

La croisade d'Anne Buridan de Judith Cahen

Philippe Gajan

Number 83-84, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23383ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gajan, P. (1996). Review of [*La croisade d'Anne Buridan de Judith Cahen*]. *24 images*, (83-84), 66–67.

avec le directeur et sa femme provoqueront la chute de l'Institut).

Le dernier film des Brothers Quay est un voyage au sein d'une institution qui vit ses derniers jours — la leur? Peut-être y a-t-il ici une forme de critique réflexive, ou du moins une forme d'ironie, mais il serait sot de conclure que les jumeaux anglais font maintenant dans le classicisme, puisque l'exercice s'avère tout de même radical: visionner *Institute Benjamenta* est une

expérience qui se verbalise difficilement, c'est un film délibérément aride (certains disent «irregardable») par sa lenteur et la quasi-illisibilité de certains de ses plans en noir et blanc où prédomine un gris brumeux. Reste qu'il surprend et qu'il marquera peut-être un tournant dans l'œuvre des réalisateurs: dans une certaine mesure, c'est un long métrage «raisonné» et libéré de certaines pulsions et obsessions, et, pour cette raison, il apparaît moins tordu et

plus magique, un peu plus léger, plus près de la fable mélodramatique que du pur cauchemar. ■

INSTITUTE BENJAMENTA

Grande-Bretagne 1994. Ré.: The Brothers Quay. Scé.: The Brothers Quay et Allan Passes. Ph.: Nic Knowland. Mont.: Larry Sider. Mus.: Lech Jankowski. Int.: Mark Rylance, Alice Krige, Gottfried John, Daniel Smith. 105 minutes. Noir et blanc. Dist.: Zeitgeist Films (USA).

LA CROISADE D'ANNE BURIDAN DE JUDITH CAHEN

VU AU FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA...

PAR PHILIPPE GAJAN

À première vue, *La croisade d'Anne Buridan* semble verbo-moteur. L'héroïne, car c'est bien à une héroïne que nous avons affaire, un mélange de candeur et d'obstination (l'âne de Buridan!), mène parallèlement deux questionnements sur l'engagement politique et amoureux. Faisant constamment résonner l'un sur l'autre (ce qui rejoint finalement cette métaphore guerrière si souvent utilisée dans le discours amoureux et vice-versa), c'est tout naturellement que ses propres fantasmes amoureux viennent peu à peu interférer dans l'impossible enquête qu'elle poursuit. Car Anne, à sa façon (maladroite ou candide), agit comme un révélateur. Elle porte telle une croix sa difficulté de démêler les mensonges, les siens compris.

Son enquête est construite à la manière d'une recherche sociologique mais elle est pourtant circonscrite à son entourage composé d'intellectuels en herbe qui théorisent tout ce qui passe à leur portée. Anne y croise de nombreux stéréotypes, essayant bien en vain de les faire abandonner leur carapace, de plonger vers ce qu'elle suppose être la «vérité», alors qu'elle n'obtient qu'un peu plus de faux-semblants dans lesquels se complaisent ses camarades, victimes d'une perte de conscience totale, d'une perte de réel en somme. Ses certitudes, base sur laquelle s'établit le contrat implicite de sa relation avec le réel et ses camarades, s'effritent. Son enquête ne peut alors se terminer que par un constat d'échec,



Sur un ton enjoué, ludique, *La croisade d'Anne Buridan* flirte avec un état de crise.

un refus de porter plus longtemps ce masque qui protège du monde extérieur.

Le film tisse un réseau complexe entre la pseudo-réalité que l'héroïne tente de cerner (la parole filmée en vidéo), la mise en scène de son désarroi et enfin l'usage de plus en plus fréquent de séquences oniriques. Des pans entiers de ses fantasmes font irruption dans le réel, vécus comme des échappatoires. Anne est hantée par la figure angélique de Joël. Il est le seul à s'engager véritablement (la danse, dans son cas) et à répondre sans calcul préalable à ses questions, mais il

constitue surtout un exutoire qui la conduit progressivement à une profonde remise en question. On comprend alors le double mouvement inversé que construit la cinéaste. Au rétrécissement du réel que vit l'héroïne correspond un élargissement de son monde intérieur, et par là même de la matière filmique. *La croisade d'Anne Buridan* bascule de l'enquête à la quête.

Anne tente alors — et ceci constitue le propos du deuxième film (la césure étant marquée par un premier générique de fin) — au moyen d'un jeu imaginaire avec

quelques amis, de se mettre en situation, de questionner à son tour sa propre capacité de s'engager. À la manière d'une psychanalyse, elle imagine qu'elle poursuit ses fantasmes qui prennent la forme quelque peu farfelue d'une rencontre dans un parc avec un adepte du jogging, qu'elle n'arrive pas à concrétiser. Le passage de l'enquête à la quête intérieure, voire à l'analyse, empêche pourtant le film de basculer en procès d'intention ou en divan de psychanalyste. Au contraire, il évolue constamment entre ces deux écueils. Cela lui donne cet aspect fragile, toujours à la limite. On retrouve dans cet essai une envie d'interroger sa propre sincérité, à la

manière d'une suspicion (nos sens nous trompent!).

Une question, pourtant, revient sans cesse en regardant ce film. Qui sont ces gens dont les prétentions intellectuelles sont démontées à grands traits caricaturaux? Plus qu'à une psychanalyse individuelle, c'est à une analyse de classe, au sens marxiste du terme que nous invite le parcours d'Anne, à une autocritique en quelque sorte. Sur un ton enjoué, ludique, *La croisade d'Anne Buridan* flirte avec un état de crise. Ce film traque le marasme intellectuel dans lequel s'embourbe toute une génération de jeunes gens qui ont vingt ans et qui seront

demain les cadres de l'État français. Plus qu'à une démission, ceux-ci semblent en proie à une perte totale de sens commun. Judith Cahen dresse ici d'une certaine manière le portrait de la génération intello X. ■

LA CROISADE D'ANNE BURIDAN

France 1995. Ré.: Judith Cahen. Scé.: Cahen, Philippe Bernard et Julien Husson. Ph.: Yorick Le Saux. Mont.: Yann Coquart et Sophie Delage. Int.: Judith Cahen, Joël Luecht, Serge Bozon, Fabrice Barbaro, Alberto Sorbelli, Camille Casabianca, Cédric Scandella, Julien Husson, Jeanne Balibar. 95 minutes. Couleur.

TROIS JOURS DE SHARUNAS BARTAS

PAR ANDRÉ ROY

Résumer le premier film du Lituanien Sharunas Bartas est à la fois très simple — deux garçons quittent leur village natal pour se rendre à Kaliningrad où ils passent trois jours — et très compliqué tant ce film de 80 minutes est tout entier dans l'intériorité de ses silences et de ses couleurs. Le cinéma de Bartas est très nordique, bergmanien — mais sans la foi et le sacré; Bartas est un Andreï Tarkovski athée et désœuvré car ses deux garçons ne sont à la recherche de rien, ni d'espoir ni de Dieu: ils sont plutôt au centre d'un vide qu'ils nourrissent de leur absence si présente au monde, dans la solitude de leurs corps misérables comme la dévastation spirituelle dans laquelle ils semblent échoués.

En effet, pas si simple de montrer l'aventure de deux jeunes hommes (et particulièrement d'une jeune femme qu'ils rencontrent) qui sont les fantômes d'un pays envahi par une nécrose qui affecte même les paysages; qui sont des ombres dans une ville — Kaliningrad — épuisée, vidée de toute vie; qui sont les revenants d'un cauchemar — dont on devine bien que c'est le communisme; qui sont les anges déchus annonçant la fin définitive d'un continent (l'Union soviétique) mais celle aussi du monde tout court. Ce sont des *stalkers* qui auraient perdu la foi et le bonheur et qui traverseraient une zone, leur pays et cette capitale malade de la laideur de

ses bâtiments, de la saleté de ses pierres, de l'incomplétude de ses chambres crasseuses, de la pauvreté de ses espaces moribonds. Ils sont sous le coup d'une asthénie qui est elle-même le syndrome d'un pays épuisé, opaque et hostile, ressemblant aux personnages de cette admirable œuvre de Kira Mouratova, *Le syndrome asthénique*, mais des personnages qui auraient perdu la parole et oublié l'hystérie de leurs corps.

Mais à cause de cet oubli, leurs corps sont encore plus présents, parcourus par un magnétisme obscur, d'une beauté indéfinissable, nouvelle, surgie entre la mollesse et la grâce des gestes, dans les étreintes forcées, dans les regards ensorcelants de ceux qui ont connu l'enfer. Ces corps appartiennent à des souffrants, à des personnes déclassées, déboussolées dans un monde qui a perdu son centre de gravité. L'espace est grand et permet la dérive, et seules ses arêtes de ciment et de béton peuvent l'arrêter, créant dans un court laps de temps un point d'ancrage dont on saura se délivrer pour reprendre et continuer sa déambulation fatiguée mais, étrangement, têtue, mue inmanquablement par le désespoir. On marche beaucoup chez Sharunas Bartas, mais cette marche semble provoquée par un dernier souffle, l'ultime soubresaut que donne l'expiration. Elle est mercurielle, sourde, transmettant souterrainement, précairement, lentement, les éléments telluriques de la terre, le vrombissement inquiétant et doux d'une explosion nucléaire lointaine mais si proche dans les échos des faibles voix, des musiques en lambeaux, des bruits voilés, mats. Il faut signaler ici le travail sur la bande-son qui est un chef-

d'œuvre d'orchestration, mais une orchestration qui n'a rien à voir avec l'ostentation des montages sonores des films contemporains parce que, justement, elle ne se laisse pas voir, participant pleinement, d'une façon inédite, à la fois continue et discrète, au climat du film qui finit par nous envoûter, fluide et talismanique.

Comment décrire ce voyage qui n'a d'unité que l'éclatement de sa narration, que ses moments dont le vide est l'unique carburant, que sa suite de gestes dérisoires mais pourtant fondamentaux: frôler, toucher, avancer, ralentir, repartir; gestes qui ont la vérité de leurs feintes, de leurs infinis atermoiements, de leur manque inépuisable; gestes qui rapprochent pour mieux éloigner, pour mieux prévenir, pour mieux partager le désespoir?

Les deux garçons rencontrent des vieillards, des gens malades et sales aux regards parfois indifférents parfois antipathiques. Seule une jeune fille (Katerina Golubeva qui jouait dans *J'ai pas sommeil*, de Claire Denis) semble les comprendre parce qu'elle souffre comme eux, spectre comme eux, abandonnée comme eux dans un monde sans pitié et sans âme. Son silence est aussi profond et explicite que sa solitude, que son besoin d'amour, que sa quête de chaleur dans un univers déchiqueté, troué, laid, qui est le symbole de la détresse, la figure métaphysique des amours impossibles. Elle est la condensation et l'incandescence d'une mélancolie infinie. Avec les deux jeunes hommes, elle donne les nouvelles les plus récentes — pourtant pareilles et attendues — d'un monde qui est déjà allé à sa perte.