtra par la suite, sans mièvrerie aucune, des envolées aussi belles qu'inattendues. Comme cette séquence incongrue où le défi le dispute à l'ironie : trois adolescents (des mutants extra-diégétiques !) revêtent leurs ailes pour l'occasion et s'envolent du toit d'un immeuble sur les paroles d'une chanson qui dit de la patrie : «Jamais je n'oublierai mes enfants». Envolée dans l'imaginaire où plane l'ombre de Chagall, ou plongée nihiliste à l'enseigne de Dada ? Ne s'agit-il pas d'une incitation à plonger dans l'inconnu, même avec des ailes trop courtes ? En apparence déconnectée, cette courte séquence appelle pourtant un rapprochement incontournable avec cette image récurrente de l'oiseau perché sur l'épaule du flic et qui n'ose prendre son envol. Ou avec cette autre séquence où le jeune Max (!), sorti de l'appartement, sable le champagne avec une amie, aux aurores, au sommet d'une tour qui domine la ville, manifestant un désir aussi explicite que désespéré de conquérir le monde. Images du vertige devant une liberté à saisir et à assumer, mais sur lesquelles plane l'ombre de Thanatos défiée en maintes occasions. Ainsi, après son passage à la morgue, le père de Max, «zippé» du bas-ventre au menton, réapparaît devant son fils incrédule qui avait souhaité sa mort (pour se réaliser ?), en lui disant avec un certain mépris : «On m'a tout enlevé, mais je continue à vivre!»...

Par ailleurs, les références à la littérature, au théâtre expérimental et au cinéma des années 20 (comme ici au *Cuirassé Potemkine*) que l'on observe dans une partie de la production soviétique récente correspondent à un désir manifeste de revenir

à la case départ. Mais, sans lui interdire de jouir au passage de ces références cinéphiliques aisément repérables (comme cette séquence eisensteinienne au cours de laquelle un carosse dévale d'une façon vertigineuse l'interminable escalier roulant du métro pour venir se fracasser sur la guérite de contrôle qu'il fait voler en éclats: une façon comme une autre de réécrire l'Histoire), ce film exige du spectateur qu'il oublie ses habitudes de lecture cartésiennes et qu'il s'abandonne au flot des images en apparence irrationnelles qui déferlent devant lui. Sur le mode de l'analogie, où les images, les situations et les séquences s'appellent et se répondent à distance, ce film lui communique alors un feeling d'une rare authenticité sur une façon d'être, sur un mode de vie, sur une culture.

Pour sa part, comme bien d'autres films récents, *Terminus* se distingue, entre autres, par son recours à des acteurs non professionnels placés dans des conditions d'une rare authenticité, dans des situations et des lieux réels qui sont les leurs, et par le fait que le réalisateur a visiblement consenti à une certaine forme d'improvisation. Il se dégage de l'ensemble de ce dispositif une atmosphère, un courant «documenté» qui ne trompe pas. Ce dispositif paresseux et lâche se trouve correspondre à son objet: la vie quotidienne, d'un mortel ennui et sans issue, d'un petit village perdu dans les vastes steppes du Kazakhstan profond. Aussi bien dire qu'il ne se passe rien au cours de ce récit au pouvoir hypnotique qui, par la tonalité générale qui s'en dégage, incite à croire que la société soviétique est devenue un immense goulag, entretenu par les mentalités mêmes, et que l'apprentissage de la liberté y sera malaisé. Pour son authenticité, le film s'est d'ailleurs mérité le Grand prix de la jeunesse 90 au Festival de Kiev. ■



1 - *La garde*
d'Alexandre
Rogoschkine
2 - *La carapace*
d'Igor Alimpijev
3 - *Terminus* de
Serik Aprimov

