

Festival international du cinéma et des nouveaux médias de Montréal

Un festival chamboulang

Élie Castiel

Numéro 192, septembre–octobre 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49286ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Castiel, É. (1997). Festival international du cinéma et des nouveaux médias de Montréal : un festival chamboulang. *Séquences*, (192), 9–10.

FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA ET DES NOUVEAUX MÉDIAS DE MONTRÉAL

Un festival chamboulang

Pour les néophytes, il s'agit d'une première édition. Pour les autres, les habitués, c'est-à-dire la majorité, le changement de nom ne rime à rien puisqu'en fait, tout le monde sait que ce festival en est en vérité à sa vingt-sixième édition d'un autre (voir clin d'œil sur l'affiche ci-contre). Le premier à le savoir, c'est Claude Chamberlan lui-même qui, à deux reprises, à la soirée d'ouverture et à celle de clôture, a insisté pour le rappeler à l'auditoire. Qu'en ont pensé Boulad et Langlois?

Inutile aussi de préciser que la presse quotidienne s'est vite empressée de rapporter les petits et grands incidents susceptibles de frapper n'importe quelle manifestation du genre: retards lors de certaines projections, annulation de quelques films fort attendus, problèmes techniques et faible assistance, surtout pour les longs métrages.

Côté films, mis à part les mastodontes que représentent les deux grands G (Godard et Greenaway), le menu de cette édition comprenait passablement moins de films innovateurs que l'an passé. Il nous a semblé même que la programmation a été faite à la hâte, pour ne pas dire à la dernière minute. Ce qui explique probablement le nombre important de films proposés.

De la quarantaine de longs métrages inscrits dans la sélection internationale, quelques-uns ont su toutefois retenir notre attention (voir ailleurs dans ce numéro **L'Absent, Bernie, La Comtesse de Baton Rouge, Encore, The Pillow Book, Temptress Moon** et **Shall We Dance?**).

Élie Castiel

REPRISE

Mai 68

Par sa durée, plus de trois heures de projection, le deuxième long métrage d'Hervé Le Roux rejoint le cinéma de Marcel Ophüls (**Le Chagrin et la Pitié**), à la différence près que **Reprise** tâte le pouls du social beaucoup plus que du politique. Les objectifs sont cependant identiques dans les deux cas: détruire les mythes et éveiller la conscience sociale collective. Un jour de juin 68, quelques étudiants de l'IDHEC décident de filmer la reprise du travail aux usines de piles Wonder de Saint-Ouen, en France. Parmi les grévistes, une jeune ouvrière crie sa colère devant la grille de l'établissement et refuse d'entrer. Quelque trente ans plus tard, intrigué par cette inconnue, Hervé Le Roux prend la décision de partir à sa recherche. Ce qui, d'emblée, n'aurait pu être qu'un simple documentaire sur les con-

ditions de travail dans les anciennes manufactures françaises se transforme en un véritable et lucide portrait d'époque. Le petit bout de pellicule filmé par les élèves de l'institut de cinéma devient ici une sorte d'objet mythique, un fétiche qui sert de fil conducteur à une enquête sur le vécu social, l'altérité des principes démocratiques et les différentes vagues de changements qui s'opèrent chez l'individu. La durée du film permet aux principaux intervenants de s'exprimer



Reprise



mer pleinement, de jeter un regard aussi objectif que possible sur le passé, bien que parfois des doutes persistent. Et tant mieux, car le but du réalisateur n'est pas d'exorciser ce passé, mais bien de le comprendre, avec toutes ses vérités, ses velléités, ses failles et ses éclaboussures.

Les temps changent. Les gens aussi. Hervé Le Roux en est conscient. D'où cette volonté de s'éclipser devant ses *personnages*. Même si parfois il est présent dans un coin de l'image, il se fait discret, confirmant ce respect de la réalité, ce refus du regard nostalgique. Et à mesure que ces paroles individuelles se font évidentes, son point de vue, si minime soit-il, se perd dans la polyphonie du discours, laissant aux seuls témoins le soin de raconter l'Histoire. On ne verra jamais Jocelyne, l'inconnue du document d'archives. Car après tout, elle est probablement la représentation de l'esprit de mai 68; et il est parfois inutile de trop remuer le passé.

FOR EVER MOZART

Faut rêver Mozart

Depuis *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard m'a paru comme le cinéaste de la redite, salivant de plaisir devant ses propres trouvailles allégoriques, ses jeux de mots jaillissants, ses références littéraires envahissantes et son goût pour le fragmentaire et le distancié. Délaissant le récit classique qui caractérisait de façon pourtant innovatrice ses premiers films, le cinéaste, me semble-t-il, s'était fourvoyé dans une voie sans issue, au point de déconcerter une partie de ses plus fervents admirateurs. Mais Godard avait sans doute décidé de ne tourner que pour lui, bien qu'un bon nombre d'inconditionnels aient continué à le suivre.

N'en déplaise à certains, voici qu'avec *For Ever Mozart*, le réalisateur prend le risque de renouer avec la narration linéaire. Linéaire, il faut s'entendre. Car ici aussi, on retrouve ce penchant pour la réflexion, le questionnement perpétuel, le recul, la gestation, l'ébauche. De belles et honorables propositions, faut-il ajouter. Mais on se doit de souligner que dans *For Ever Mozart*, les personnages existent, respirent et ont le temps de s'exprimer, qu'ils sont en chair et en os et ne sont pas de simples métaphores ou symboles (particulièrement dans le segment «Le Film de l'intranquillité»). C'est ce qui explique sans doute le sous-titre du film, «36 personnages en quête d'Histoire». Quête aussi sur les rapports entre culture et cinéma, entre l'individuel et le collectif, entre la morale de l'Histoire et l'histoire de la morale, le sens de la responsabilité

individuelle et collective, du compromis, de la socialisation.

Quatre parties bien distinctes constituent la trame du film. Leur seul dénominateur commun est la présence d'un metteur en scène (épisode «Théâtre»), alter ego de Godard et, comme lui, éternel exilé, cinéaste d'un public restreint — dans le film, celui-ci vit de pénibles expériences avec son producteur, mais exige tout de même que l'équipe technique continue le travail. Lorsque l'argent de la production est volé, il présente quand même le film, mais devant un public presque fantôme. Prise individuellement, chaque partie du film exprime le discours godardien sur le cinéma, mais uniquement en tant que forme d'art. C'est ainsi que parmi ses nombreuses théories, on est en mesure de déduire que si l'art peut être détruit par la guerre, il peut, à son tour, s'acharner contre celle-ci. Évocateur de *Week-end*, le nouvel opus godardien (c'est le cas de le dire) projette paradoxalement une représentation misérabiliste et presque grand-guignolesque des scènes de violence, notamment dans la partie bosniaque «On ne badine pas avec l'amour à Sarajevo», critique acerbe de l'organisation de la Croix-Rouge. Mais, cette violence s'inscrit également tout à fait à l'opposé de la vision de Theo Angelopoulos qui, dans *Le Regard d'Ulysse*, affirmait que l'indicible (la mort du conservateur de la cinémathèque de Sarajevo et des membres de sa famille) ne peut être montré que dans le brouillard. C'est alors que dans un esprit de clarté sublime, et ce, sans rien enlever à la pertinence et à l'importance du film d'Angelopoulos, Godard, fait de la guerre une sorte de spectacle théâtral ou de cirque. C'est à la fois tragique et burlesque, difforme et horrible. Mais lorsque ces actes de belligérance sont présentés de façon aussi stylisée (gros plan du pied d'une morte), on est en mesure de soutenir que nous avons affaire à un cinéaste qui a un profond respect des images en mouvement.

Et devant tous les gâchis de l'existence, il reste quand même la musique (dernière partie, «For Ever Mozart»). Encore faut-il savoir quand et comment tourner la page de la partition musicale, tout comme il faut apprendre à nouer ces morceaux à la fois hétéroclites et merveilleux qui constituent la vie. **S**



For Ever Mozart



LA BOMBE AU CHOCOLAT

La pauvre Pascale Montpetit souffre d'une maladie qui nous a tous plus ou moins atteints: la boulimie de l'information. Tout doit passer par ses yeux, tout doit s'inscrire dans sa mémoire, tout doit venir enrichir son intelligence. C'est sa mère qui est derrière tout cela, la gavant à l'extrême de livres et de magazines et ce, depuis sa plus tendre enfance. Heureusement, elle rencontre notre ami Denis Mercier, ex-boulimique d'information, qui a écrit un livre sur le sujet. Et, avec quelques reflets d'un amour naissant dans les yeux, la petite Pascale met une fois pour toutes de côté sa bouffe de papier pour se délecter de ces bombes au chocolat qui sont sa spécialité, puisqu'elle est aussi une chef cuisinière renommée. Premier court métrage de Sylvie Rosenthal, voici un petit film qui ne manquera pas de balayer tout sur son passage lorsqu'on le visionnera dans les festivals internationaux, si jamais il se rend jusque-là (et pourquoi ne le ferait-il pas?) Le texte possède une telle force dans sa simplicité, une telle subtilité dans son humour que l'on se demande si la réalisatrice/scénariste/productrice en est bien à sa première œuvre. Elle a dû en tous cas se gaver jusqu'à l'indigestion d'environ deux cents films par an. Une auteure de chez nous qui a de l'estomac!

M.E.