Document généré le 16 avr. 2024 07:32

24 images

24 iMAGES

Nous, les enfants du XXe siècle de Vitali Kanevski

André Roy

Numéro 75, janvier 1994, février 1995

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23284ac

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

Roy, A. (1994). Compte rendu de [*Nous, les enfants du XXe siècle* de Vitali Kanevski]. *24 images*, (75), 45–46.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

de toutes les époques historiques hongroises. Y a-t-il, pour le présent contemporain de Budapest (et le nôtre à tous), un «miracle» capable de sauver tous les francs-tireurs, tous les êtres humains armés, de la malédiction d'une dernière balle, comme le Freischütz fut sauvé par l'amour d'une femme? Comment éviter que les guerres ne nous détruisent tous en bout de ligne, comme le diable se réserve la dernière balle pour achever son protégé?

Enyedi croit avec émerveilllement que seul l'enfant d'aujourd'hui peut attraper la dernière balle, la dernière guerre, la dernière rage et, en la pressant dans sa menotte, contribuer à stopper, ou du moins à ralentir la folie meurtrière et chronique des hommes et des peuples.

Un opéra certes, mais dont la magie et le merveilleux ne servent, par sublimation, qu'à dépasser un instant la terrible condition humaine. Plutôt sourire et chanter que pleurer! ■

Nous, les enfants du XXe siècle

DE VITALI KANEVSKI

PAR ANDRÉ ROY

On ne fait pas assez attention aux titres. Si cela avait été le cas, le troisième long métrage du Russe Vitali Kanevski n'aurait pas suscité ces remous et refus d'une partie du public du FFM. Car, comme le «nous» du titre l'indique, ce n'est pas un portrait objectif et encore moins distancié que nous offre ici le cinéaste, mais, dans un parti pris évident, un chant, quasiment une élégie pour les enfants de Saint-Pétersbourg, des enfants (qui ont entre huit et seize ans) présentés dans la gloire d'une déchéance. Ce sont des délinquants abandonnés par leurs parents et par la société, des drogués et des tueurs qui veulent gagner vite et bien de l'argent, qui fument, boivent et se prostituent, des taulards, etc. Ils nous apparaissent dans ce faux-vrai documentaire comme des avortons, c'est-à-dire comme des enfants déjà vieux. Mais pourtant, chez eux, étincellent, parfois, des lueurs d'innocence; s'allume, rare, la petite bougie de l'espérance. Ce sont donc ces mômes déjà mafieux que Kanevski filme en êtres décadents, avec plus que de l'empathie dans son ***Nous, les enfants du XXe siècle***: il les côtoie avec un amour des humains avilis et perdus forgé à sa connaissance de la détresse et de l'abandon, son passé de paria expliquant probablement son approche des cambrioleurs et assassins qui pullulent dans les rues et les prisons pétersbourgeoises — et dont l'univers dans ***Bouge pas, meurs et ressuscite*** et ***Une vie indépendante*** est transformé en écho dramatisé, en fiction rédemptrice.

N'existent aucune pitié ni aucun moralisme chez Vitali Kanevski, mais de la passion et de la tristesse dans sa peinture d'un désastre: une Russie véritablement au bord du gouffre et dont les enfant sont les signes avant-coureurs. Pas de regard politiquement correct sur ces adolescents, criminels en vadrouille ou détenus en rééducation — dont on se dit que la société de l'ex-Union soviétique n'a que faire —, mais une vision comme étrangement pure et dégagée de toute culpabilité et de toute terreur qui va, par les questions posées par Kanevski lui-même, droit aux faits, et ce, d'une manière qui apparaît brutale à première vue. Viols et tueries, vols et bagarres sont racontés crûment, comme expressément délivrés pour susciter la fascination, voire pour provoquer un désir de ces adolescents — ce qui a probablement nourri le malaise ressenti par plusieurs spectateurs au film. Et ce trouble est d'autant plus éprouvé et éprouvant que le réalisateur ménage des pauses — orchestre de jeunes jouant dans un jardin, travelling sur la perspective Nevski, silence entre les paroles — qui ont un effet de choc émotionnel — des scènes qui agissent en véritables substances dopantes du film. Est palpable, à ces moments d'arrêt dans le défilé des horreurs clamées et réclamées, l'émotion la plus cristalline, à la fois incorruptible et impeccable car tenant de l'art sûr de filmer, de savoir jouer de l'émerveillement et de la peur, de l'authenticité et de l'habileté.

Cette émotion est si intense parfois qu'on a l'impression qu'elle va brûler la pellicule. Il n'y a d'elle aucune déperdition tout au long du film. Elle ne surgit jamais de la même manière — par la musique ou un mouvement de caméra. Elle peut prendre plusieurs visages. Et nous pensons ici à cette visite à un être qu'on connaît déjà: le Pacha de ***Bouge pas, meurs et ressuscite*** et d'***Une vie indépendante***, dont les frasques et la misère nous avaient tant touchés en 1990 et 1992. Le jeune acteur Pavel Nazarov n'a pas, lui non plus, échappé au sort si

apparemment commun de l'enfance russe; il a été condamné pour vol de voitures (c'est la raison pour laquelle il n'a pu d'ailleurs se rendre à Cannes pour son deuxième film avec Kanevski). Toute la scène avec Pacha dans sa prison glauque serait à décrire longuement pour pouvoir rendre la beauté mélancolique et magique de cette rencontre avec lui, avec son visage tuméfié, son regard de supplicié, ses mots comme dérobés directement à la littérature dostoïevskienne, graves et lucides («En prison, je me purifie», nous confie-t-il), sa joie de retrouver sa partenaire de films, Dinara Droukarova. Moment de grâce pour ces retrouvailles, lui avec Dina, nous avec lui et elle, et qui semble nous murmurer quelque vérité secrète: que la vie continue dans ses tranquilles apparences, loin des heurs et malheurs de l'univers à l'envers de la Russie. Séquence privilégiée où, en quelques éclairs de plans et de mots, tous les destins du monde donnent l'illusion — de cette illusion qui est le cœur du cinéma — de se croiser sur l'écran rien que pour nous. Des moments comme celui-ci, à nul autre pareils, confirment Vitali Kanevski en immense cinéaste. ■

Les amoureux
DE CATHERINE CORSINI

PAR GÉRARD GRUGEAU

Le second long métrage pour le cinéma de Catherine Corsini (***Poker***, 1987), ne détonnerait pas dans la collection *Tous les garçons et les filles de leur âge* initiée pour la télévision française par Chantal Poupaud. Les émois de l'adolescence s'y conjuguent en effet éloquemment au présent comme dans ***Travolta et moi*** de Patricia Mazuy, ***Trop de bonheur*** de Cédric Kahn ou ***Les roseaux sauvages*** d'André Téchiné. ***Les amoureux*** , c'est bien sûr le passage à l'âge adulte de Marc (Pascal Cervo, remarquable d'émotion contenue) qui rompt progressivement les amarres avec son entourage pour s'avouer son homosexualité. Mais, c'est aussi et surtout l'amour et l'admiration sans borne que le jeune garçon voue à Viviane (électrisante Nathalie Richard), demi-sœur prodigue revenue au pays, les 400 coups en bandoulière. Un petit village des Ardennes, écrasé sous la grisaille et l'ennui, sert de toile de fond à cette odyssée du mal d'aimer où les liens entre les deux protagonistes marginalisés par leur milieu se tissent, se renforcent et se dénouent dans l'urgence de vivre.

Traité sur le mode naturaliste comme ***Nord*** de Xavier Beauvois (qui figure d'ailleurs comme comédien au générique, au même titre qu'Arlette Langman pour l'aide à la scénarisation), ***Les amoureux*** ne se départ jamais d'une justesse de ton exemplaire. Attentive et sobre, la mise en scène épouse les méandres du cœur, filme des états, tout en évitant l'écueil du psychologisme réducteur: plan fixe des retrouvailles de la fille et du père; superbe plan-séquence de la brasserie, véritable gifle à l'hypocrisie sociale des notables, se terminant caméra à l'épaule sur la fuite échevelée du frère et de la sœur en cavale; plans serrés des élans amoureux ou du trouble incestueux saisis dans la fragilité de l'instant. C'est dans la captation de ces moments fondateurs, de ces ruptures successives, ouvertes sur un au-delà libérateur, que la caméra de Catherine Corsini excelle. Et si la cinéaste enregistre sans faux-fuyant la solitude des êtres et la difficulté de vivre sa différence dans une petite communauté reculée et frileuse (attirance de Marc pour les hommes, sexualité débridée et autodestructrice de Viviane qui saura pourtant reconnaître l'amour sans être vraiment capable de s'y abandonner), elle n'en affiche pas moins une foi inébranlable en la vie. La formidable énergie qui anime d'emblée le personnage de Viviane pour emporter ensuite le personnage de Marc dans son sillage habite constamment le film. À la manière d'un cri qui en appellerait à toutes les ressources du corps pour faire reculer le sordide et se rapprocher un tant soit peu du bonheur. Le cinéma de Catherine Corsini rejette le déterminisme social et croit en la transformation des destins. Il s'abreuve aux sources du désir et vit en état de fièvre. Il accompagne les corps en mouvement (Marc filmé de dos, avançant vers la piste de danse dans le dernier plan de la discothèque) et ne semble obéir qu'à un seul postulat : ne jamais rien figer pour que tout advienne... C'est là tout son prix et son audace. ■