

Magic Hunter d'Ildikó Enyedi

Réal La Rochelle

Number 75, January 1994, February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23285ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

La Rochelle, R. (1994). Review of [*Magic Hunter* d'Ildikó Enyedi]. *24 images*, (75), 44–45.

D'où l'importance de la voix et du chant qui relaient le cri muet (séquences du viol et des grilles se refermant sur les silences du palais) pour braver l'interdit de la parole et dire enfin en filigrane la douleur, la solidarité et la révolte. D'abord «indécise comme le pays», Alia finira par accéder par le chant à une forme d'autonomie, même si Lofti, l'homme de sa vie, lui refuse toujours le mariage et la pousse à se faire avorter. Sous le couvert de l'amour et d'un appel constant à «éteindre le brasier du cœur avec la liqueur des lèvres», le chant dans la culture arabo-

islamique «répercute le cri des sans-voix». À l'instar d'Oum Koulthoum, Alia consolidera son identité en faisant sentir aux hommes, par l'ambiguïté ensorcelante de sa voix, le manque dévorant qu'ils ont eux-mêmes suscité en divisant la société et en isolant les femmes. Écoutons Joseph Samaha, journaliste libanais: «Oum Koulthoum chante l'acte de chair. Elle se dresse devant le mâle arabe et chante sa douleur à lui. Elle prend la parole à sa place et sur les thèmes que, justement, il tait. Elle dévoile ses secrets en même temps qu'elle l'apaise. Elle se fait

l'écho de sa faiblesse devant la femme, de son désir pour elle». Ce sont justement ses rapports tissés de non-dits et de subtiles contradictions que soulignent avec délicatesse Moufida Tlatli et Nouri Bouzid (à l'adaptation et aux dialogues). Avec *Les silences du palais*, Tlatli s'impose d'emblée comme une voix prometteuse dans le paysage cinématographique maghrébin. Souhaitons à la cinéaste d'avoir pour longtemps le souffle des grandes chanteuses orientales qui savent si bien embraser nos mille et une nuits. ■

Magic Hunter D'ILDIKÓ ENYEDI

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Ce chasseur magique, c'est celui qui, pour la réalisatrice hongroise Ildikó Enyedi, prend sa source dans l'opéra romantique allemand *Der Freischütz* (1821, de Carl Maria von Weber), un des premiers, après Mozart, à être fondateur de l'art lyrique germanique moderne.

Cet opéra, dans lequel un franc-tireur fait un pacte avec Satan pour sept balles qui ne ratent pas leur cible (mais dont la dernière appartient au Diable, qui veut ainsi se gagner une âme supplémentaire), sert de lien

conducteur à un sujet contemporain se déroulant à Budapest depuis la Seconde Guerre mondiale. Un tireur d'élite de la police secrète hongroise est lui aussi tenté de pactiser avec un supérieur hiérarchique pour se tirer du pétrin de sa décadence et de sa médiocrité technique.

Mais *Magic Hunter* n'est pas un polar. Ildikó Enyedi, qui avait réalisé en 1989 le sublime *Mon XX^e siècle* (un fascinant poème d'images noir et blanc et de sons musicaux sur l'arrivée de l'électricité au dé-

but du siècle), produit à nouveau une sorte d'opéra audiovisuel sur la guerre «diabolique» contemporaine, y compris la guerre froide, ainsi que sur l'effondrement du bloc de l'Est.

Plus encore, la cinéaste construit une tapisserie de plusieurs époques de la culture hongroise, où se superposent en contrepoint la préhistoire, le Moyen-Âge et deux couches d'histoire contemporaine, celle des bombardements de Budapest, puis celle d'aujourd'hui. Cela ressemble structurellement à la manière qu'avait utilisée Alain Resnais dans *La vie est un roman* (1983), autre opéra moderne.

Enyedi fait merveille autant dans son travail sur la bande-son que sur le plan visuel, mixant les extraits de *Der Freischütz* à des sons crépusculaires, la ritournelle romantique à la symphonie industrielle, la cantilène enfantine aux bruits et fureurs des guerres interminables, des armes jamais muettes. Les styles d'images aussi s'entrechoquent: bédéistes pour la préhistoire, d'Épinal pour le Moyen-Âge (où les paysans malins se jouent du Diable, où l'icône d'une Vierge protège un lapin sacré), jusqu'aux évocations des bombardements de 39-45 et aux images froides, quasi télévisuelles, des survivances du KGB et autres polices secrètes de maintenant.

Le Diable postmoderne est militariste, violent, il renaît de ses cendres comme il fut



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 émerveillement 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 XX^e 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-Petersbourg, 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 mêmes déjà mafieux que Kanevski filme en êtres décadents, avec plus que de l'empathie dans son *Nous, les enfants du XX^e 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 enfants 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