

Festival du nouveau cinéma et de la vidéo

Les courants de la modernité au cinéma, un glissement progressif

Gilles Marsolais

Volume 31, numéro 126, mars–printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59064ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (1987). Festival du nouveau cinéma et de la vidéo : les courants de la modernité au cinéma, un glissement progressif. *Vie des arts*, 31(126), 45–46.

Gilles MARSOLAIS

FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA ET DE LA VIDÉO

LES COURANTS DE LA MODERNITÉ AU CINÉMA, UN GLISSEMENT PROGRESSIF

Pour l'observateur attentif à l'évolution du cinéma, à la mouvance de son langage et de ses formes, un événement comme le 15^e Festival international du Nouveau Cinéma et de la Vidéo¹ constitue une occasion exceptionnelle de faire le point.

Partagés entre deux conceptions du cinéma et soucieux de conquérir un public plus diversifié, les films présentés, cette année, témoignent de la dérive actuelle du cinéma, fasciné par les modèles anciens et par l'expérimentation de nouveaux modes de représentation. Il en ressort nettement que la nouveauté prise au sens large, avec toutes les épithètes qui peuvent s'y rattacher², n'est plus aussi marginale qu'elle l'a déjà été: à défaut d'être largement diffusée auprès du public, elle est diffusée dans l'ensemble des œuvres filmiques. D'ailleurs, rares sont les films qui s'en trouvent traversés de part en part: ils ne s'y rattachent plutôt que par l'un ou l'autre de leurs aspects, n'en renvoyant que certains reflets, que certains éclats, quand ils ne sont pas tout simplement truffés d'effets gratuits non justifiés par leur diégèse... Néanmoins, à travers l'excellente sélection de cette année, on peut repérer des signes encourageants de la nouveauté diffuse qui se manifeste toujours par des écarts par rapport à la norme.

Cet écart apparaît souvent, d'entrée de jeu, dans le choix des personnages, marginaux et déviants de toute sorte, et par l'exploitation des thèmes qu'ils appellent, largement dominé, cette année, par celui de la folie, de l'aliénation, relié aux difficultés des communications interpersonnelles (*Dancing in the Dark*, de Leon Marr, *L'Aiguilleur*, de Jos Stelling, *Zina*, de Ken McMullen). A la différence du cinéma plus conventionnel, qui exploite aussi ce filon, ce cinéma différent le fait en se jouant des règles établies au sujet du plan du récit, de l'expression et du langage cinématographique.

En effet, même si on note la persistance paradoxale, voire le retour en force du récit, il reste que ce souci de raconter une histoire malgré tout demeure relatif dans la mesure où les cinéastes (sans pour autant revenir aux recettes éculées de la déconstruction, etc.) s'emploient à déjouer les stratégies narratives classiques, afin d'étonner le spectateur, à travers une suite d'effets de rupture, de situations imprévisibles et d'abandons successifs, pour l'inciter à effectuer lui-

même le travail de lecture des images et des sons, pour qu'il en arrive à prendre en considération l'écriture filmique pour elle-même, comme référent déterminant.

Cela débute avec le rejet de la vraisemblance, pour mieux déjouer ses attentes, pour l'inciter à se repositionner dans sa lecture, pour décentrer son attention de l'intrigue au plaisir du texte, du déroulement filmique (*Down by Law*, de Jim Jarmusch, *Gardien de la nuit*, de J.-P. Limosin). Cela peut aller jusqu'à l'exploitation systématique de séries d'anachronismes pour, par exemple, actualiser un propos: voyez *Caravaggio*, de Derek Jarman, qui témoigne d'un remarquable talent de peintre, tout en faisant un pied de nez à la traditionnelle biographie d'artiste du film sur l'art.

Souvent, aussi, le spectateur se voit pris à témoin, lorsqu'il n'est pas directement interpellé, par les personnages du film (*She's Gotta Have It*, de Spike Lee), même sur le mode documentaire (*Günter Waltraff/Tête de Turc*, de Jorg Gfroerer). Ce n'est donc pas un hasard

1. Dexter Fletcher, dans *Caravaggio*, de Derek JARMAN (Phot. Mike Laye)



si la mouvance vers d'autres formes d'art, après la littérature, se dirige maintenant du côté du théâtre, avec un parti pris de la frontalité (*La Puritaine*, de Doillon, exploitant un jeu de cache-cache entre un père et sa fille; *Mon cas*, de M. de Oliveira, proposant trois lectures du premier acte d'une même pièce; *La Légende de la forteresse de Souram*, de Paradjanov, *Caravaggio*, *She's Gotta Have It*).

Comme en réaction contre la fragmentation propre aux films d'action et la fureur récente des vidéoclips dont le rythme ne repose bien souvent que sur la plus grande succession possible d'images, ce nouveau cinéma mise sur l'exploitation de longs plans-séquence, souvent dépouillés à l'extrême, où le moindre événement (gestes des personnages, variations de la lumière, mouvements de caméra) acquiert une importance et une signification démesurées – inscrivant par le fait même, en clair, la signature du cinéaste. Partant, l'exploitation de la notion de la durée s'y déploie de mille façons: effet de boucle, où la diégèse se révèle comme enfermée entre parenthèses (*She's Gotta Have It*), ou annulant l'écoulement du temps (*Down By Law*); ellipses non conventionnelles et raccords analogiques confrontant des lieux et des temps différents (*Caravaggio*); ralenti et répétitions concentrées, amplifiant démesurément la durée et produisant des effets de rupture signifiants (la séquence du meurtre dans *Dancing in the Dark*).

A cette dimension se rattachent, cette année, le travail sur la bande sonore, et, plus particulièrement, l'importance singulière accordée à la parole et au silence. D'un côté, la parole comme masque et simulacre (*She's Gotta Have It*), ou comme principe ludique dans l'exploration des divers niveaux de langage (*Maine Océan*, de Jacque Rozier, ou *Down by Law*, où la communication s'établit par défaut); de l'autre, l'exploration systématique du non verbal (*L'Aiguilleur*, où les objets prennent autant d'importance que les personnages) ou des vertus du silence (*To Sleep So As To Dream*, de Kaizō Hayashi, qui tient le pari d'être dénué de toute parole et de n'être accompagné que de quelques bruits et passages musicaux).

Dès lors, il ne faut pas s'étonner de l'importance accordée au hors champ, comme pour obliger à une lecture entre les lignes (*Dancing in the Dark*, qui ne révèle qu'après un long détour le visage du personnage moteur de l'histoire qu'est le mari) ou pour nous rappeler la réalité du film (le regard final des personnages de *La Puritaine*). Aussi, tout comme ces rappels du réalisateur et des personnages à la réalité concrète du film visent à contrer l'esthétique de la transparence,

Gilles Marsolais est professeur titulaire et responsable du programme d'études cinématographiques au Département d'Histoire de l'Art, de l'Université de Montréal, et collabore régulièrement à Vie des Arts.

2. *Zina*, de Ken McMULLEN

le montage dans ce type de cinéma n'a plus pour fonction d'arrondir les angles, ni de faire oublier les modalités d'écriture ou du récit (comme d'aménager des transitions douces et invisibles d'un plan à un autre ou entre les séquences). Au contraire, il vise à laisser des traces, comme pour refocaliser l'attention du spectateur.

Cependant, toute cette *mouvance* ne recèle pas que des aspects positifs. Ainsi, les rapprochements d'un film à l'autre de certains habitués du Festival permettent de constater un assagissement général de leur écriture au sens large. Par exemple, tout en étant stimulant, *Down by Law* rappelle un peu trop une manière de faire qui frôle l'*autocitation* et la mise en œuvre de

recettes-maison: analogie dans la typologie des personnages, système de signes repérables qui permettent au spectateur d'être en terrain connu (références à *Stranger Than Paradise*).

Aussi la dimension socio-politique semble être passablement évacuée au profit d'un recentrement radical sur l'individualité, sur l'exploration du moi, dans le cadre de relations interpersonnelles. Mais lorsqu'il refait surface, rarement, le politique est-il abordé d'une façon subtile, donnant au projet filmique et à sa recherche formelle sa justification. Voyez *Zina*, un pur chef-d'œuvre injustement écarté par la critique québécoise lors de la remise du Prix Alcan, décerné pour la première fois, cette année.

Zina recèle, en effet, toutes les caractéristiques de la *différence* tant recherchée, tout en correspondant au caractère de nécessité que l'on attend d'une œuvre. Ici, la référence au mythe suggère un parallèle, au lieu de s'y appesantir, entre la destinée d'Antigone et celle de Zina (née Bronstein) dans ses rapports difficiles avec son père (Trotsky). Pour le reste, effets de rupture, signature du cinéaste par des moyens narratifs et des audaces d'écriture stupéfiants d'habileté et d'intelligence, assumant pleinement leur propre justification, exploration convaincante des combinaisons spatio-temporelles appliquées au modèle psychanalytique (voyez ces travellings aériens plongeant littéralement du sommet de la montagne vers le refuge du père/Trotsky, ou ce long plan-séquence au mouvement complexe mais combien souple donnant une profondeur au texte lu, suggérant visuellement, sans verser dans la plate illustration, le désir de Zina de voir son père, ou ces images mentales et ces images du quotidien traitées semblablement afin d'abolir la séparation artificielle entre le réel concret et le domaine du rêve ou du subconscient – passage qui s'effectue trop souvent au cinéma au moyen d'artifices), détournement de l'utilisation classique du flash-back et d'autres procédés (entrelaçant le retour sur le passé et la prémonition) qui ont pour fonction de déjouer les stratégies narratives classiques, métissage fertile entre le documentaire et la fiction, entre la couleur et le n/b – le réalisateur allant jusqu'à brouiller en finale ses propres codes afin de provoquer un effet de confusion voulu, etc., tout y est, tous les principes du *nouveau* cinéma sont mis en application dans ce film exemplaire...

1. A Montréal, du 16 au 26 octobre 1986. Cf. *Vie des Arts*, XXVI, 106, 86; XXVII, 110, 68; XXVIII, 114, 83; XXIX, 118, 87; XXX, 122, 97.
2. En réalité, après les vagues successives de l'expérimental, de l'alternatif, de l'underground, du cinéma «autre», etc., il faudrait plutôt parler aujourd'hui d'un cinéma *différent*.

James D. CAMPBELL

FIGURATION ON THE DARK SIDE: BETTY GOODWIN

Betty Goodwin's recent exhibition *cum* installation¹ marked an auspicious beginning for that gallery – and for the new Montreal gallery-going season.

Few of her peers have been so consistently adept at recognizing and visualizing the dark aspects of the personality as present and real. In this show – arguably her strongest to date – this 'shadow-self' is given full play.

James D. Campbell is a writer and critic in Montreal. His most recent monograph was entitled *John Hevard*; his book on David Rabinowitch will appear shortly.

It is a truism, perhaps, that consciousness of – much less attempting to depict – the dark side of the human personality requires considerable moral effort. Few critics have acknowledged the extreme moral stance Goodwin assumes in her work. That the 'shadow' is a moral problem and one she has sought to pose in a highly dramatic but entirely unaffected fashion in her figuration has gone largely unnoticed.

The crux of the drawings on view here – and in some significant way their starting-point – is a preoccupation with the human body and its gestures. Ordinary poses take on a hieratic intensity that never becomes banal. The deeply-felt humanity of her images is always attested to – even when the lived-body

