

Le cinéma préservé

Michel Beauchamp et Linda Soucy

Numéro 36, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22163ac>

[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

Beauchamp, M. & Soucy, L. (1987). Compte rendu de [Le cinéma préservé]. *24 images*, (36), 10–13.

LE CINÉMA PRÉSERVÉ

Michel Beauchamp

Collaboration Linda Soucy



Solveig Dommartin, Bruno Ganz et Otto Sander dans *Les ailes du désir* de Wim Wenders

Les anges veillent sur le Festival international du nouveau cinéma. Peut-être ceux-là même de Wenders qui, pourvus des ailes du désir, survolent le monde à la recherche de ce qui vaut encore d'être sauvé. Les films du festival — la plupart se sont envolés à jamais faute de distributeurs — donnent ce sentiment d'avoir été sauvés in extremis, happés de justesse, rêvés.

Il faut parler de la symbiose entre l'esprit de ce festival, qui cherche à capturer dans son fief quelques films en liberté pour les nourrir de leurs spectateurs, et celui d'un cinéma qui s'évertue à préserver du gouffre ses images, son âme. Sans abdiquer, sans déroger à son ambition première, le FINC continue d'être une des seules terres d'élection pour des films que n'absorbent jamais les circuits traditionnels de diffusion. Cela a été dit maintes fois, mais d'année en année la situation du cinéma, sur le plan général, se détériore et, dans la tourmente, le festival résiste et ne se désavoue pas. La distinction entre un cinéma de franc-tireurs, irréductible bien que traversé de contradictions, et un cinéma douillet, plus ou moins assujéti à l'industrie, doit continuer d'être revendiquée. Pour certains, il s'agit là d'une proposition creuse, mais la sélection rigoureuse qui prévaut au choix des films de ce festival démontre l'attachement réel d'un auditoire à une forme de cinéma dont il a toujours soif. À divers titres, la très grande majorité des films comportaient donc une valeur indéniable, regroupés au sein d'une programmation qui se donne pour ce qu'elle est : exigeante, sans fard. À cet égard, le film finlandais d'ouverture, *Des ombres au paradis*, n'avait rien de séduisant et n'a pas vraiment emporté l'adhésion des spectateurs. Film-symptôme d'une partie de la programmation par son style revêché, en parfaite cohésion avec son sujet (l'union tardivement consentie de deux êtres ravagés par leur condition), son choix dénotait l'intégrité des organisateurs qui, cette année encore, ont joué franc-jeu.

Filmer ce qui reste d'humanité

Après quelques années d'une panique qui s'était emparée de plusieurs cinéastes, inquiets de l'avenir de leur art, on voit émerger une sérénité neuve devant l'état actuel du cinéma, dont le paysage continue pourtant de se désoler graduellement. Une sérénité qui n'est pas une démission, puisque le désir semble intact, mais qui s'apparenterait à la tristesse souriante dont parle Godard dans *Soigne ta droite* et qu'on peut lire sur le visage de Bruno Ganz, dans *Les ailes du désir*, lorsqu'il scrute du regard l'immensité du monde en quête de quelque lueur. Dans l'imminence de la chute, en état de désir avant qu'il ne s'incarne en amour, sait-on ce qu'il adviendra de cet amour de l'ange Daniel pour sa belle trapéziste. Et sait-on d'avantage ce qui subsistera d'un cinéma dont on prédit la lente et inéluctable chute, sinon des souvenirs et des rêves façonnés au moment du dernier souffle.

Sans se départir de ce triste sourire devant le mauvais film qu'est devenu le monde, plusieurs cinéastes partent donc à la conquête de ce qu'il est encore possible de soustraire au désespoir, au naufrage. Cette dérive du monde, cet isolement dans la multitude que Wenders filme en s'infiltrant partout où ils sont ressentis (immense cinéaste, son regard conserve son étonnement et englobe l'univers), on les retrouve par fragments exprimés avec plus de rudesse, sans la dimension onirique que leur confère Wenders, dans de nombreux autres films. Qu'il s'agisse de la famille (*Family Viewing* d'Atom Egoyan), de l'exil (*Le repas du dragon*, de Jan Schutte), de la fatalité de la condition ouvrière (*Des ombres au paradis*, *Sierra Leone*, *À la personne d'à côté*, *affectueusement*), plusieurs cinéastes partagent une vision crépusculaire à l'endroit d'un sujet qui les submerge parfois, mais dont ils arrivent à dégager une adéquation de la mise en scène.

Cette déperdition de ce qui faisait l'essentiel de la vie, cette «perte de sens» sont donnés d'entrée dans plusieurs films et semblent prendre le relais de l'errance comme thème unificateur (puisque'il en faut un). Une errance aux divers enjeux dont le propos se déplace pour devenir une quête sans objet, comme si le cycle des illusions s'achevait et que l'homme se trouvait dissout quasi organiquement dans le cours des choses. Ce qu'on tente de sauvegarder du dépérissement, c'est d'abord une certaine idée de l'amour qui se révèle n'être souvent que tendresse, amitié, paroles dérochées. Un amour qui n'est donc plus la somme d'une vie, mais qui survient en dernier recours comme le refuge de ce qui reste d'humanité. Une amour rendu à sa dimension lyrique ou quotidienne, pudique surtout, éloigné des passions destructrices. Celui d'une lune de miel rendue possible à l'issue d'une lente reconquête du désir (*Des ombres au paradis*); celui, décalé et virtuel que procure une conversation téléphonique (*Silent Time*); celui, impossible, d'un père jamais connu (*Doc's Kingdom*); celui factice, d'un homme en fuite constante (*Sierra Leone*); celui, probable et tenu d'un chauffeur de taxi et d'une voisine (*À la personne d'à côté*..).

Une infinité de ces personnages modestes traversent de nombreux films et sont dépeints avec précision, comme depuis longtemps cela n'avait été fait, dans leur classe et leur condition sociales. Comme si les cinéastes, renonçant à se mettre en scène tel qu'ils le faisaient autrefois abondamment, s'identifiaient à leurs personnages dans la situation d'artistes prolétariés qu'ils risquent de connaître tôt ou tard, au terme de l'aventure du cinéma.

Où fixer le regard ?

Pour filmer ce qui subsiste, pour tenter de rattraper ce qui s'enfuit, les films cherchent une hauteur, un lieu où se placer «entre» ce qui disparaît et ce qui risque de ne plus naître, dans l'impossibilité de se fixer ailleurs que dans l'apesanteur. Entre ciel et terre (Godard est dans les avions, Rozema fait voler son héroïne, Wenders surplombe Berlin, concentré du monde). Entre la raison et la déraison, sur la frontière perméable de la folie (dans *Summer* de Philip Groning et *Partition* de Ken McMullen). Entre la mémoire et l'oubli (dans *Zjoek* de Van Zuylen qui invoque l'amnésie comme remède au monde). Sans oublier l'ange pasolinien (*45° parallèle* d'Attilio Concarì) qui investit un village sur les rives du Po pour venir capter les dernières images d'un monde rural qui s'éteint entre passé et présent. D'un film à l'autre, c'est cette étrange alternance d'onirisme et de description attentive du climat social et moral de cette fin de siècle qui pourrait aussi réunir, sous le même chapiteau, les films du festival. Le chapiteau bancal et poétique du monde, celui du cirque itinérant où se produit la trapéziste des *Ailes du désir*.



Zjoek de Van Zuylen. L'amnésie comme remède au monde.



Le repas du dragon de Jan Schutte. L'exil.



Des ombres au paradis de Aki Kaurismäki. La fatalité de la condition ouvrière.



À la personne d'à côté affectueusement



Des ombres au paradis

À LA PERSONNE D'À CÔTÉ, AFFECTUEUSEMENT

de Brian Mckenzie

Linda Soucy

Film porteur d'un souffle nouveau du cinéma Australien, oeuvre dont l'écriture un peu brute est dénuée d'affectation, **À la personne d'à côté, affectueusement** n'est pas tant un film sur le manque d'ambition qu'un film sur la vacuité de l'ambition dans un monde peuplé de démunis ; et où les histoires personnelles constituent autant de drames. Cette douleur, Wallace entreprend de la consigner sur bandes magnétiques. Il enregistre à leur insu ce que ses clients lui confient lors de courses nocturnes en taxi, comme pour en déchiffrer l'énigme et trouver un écho à sa propre difficulté de vivre. Ce dont Wallace fait l'expérience, tout comme le spectateur en écoutant les bandes, c'est l'impuissance.

De cette femme, vendue enfant par son père à un ami, pour des cigarettes et de l'alcool, il ne reste que la voix. Voix dont l'écoute répétée à quelques reprises, et relayée par d'autres voix enregistrées, fait revenir le film sur lui-même. Cette relance de l'image par la voix, cette présence par moments de ce qui doit être entendu sur ce qui doit être vu, le cinéaste en joue habilement, ce qui a pour effet d'ouvrir la temporalité du film et d'en briser la linéarité narrative. Le film se clôt sur un échange amical et tendre, première rencontre où naît un embryon de communication entre deux êtres, début d'une histoire qu'il est permis de projeter dans l'avenir ; l'espoir est donc possible. □

PARTITION

de Ken McMullen

L'auteur de **Zina** n'a rien perdu de son talent. Tourné en douze jours à peine, **Partition** traite d'un grand sujet. Quelques mois après son indépendance, l'Inde est minée par des guerres de religion. L'holocauste fait plus d'un million de morts et entraîne la séparation du Pakistan. Les deux pays, assistés d'officiels britanniques (le colonialisme n'a pas encore complètement lâché prise) procèdent au rapatriement de leurs malades mentaux respectifs sur la base de leur appartenance religieuse et en passant outre à leur origine. Dans le chaos, faussement endigué par le pouvoir qui se perd en conjectures, ce sont les malades (les « lunatics » et les représentants du pouvoir sont joués par les mêmes acteurs) qui, dans leur délire et leur refus du déracinement, semblent les moins « déraisonnables ».

Le film est tourné dans deux espaces contigus que la caméra traverse, balaie ou relie en de

longs plans-séquences : la cour de l'asile de Lahore où sont internés musulmans, sikhs, hindous, et la salle où se rencontrent les tenants du pouvoirs. Film émouvant et envoûtant, où souvent l'image est dédoublée à l'aide d'un miroir, **Partition** passe du noir et blanc à la couleur (monochromatique et texturée), intègre les documents d'archives et se déploie en un lent mouvement circulaire. On reçoit cette oeuvre-parabole comme si on en avait rêvé la musique, les images et les sons. □

DES OMBRES AU PARADIS

de Aki Kaurismäki

Des ombres au Paradis est un film sur l'aliénation et la névrose, un film sur la résignation lucide à son sort, toute rage contenue. Mais c'est également un film sur la renaissance du désir, sur son lent appriovissement. La mise en scène de Kaurismäki écarte d'emblée tout ce qui pourrait donner dans le spectaculaire ou le romanesque. La narration bloque successivement toutes les issues par lesquelles une échappée dans le rêve ou une autre condition sociale pourrait advenir : la mort, liquidée en un seul court plan, du compagnon de travail qui rêvait de « partir à son compte » ; le vol qui échoue ; le dîner à l'hôtel qui n'a pas lieu, etc.

Dans ce film sobre et sombre, l'émotion ne procède jamais du récit (on est à cent lieues du mélodrame) mais elle émerge des ratages successifs et de la récupération abrupte et implacable par un quotidien hideux tant il est étroit, lourd et sans désir, de tout geste tenté pour un petit moment de bonheur, de coïncidence à soi-même. L'émotion sourd donc du film entier, de son climat, de sa justesse, de la symbiose tout à fait réussie de son écriture et de son sujet. Tout acte ne renvoie qu'à lui-même, est vidé de sens. Le cinéaste possède sa façon propre d'enserrer deux corps dans un plan, en marquant la distance qui les sépare, en étant parcimonieux sur les paroles qu'ils échanent, en les filmant légèrement à l'oblique comme pour en montrer le désœuvrement. Le jeune cinéaste de trente ans, qui a déjà réalisé trois longs métrages, ne s'empêtre pas d'idéalisme. Il filme avec compassion le prolétariat pour ce qu'il est : un groupe forcé d'user sa tête et son corps au travail : "Moi, Nikander, j'ai le foie, la tête et les dents malades." Ce qui seul peut alors sauver de la grisaille, c'est l'amour. Mais pour que ce miracle advienne, encore faut-il passer par une reconquête du désir, ce à quoi Nikander devra employer tout le film. Et c'est de ce désir amoureux, qui éclôt sous l'ombre menaçante de l'ours soviétique (nous sommes en Finlande), que pourra naître un autre désir : celui d'être libre. □



Partition

SOIGNE TA DROITE

de Jean-Luc Godard

Dans *Détective*, les personnages ne cessent de parler d'une histoire, celle que le film ne parvenait pas à conquérir, celle qui aurait charpenté l'œuvre, qui lui aurait donné la preuve de son existence. Il n'y avait ni Carmen ni Marie pour intercéder auprès de l'histoire et la tirer vers elles. Dans *King Lear*, c'était le fouteur complet. Il n'y avait que les termes d'un contrat bâclé avec le groupe Cannon, le producteur américain. Déjà, c'était No Thing, selon les intertitres du film. Et c'est de ce néant que Godard a fait surgir les images du film, assorties d'un commentaire émouvant sur leur genèse.

Le néant, que d'autres cinéastes s'attachent à décrire, Godard s'y installe à l'aise dans *Soigne ta droite* pour en faire le cœur de son propos. Il n'y a pas d'autre lieu pour voir défiler le monde, pour trouver l'angle approprié et témoigner du passage entre la plénitude et la rupture. Godard est dans l'avion d'où il peut contempler la Terre. C'est une place entre ciel et terre, toujours selon les intertitres, entre les points de départ et d'arrivée qui ne sont pas déterminés. Que des gens s'y bousculent, s'y gavent, s'y abiment, Godard observe cela d'un œil triste et souriant à la fois, comme il nous l'explique méthodiquement. Triste pour la condamnation, souriant pour l'indifférence ou l'espoir.

Godard est le prince Mychkine. Il voyage en première classe comme tous les privilégiés, cigales alanguies de la fable (Jane Birkin, belle cigale), qui, à l'inverse de la morale de LaFontaine, ont tout amassé. Comme *L'Idiot* (Dostoïevski), il est un peu fou, décalé, et pour cela, en prise directe avec le monde. Sinon, il ne verrait



Jean-Luc Godard

pas ce qui rend aveugle, ce qui éblouit et trompe. Ce qu'il recrache du monde, ce sont des images. Images qui forment la pâte du cinéma et qui ne demandent pas à être déchiffrées mais «réfléchies» à même l'écran, dans leur enchaînement, leur rapport aux sons, à la musique (ici, les Rita Mitsouko ont remplacé Bach), et aux grandes catégories que Godard détermine toujours dans la structure de ses films. Sous son air désabusé, *Soigne ta droite* est aussi un jugement terrible du cinéaste sur l'état du monde et du cinéma auxquels il offre généreusement, en guise d'espoir et de réconciliation, la splendeur de son film. □

Michel Beauchamp

LE VOYAGE AU BOUT DE LA ROUTE

de Jean-Daniel Lafond



Lawrence Lepage et Jacques Douai

DANS L'ATTENTE D'UN PAYS...

Film singulier que celui que vient de nous livrer Jean-Daniel Lafond. *Le voyage au bout de la route* ou *La ballade du pays qui attend* confronte pour l'essentiel le troubadour français Jacques Douai à une certaine réalité du Québec et qui fuit constamment sous ses pas. À l'occasion d'un voyage sur la Côte Nord, le film nous donne à voir son cheminement ardu pour comprendre les situations spécifiques au sein desquelles il est catapulté, et partant, la situation globale du Québec.

Gilles Marsolais

Le film tente de cerner les espaces du Québec (social, géographique, culturel), de «dresser l'état des lieux», selon la formulation de Michel Serres, sans y parvenir vraiment. Dans le désordre et d'une façon assez superficielle, on y fait un certain nombre de constatations: le dépeuplement du Nord et l'enracinement impossible des gens qui y sont régulièrement déplacés au gré des «grands travaux», voire la fin pure et simple de l'aventure du Nord confirmant le rétrécissement progressif de l'espace vital québécois au cours des décennies jusqu'à la désespérance actuelle du pays à réaliser (justifiant le sous-titre du film).

La langue étant la clef de la survie d'un peuple, aux yeux de Jacques Douai, celui-ci se préoccupe surtout de la question linguistique. Mais, même là, l'écart demeure considérable au niveau de la compréhension que les uns peuvent avoir des autres. Le troubadour patauge, perd les pédales jusqu'à ce qu'il établisse à la toute fin un lien authentique, chargé d'une qualité d'émotion réelle à travers sa maladresse, avec un poète du cru (Roland Jomphe de Havre St-Pierre). De son côté, le cinéaste en profite pour clore son film dans une optique d'ouverture à tous les possibles pour le Québec, en montrant un jeune prendre le chemin de bois au bout de la route 138... □