

Les cinéastes majeurs Le temps de la grande abstraction

Henry Welsh

Volume 11, Number 3, April–June 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34047ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Welsh, H. (1992). Les cinéastes majeurs : le temps de la grande abstraction. *Ciné-Bulles*, 11(3), 18–21.

Le temps de la grande abstraction

par Henry Welsh



Guilaine Londez dans *Nuit et jour*



Jeanne Moreau dans *le Pas suspendu de la cigogne*

Le dernier Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal voulait marquer son vingtième anniversaire avec une programmation hors pair et je crois que l'ensemble des spectateurs a pu juger que ce fut un pari réussi. Les films proposés répondaient bien à l'esprit d'innovation et de recherche que veut insuffler à cette manifestation les deux codirecteurs. De tous les cinéastes, je retiens les itinéraires de certains « grands » : Wenders, Loach, Angelopoulos, Godard, Akerman, Greenaway. Ce choix, pour comprendre la vision de ces années 90 qu'on dit si différente de celle de la précédente décennie. Qu'en est-il des propositions cinématographiques dans un contexte mondial où les changements ne s'évaluent plus en années ni même en mois mais en semaines. Godard, par exemple, se fait le découvreur d'un « nouveau monde allemand » post-réunification. Greenaway, de plus en plus baroque et flamboyant, illustre *la Tempête* de Shakespeare, tandis que Kenneth Loach, fidèle à lui-même, nous dresse un portrait des années noires du thatcherisme. Il faut des *outsiders* venus d'Allemagne de l'Est ou de l'Union Soviétique pour apporter un renouveau au style contemporain de cinéma. Très curieusement, ce sont ces nouveaux venus dans la constellation du cinéma européen qui se trouvent à traduire le mieux la sensibilité qui est la leur, face à un monde en pleine mutation. En revanche, les cinéastes chevronnés qui avaient jadis modifié notre regard sur le monde à partir de nouvelles approches cinématographiques, sont revenus à des préoccupations plus esthétiques, voire plus désincarnées. À une exception près, celle de Loach, le monde tel qu'il est semble ne plus intéresser ces réalisateurs qui cherchent, par un style quasi incantatoire, à nous projeter violemment dans un avenir dont nul ne sait très bien ce qu'il nous réserve. Comme si, devant l'incertitude, ils remplaçaient la compréhension du monde actuel, par une approche millénariste de la société dans laquelle ils vivent. Ce

n'est certainement pas un hasard si les deux films de Wenders et d'Angelopoulos se situent au tournant du millénaire (en ce sens le moyen métrage de la réalisatrice québécoise Marie Décary avait un titre prémonitoire : *Où serez-vous le 31 décembre 1999 ?*). Peut-on parler de pensée magique ? De croyance en un renouveau lié au début du prochain siècle ?

Chez d'autres cinéastes, par contre, la réalité n'est qu'un prétexte particulièrement tenu pour ancrer une histoire qui nous parle plus de ce que les personnages seraient idéalement que de ce qu'ils sont face aux autres, face au monde. Il y a un abandon de la dimension sociale qui modifie notre relation de spectateur face au personnage : ce dernier est présenté comme l'enjeu cinématographique d'une théorie plus vaste de la communication. Dans ce schéma, les émotions ne sont que des cases cochées pour que la vraisemblance donne un goût de réel. Le film de Chantal Akerman *Nuit et jour* en est un exemple : radicalement opposé à toute forme de sensibilité authentique, il met en scène des pions dont le langage est un tissu de clichés conventionnels mais dont l'ensemble des relations est censé nous convaincre qu'ils sont des êtres plausibles. C'est à ce point ridicule et insupportable que je me suis pris à me demander si tout ce fatras, au fond, n'était qu'une galéjade. Certaines réparties sont des morceaux d'anthologie que seuls les adeptes du « sérieux-sacro-saint-post-modernisme » arriveront à excuser sans en rire.

Godard, dans *Allemagne, neuf zéro*, fidèle à son moralisme inavoué, nous donne des leçons d'éducation politique sous forme de citations tronquées et que le spectateur moyen aura du mal à analyser. Ainsi, péremptoire, il pose la question de « savoir si le mot allemand *Sprache* peut se traduire (en français) par parole » à quoi il répond « Non » sans vergogne ni égard par rapport, par exemple, à un livre du philosophe allemand Martin Heidegger dont le titre explicite *Acheminement vers la parole* est une réflexion profonde sur les destins de ce mot. Merci aussi à Godard de nous lire des passages d'Hegel avec une bande son totalement inaudible sur laquelle sont enregistrés simultanément et au même volume, le français et l'allemand : sûrement une trouvaille géniale qui laisse « flotter le signifiant » ! Tout aussi intéressante la déclaration d'Eddie Constantine, avant la projection, selon laquelle Godard avait découvert qu'il était inutile, dorénavant de faire des films de long métrage. Autrefois, Godard nous avait carrément appris que le cinéma sur support pellicule était condamné et que seule

Les cinéastes majeurs

comptait la vidéo !... Comme chacune de ses allégations terroristes, celles-ci ne valent que ce que valent le psittacisme des godardiens suiveux : peu de choses au-delà de la chapelle, que dis-je, de la crypte dans laquelle ils se tiennent. Godard a un sens développé du marketing et naturellement, après la chute du mur de Berlin, il était bienvenu, dans son profil de carrière, de prendre le train en marche et de produire, après coup, son film sur l'événement. Ce qui permet aux groupies de prétendre que c'est le meilleur film sur la question. Si montrer une Mercedes qui roule sur un panneau indicateur du nom de la rue « Karl Marx » est une prouesse d'analyse et de lucidité, je veux bien admettre que les Pieds Nickelés ont toujours eu un message profond à nous transmettre et qu'il faudrait y voir de plus près ! Naturellement Godard ne se mêle pas d'interroger des natifs, sans doute que sa mise en perspective en souffrirait. Quoi de plus normal en effet de la part de Godard, son propos est ailleurs. Il nous parle de lui en prétextant l'Allemagne et ses personnages sont en place en fonction de son discours autocentré et suffisant. Eddie Constantine est proprement une autocitation mais rien de ce film ne vaut **Alphaville**. Malgré une volonté avouée de nous entretenir du changement dans le temps, de ce grand pays, les images et les dialogues renvoient sans cesse au domaine de la littérature ou de la philosophie et ce, de façon grossière et facile. Des bouts de citations sont jetés et que le spectateur se débrouille dans ce marais verbeux. Il n'est pas possible de se dédouaner par des images léchées et parfois superbes d'une absence de rigueur et d'une pauvreté conceptuelle affligeantes. Personne ne demande à un cinéaste d'être toujours exceptionnel, il lui suffit de donner prise à notre compréhension. D'Allemagne justement, étaient présentés quelques films de cinéastes de la génération montante. Malgré un aveu de grande indigence de la part de ceux qui donnèrent une conférence de presse durant le festival — au niveau global de la réalité cinématographique — il me semble que le film de Stefan Dähnert **Engrazia** offrait un regard extrêmement riche et intéressant sur la perception contemporaine de la société allemande. D'un ton anti-conformiste et prenant à contrepied le style des films « Heimat », cette fable sur la reconquête de son passé par une communauté prend une dimension très étonnante au su des événements récents en Allemagne. La fresque découverte par la jeune femme peintre engagée afin de restaurer le mur d'une église de campagne, fait ressurgir la mémoire d'une allégorie remontant aux croisades. Par un effet d'écriture, cette fresque trouve son exacte traduction dans le destin d'une des villageoises pour devenir une allé-

gorie sur la quête de la vérité. Ce premier long métrage donne précisément ce qui manque au film de Godard : « un point de vue documenté » incarné dans la vie ordinaire des citoyens de cette région.

Ce que Wenders remplace par un point de rêve sur le monde. **Jusqu'au bout du monde** est un film bicéphale : d'une part la saga policière de truands plutôt sympathiques, d'autre part une parabole très élaborée sur la question du visible tel qu'il peut être transmis à travers un appareillage complexe lié à l'activité onirique. On dirait que le côté « Indiana Jones » de la poursuite dans tous les pays du monde ne sert que de détonateur à cette explosion d'images extraordinaires de la fin de parcours. Comme s'il s'agissait d'une initiation qui conduit au cœur de la raison d'être des images : la connaissance au plus intime de soi. Ainsi Claire Tourneur (jouée par Solveig Dommartin) se retrouve-t-elle au cœur de l'Australie, dans le laboratoire d'un savant qui se consacre à des recherches poussées sur la transmission des images de rêve. Sa femme, aveugle, pourrait ainsi visionner, plutôt que voir, les visages de ses enfants qu'elle n'a jamais vus. Ce don de la vision opère — comme le cinéma — un bouleversement profond sur quiconque se prête au jeu. Le danger est une sorte d'accoutumance mortelle et de besoin insatiable de retourner encore et encore dans ce domaine inaccessible par des moyens traditionnels. À qui parvient à recueillir sur un écran l'intégralité de ses rêves, est donnée une clef qui ouvre sur une partie de soi que rien ne saurait suturer. Dans ce film, se déroulant au tournant du millénaire, sous la menace d'une catastrophe nucléaire, la réponse à l'absurde du monde se relie aux traditions les plus anciennes, celle des aborigènes d'Australie et à leur propre version du mythe de la création. La réalité est évacuée ; elle n'est plus qu'un élément de décor des tribulations des partenaires de l'intrigue policière. À proprement parler, ce décor devient le théâtre des événements sans autre raison d'être que d'offrir un écran à la psychologie des personnages. Rien pour arrimer le jeu dans une perspective d'identification. Naturellement la fiction est première et il n'est pas question de revendiquer un vérisme absolu de la part des scénaristes ou réalisateurs. Seulement cette volonté de prendre ses distances vis-à-vis du réel, de contraindre l'époque pour affirmer la prégnance de l'abstraction. Dans **Alice dans les villes** ou **Paris, Texas**, Wenders mettait également tout en œuvre pour que le parcours se déroule dans une géographie repérable, selon un itinéraire balisé ; la quête de l'origine, ou de la mère, ou de la grand-mère, reposait sur un accord entre le lieu de la recherche et les

« **Jusqu'au bout du monde**, c'est un projet au long cours...

« Oui. Le projet de science-fiction remonte à mon voyage en Australie en 1977. En 1984 avec **Solveig**, on a commencé à écrire un projet qui n'avait rien à voir, qui s'appelait **Solveig voyage**. **Solveig**, c'était un personnage comme dans le **Peer Gynt** d'Ibsen. Vous connaissez l'histoire : elle attend cinquante ans que **Peer Gynt** revienne. À cette différence près que dans **Solveig voyage**, elle n'attend pas, elle suit tout de suite **Peer Gynt**. Ou comme si **Pénélope** poursuivait **Ulysse** pour le ramener à la maison. C'était donc un film de poursuite et une histoire d'amour, qui devait se dérouler aujourd'hui. »
(*Cahiers du cinéma* 1991)



Solveig Dommartin dans **Jusqu'au bout du monde**



Riff-Raff de Kenneth Loach

éléments de la réalité contemporaine. Dans **Jusqu'au bout du monde**, le travail sur le réel laisse la place à une interrogation qui est plus proche de la métaphysique : quel est le destin de l'humanité en dehors de la représentation transmissible du réel ?

Comment se fait-il qu'aujourd'hui une telle question soit à l'ordre du jour ? Que réserve l'avenir des images face à un accroissement des possibilités de les enregistrer, modéliser, numériser, reproduire, transmettre ? Sommes-nous déjà entrés dans un univers parallèle — une quatrième dimension comme on disait au début de ce siècle — dont les éléments constitutifs seraient ceux des images que le père dans le film manipule, sans pressentir leur danger mortel ? Il me vient une citation : le souvenir de l'homme qui meurt à Orly sur la **Jetée**, dont Chris Marker nous définissait l'identité. Contrairement à celle de Wenders, la fable de Marker nouait le destin de son protagoniste à partir de son vécu réel tandis que dans **Jusqu'au bout du monde**, la sphère est hors du temps, soit, mais s'achève au moment si particulier du premier jour du second millénaire !

Même journée pour une action si différente, dans **le Pas suspendu de la cigogne** de Théo Angelopoulos. L'histoire prend une place nécessaire dans ce film du

cinéaste grec dans la mesure où elle structure la narration. Nous sommes en 1999 et un politicien qui a disparu depuis fort longtemps semble habiter une région qu'on appelle « le bout du monde », puisque c'est le lieu où attendent des réfugiés en quête d'avenir meilleur. Pour éclaircir la question, des journalistes font venir la femme de ce politicien afin qu'elle le reconnaisse. Joué par Jeanne Moreau (qui jouait aussi dans le film de Wenders), ce personnage de femme découvre un secret ; secret qui est partagé par nous, spectateurs, dans la mesure où l'homme recherché est interprété par Marcello Mastroianni dans les deux rôles distincts ; ce qu'elle est la seule à percevoir puisqu'elle le reconnaît sans (se) l'avouer. Donc s'opère un clivage entre le temps de la narration, le temps de référence et celui de la réception des images. Ce clivage renvoie à son tour au titre, qui est une suspension de l'action au bord d'un pays ou d'une nouvelle époque. Les images somptueuses — particulièrement celles de la dernière séquence — sont traitées en plans-séquences magnifiquement maîtrisés, comme celui de la rencontre du journaliste et de la fiancée dans le café. La frontière est le personnage principal de cette histoire. En deçà et au-delà se manifestent des comportements et des traditions que des liens ténus ne sauraient unifier. Le mariage sur les rives est un moment tragique, mais rien ne vient empêcher ces noces mystiques. Comme si la notion même de « distance » s'abolissait comme s'abolit le rapport entre le mari et sa femme le matin de leur rencontre. Il n'y a pas ici non plus de référence à une situation précise, mais le côté emblématique des images et surtout une lisibilité plus évidente des situations, donne au film un caractère prémonitoire. Nous sommes loin des discours plus ancrés dans l'histoire de son pays auxquels nous avait habitués Angelopoulos. Ici également se met en question la recherche d'une vérité : politique, journalistique, filiale. L'entêtement des reporters T.V. à saisir une parcelle d'authenticité de ce village est pathétique. Comme si à l'aube de l'an 2000, l'urgence est de rétablir une communication rompue. C'est à quoi s'emploient les travailleurs des dernières images.

Tout à fait à l'opposé se trouve **Riff-Raff** de Kenneth Loach, qui s'applique bien à nous donner de la Grande-Bretagne un portrait vif, caustique et plein d'humour. Le film était parlé en anglais et également sous-titré en anglais !!! Il n'y a donc pas qu'aux films québécois que de tels avatars échoient. Il est évident que les accents et dialectes des acteurs extraordinaires de ce film ne sont pas si limpides et que des sous-titres sont nécessaires, à moins d'avoir parcouru et

Les cinéastes majeurs

vécu dans nombre de régions d'Angleterre, du Pays de Galles ou d'Écosse. Cette tranche de la vie des citoyens britanniques est pleine de truculence, de tragi-comédies et de vérités qui sont si bonnes à dire et à entendre. Conçue comme une chronique de la vie ouvrière, cette histoire d'un groupe d'ouvriers sur le point d'achever la rénovation d'un édifice de rapport est cinématographiquement exemplaire. Plutôt que des élaborations complexes sur le sens de l'époque, inspirées par des interrogations philosophiques, ce film est construit sur une réalité dont la qualité est d'être à la fois accessible immédiatement et aussi forte d'interrogations sur le sens des choses et de la vie sans que ne soit fournie une réponse toute faite. J'ai l'impression que face à la théorisation, Loach, à son habitude, impose une vision du monde inspirée d'expériences concrètes et de mises en situation. Dans **Hidden Agenda**, déjà, le problème irlandais était traité avec ce même sens « esthétique » qui ne cherche ni à masquer la réalité, ni à occulter les problèmes concrets. **Riff-Raff** est nourri de cette approche et en cela il correspond au travail de Ken Loach depuis **Family Life**. Je trouve rassurant que la vie ne soit pas nécessairement dissoute dans un projet dont les intentions, si bonnes soient-elles, font trop souvent écran à une perception du monde qui nous entoure. Il ne s'agit pas de revenir à une illustration et défense d'un réalisme à tout prix, mais de donner à l'abstraction des propos une voie plus

compréhensible. De cette propension à abstraire toute situation d'un contexte, on voit naître une nouvelle forme de « pensée magique », laquelle, si elle offre une dimension poétique plus évidente, ne comble pas les aspirations à une meilleure compréhension du monde.

Peter Greenaway, quant à lui, annonce avec son **Prospero's Book** le début d'un nouvel âge baroque sinon maniériste et son film, construit comme un opéra somptueux, revisite Shakespeare avec une profusion de décors plus éclatants les uns que les autres. Ici la convention de style, la richesse des décors et la maîtrise technique sont au service d'une ambition purement sublime. L'ornement, et rien d'autre, doit imposer sa loi ; le travelling incroyable de l'ouverture est tout simplement le catalogue exhaustif de ces artifices prodigieux qui soutiennent ce film inclassable. Comme pôle diamétralement opposé à **Riff-Raff**, le film de Greenaway constitue une des faces de la médaille et s'oppose de façon curieuse à la recherche des films de Wenders ou d'Angelopoulos. L'abstraction laisse place à une frivolité des symboles dont il importe peu, ou prou, de savoir de quoi ils parlent. Il reste une mélodie, un chant éthéré dont la justification est propre à tout art centripète : il ne renvoie qu'à lui-même. L'enjeu contemporain du cinéma se joue-t-il sur cette périphérie ? ■



« On a souvent cité cette phrase ces dernières années : 'Get on your bike' (Prends ta bicyclette), ce qui signifie en gros qu'il faut désormais constamment se déplacer pour trouver du travail. Beaucoup de gens ont pendant longtemps pris la direction du sud-est pour y trouver un emploi mais maintenant le chômage y fait rage, donc les gens vont ailleurs. C'est ce qu'on voit dans Riff-Raff : des gens de partout ; de Liverpool, d'Écosse, d'Irlande... Ils cherchent un emploi, dorment dans des squatts, grappillent un peu d'argent sur la sécurité sociale... » [...] « C'est vrai qu'il y a beaucoup de choses non résolues dans le film et c'était volontaire de ma part : je ne voulais pas d'une intrigue bien ficelée parce que dans la vie, les choses ne se résolvent pas simplement. Je préfère laisser planer le doute. C'est plus intéressant. » [...] « À la clef de cette réussite, des comédiens formidables et peu vus. Ils sont tous professionnels mais il ne viennent pas du théâtre : certains ont fait du cabaret, d'autres de l'improvisation. La majorité a travaillé sur des chantiers. Je ne cherchais pas des acteurs comiques mais plutôt des acteurs comiques mais plutôt des acteurs dont le comique puisait sa force dans le quotidien, parce que le film est aussi une 'comedy of observation'. »

[...] « Riff-Raff peut faire penser au documentaire, à cause de sa fraîcheur. Mais je n'aurais jamais pu tourner un documentaire de cette façon-là : c'est très découpé, très répété. Mais si vous le comparez au documentaire, c'est qu'il est réussi ; réaliste et spontané. » (Cahiers du cinéma 1991)

John Gielgud dans *Prospero's Book*