

La Mostra de Venise Deuils pour Kurosawa et le cinéma

Réal La Rochelle

Number 95, Winter 1998–1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24317ac>

[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. (1998). Review of [La Mostra de Venise : deuils pour Kurosawa et le cinéma]. *24 images*, (95), 29–31.

LA MOSTRA DE VENISE DEUILS POUR KUROSAWA ET LE CINÉMA

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Ce festival (né en l'an X après Mussolini ou, si l'on préfère, en 1932 après Jésus-Christ) s'appelle à la lettre «exposition internationale d'art cinématographique», et fait partie intégrante de la grande Biennale de Venise. Il peut être utile de se le remémorer au moment de la 55^e édition du doyen de ces événements, qui portait en ce début de septembre humide et chaud le double deuil de Kurosawa et du cinéma.

C'est une impression indélébile: le nouveau cinéma, celui d'après la télévision et le multimédia, a un mal fou à se pointer au milieu d'un flot de noms et de titres glorieux, certains carrément dans les loges honorifiques (Kurosawa, Wajda, Antonioni, Sophia Loren, Rossellini), d'autres en course mais qui ne sont plus dans la catégorie des jeunes pousses (Solanas, Woody Allen, les Taviani, Spielberg, Rohmer, Ruiz).

L'avenir du cinéma est derrière nous

D'autres ont déjà réfléchi sur ce cinéma neuf qui se cherche et patauge au milieu des traversées de mille deuils. À l'occasion du cinquantenaire du Festival de Locarno en 1997, quelques réalisateurs ont été invités à méditer sur le destin du cinéma. *Locarno demi-siècle; réflexions sur l'avenir*, présenté au Festival du nouveau cinéma de Montréal, comprend sept courts métrages, entre autres de Kiarostami, Ouedraogo, Ruiz et Samir. Si certains cinéastes de cet éphémère «groupe des sept» lorgnent déjà du côté de la

télévision (Bellochio) ou de l'image virtuelle (Robert Kramer), Chantal Akerman pour sa part, dans un de ces raccourcis paradoxaux dont elle a le secret, affirme que pour elle (pour nous?) l'avenir du cinéma n'est pas devant, mais derrière. En ce sens que c'est la replongée perpétuelle, voire quotidienne, dans les noms mythiques et les classiques du musée du cinéma qui nous conforte dans l'idée même du cinéma. Or, par une drôle de coïncidence, le vidéaste Luc Courchesne, au même festival, s'est trouvé à recouper ou à croiser en quelque sorte cette idée dans sa communication sur «les parallèles entre le cinéma préindustriel et la pratique des nouveaux médias». Le réalisateur de *Paysage Un* (vidéo interactif exposé à la Cinémathèque) rappelle que les Lumières ont fait en 1895 la synthèse des trouvailles technologiques antérieures, et procédé à la création de cette sorte d'*installation* (cinématographe de tournage et de projection, écran, dispositif de la salle) qui devenait fondatrice du cinéma et allait permettre le développement des contenus filmiques des



Emir Kusturica avec *Chat noir, chat blanc* charrie encore un manichéisme simpliste et un baroquisme fascinant.

Griffith, De Mille, Eisenstein, Chaplin, etc.

Ces deux réflexions s'entrecroisent dans le paradoxe suivant, typique de la période actuelle, forcément tendue, des cohabitations entre le cinéma et les médias électroniques et informatiques: aujourd'hui, les nouveaux médias

sont encore comme dans la phase Lumière de 1895, explorant des dispositifs, des technologies, plutôt que des contenus. Le cinéma nouveau, face à ce lendemain embryonnaire, est écartelé entre son passé glorieux et un au-delà électronique multimédia. Comme l'ange de Walter Benjamin, le



Trafico du Portugais João Botelho donne un des films les plus intelligents de la Mostra sur un «pays devenu fou».

cinéma d'aujourd'hui est dans la posture de tourner le dos au futur, puisqu'il contemple les ruines magnifiques du passé; mais le vent du progrès transporte cet ange inexorablement vers ce futur qu'il n'ose pas (ou ne peut pas) regarder de face.

Paisa de Rossellini, ressorti à la 55^e Mostra dans sa version originale complète, apparut à Venise en 1946, *Rashomon* en 1951. Ce furent des illuminations. Dans les années subséquentes, toutes les nouvelles vagues cinématographiques du monde tirèrent une partie de leur énergie et de leur dynamisme en s'inspirant de ces bornes fraîches, tout en organisant les funérailles des «cinémas de papa». Quels nouveaux cinémas créer maintenant, quand les papas vénérés s'appellent Kurosawa, Rossellini, Truffaut, Claude Jutra et Gilles Groulx, Scola et Antonioni, Paolo et Vittorio Taviani? La plupart sont morts; mais faut-il enterrer vivants les plus célèbres à la Mostra, les Solanas, Amos Gitai, Ettore Scola et les Taviani, voire Woody Allen, qui s'est déjà lui-même emmuré par l'achat d'un palace dans une Venise décrépite? Durant le festival, Kurosawa et Rossellini se promènent en «statues du Commandeur», non plus en vengeurs et assassins d'un ancien ordre juridico-culturel, mais com-

me de placides masques modèles. Face à ces monuments, le nouveau cinéma naît difficilement, à la fois dans la mémoire du cinéma et dans son indispensable dépassement, une sorte de *no man's land* où s'effritent et pourrissent les anciennes nations, les cultures archaïques, toutes les certitudes et les croyances qui parurent rassurantes.

Quelques phares pour éclairer les passages et les transitions

Terminus Paradis de Lucian Pintilie (Grand Prix spécial du jury), de façon admirable et déchirante, fait son deuil d'une Roumanie dont l'armée et les tanks rappellent encore trop Ceausescu. Dans la périphérie de Bucarest, le jeune couple formé de Norica et de Mitou va tenter la désespérante construction d'un amour et d'un mariage pour déjouer la réalité sordide de la prostitution ou d'une noce forcée pour elle, du travail dans une porcherie ou du service militaire pour lui. Le film de Pintilie a ceci de tragique que ces deux jeunes Roumains construisent à coups de volonté et d'entêtement un rêve bancal, dont la banalité même, la romance kitsch, n'est déjà plus possible dans ce pays ravagé et cul par-

dessus tête. Aujourd'hui, la démente militaire et la sous-vie (la survie même est peut-être obsolète) dans les baraquements étouffent jusqu'à l'idée même de l'image cliché de la petite fleur sur le tas de fumier. La plus minuscule rêverie est-elle hypothéquée à son tour?

Trajectoire semblable pour *Le baril de poudre* (premier prix de la FIPRESCI — Fédération internationale de la presse cinématographique), film serbe de Goran Paskaljevic, portrait halluciné et lucide d'une Belgrade où les gestes les plus simples (un accrochage dans le trafic, prendre un autobus) dégénèrent illico en descentes aux enfers. Il y a là une dimension critique que ne pratique certainement pas le trop starisé Emir Kusturica, autre Serbe dont le *Chat noir, chat blanc* charrie encore un manichéisme simpliste et un baroquisme fascinant à propos de la violence des nouvelles mafias de l'Est. Ces traits, déjà à l'œuvre dans *Underground*, s'accroissent ici en taches «hénaurmes», dans une sorte de fable exacerbée où de minables mafieux gitans et des roitelets du pétrole rivalisent dans les combines du trafic d'argent et le hideux paternalisme du mariage des filles. La charge picturale et sonore est telle, aux mains de ce réalisateur

excessif, qu'il perd non seulement tout sens critique, mais se complaît dans une inquiétante sympathie pour la pourriture et la décadence. Chez Paskaljevic, en revanche, le recul glacé, la contemplation avec des yeux de poisson mort, pourrait-on dire, font que l'horreur dans les Balkans atteint, par le biais d'un quotidien simpliste mais aux colorations shakespeariennes, les rivages de la tragédie où le sang se glace à la vue de la terreur. *Le baril de poudre*, plus que tout reportage, devient ainsi la métaphore d'une Yougoslavie au bord du prochain éclatement, visible dès maintenant dans le Kosovo des écrans de nos téléviseurs.

Pour ce qui est de *Train de vie* (du Franco-Roumain Radu Mikailianu, prix FIPRESCI des premières œuvres), il s'agit d'une fable (d'un rêve aussi) sur un village juif d'Europe centrale qui veut se sauver de l'Holocauste en organisant un train de déportation nazi. Une partie du village interprète donc des SS dirigeant ce train vers les camps, l'autre les juifs déportés. Brillante et émouvante comédie yiddish, à l'humour sciant et à l'hypersensibilité à fleur de peau, voilà l'œuvre tonifiante d'un jeune cinéaste qui n'a pas peur de contempler le passé et de se laisser porter par la nouveauté d'un langage filmique original, surtout par la densité de son propos plutôt que par l'usage de nouvelles technologies.

Dans le domaine des dérives, de la caricature surréaliste ou de la BD «dégueu», *Trafico*, du Portugais João Botelho donne un des films les plus intelligents de la Mostra sur un «pays devenu fou», où se déhanchent les antiques curés salazaris, où se déploient les sirupeux hymnes coloniaux, la vie moderne kitsch des nouveaux riches et des fraîches mafias. Dans un montage audio-

visuel très serré et nerveux circule un trafic étourdissant de prototypes: une famille aux goûts douteux trouve par hasard, dans le sable d'une plage, un trésor de truands, générant à la fois un rêve de richesses et la mort à portée de main: la géante statue gréco-romaine de marbre et le revolver; ailleurs, deux soutanes noires — jeune et vieux clercs — sillonnent le pays, suscitant plus le dégoût et la peur que les élans de charité chrétienne, corbeaux ridicules en vol plané encore au service d'une dictature qui n'en finit plus de mourir. *Trafico* est un patchwork étincelant, dans la digne filiation de Manoel de Oliveira, servi par la photographie brillante d'Olivier Gueneau et la conception sonore de Philippe Morel, une des meilleures de tout le festival.

On rit jaune à cette Mostra, des ancêtres jusqu'à la fraîche relève. Comment oublier certains films percutants, sis au carrefour d'un tragique entremêlé de tendresse et d'humour? *Orphans*, de l'Écossais Peter Mullen, éclaire la saga pitoyable d'une famille unie jusqu'à l'obsession, à l'occasion de la mort de la mère, filmée comme un fantasmagique Goya. Même le très acclamé *Conte d'automne* de Rohmer n'apparaît-il pas en bout de piste comme l'inutilité intelligente d'un monde bourgeois à l'âge automnal des vendanges et de la solitude des femmes? Et que penser de *Celebrity* de Woody Allen (ofrande hors concours à la Mostra et à Venise), farce amère (malgré une seconde partie un peu alourdie) dans laquelle l'arrière-plan du *Monicagate* fait apparaître la pratique de la fellation comme une question politico-culturelle de première importance?

Dans ce lugubre chaos s'épanouissent des aubes apaisantes issues, faut-il s'en étonner, de femmes cinéastes. Le très beau et clas-



Tu ridi, une méditation musicalo-philosophique des frères Taviani.

sique *Sbadrach*, de l'Américaine Susanna Styron, fait l'économie de discours antiracistes pour montrer en gestes et en actions le rapprochement chaleureux et méditatif entre Blancs et Noirs. De même le film français *La mère Christain*, premier long métrage épuré de Myriam Boyer, film courageux et audacieux aux accents rappelant Jean Vigo, qui trace le portrait épuré d'un microcosme social d'après-guerre assumant la douleur de la mort d'une fillette. Il faudrait éventuellement parler plus à fond de ces films, dont on peut rêver qu'ils connaissent tous un jour une distribution normale.

Rire, mourir

Il fallait des cinéastes du plus haut calibre pour couronner une Mostra où les meilleurs films apparaissent comme une conjugaison aigre-douce de rire et de mort. Le dernier-né des Taviani s'appelle

justement *Tu ridi* (Tu ris) et présente une méditation musicalo-philosophique sur le fait que le propre de la comédie, voire de la farce, est de voiler souvent un désir de mort. Dans la Rome mussolinienne des années 30, un premier volet du long métrage explore la tragédie d'un ex-baryton star devenu un minable comptable au Teatro dell'Opera, qui ricane dans ses rêves (ses cauchemars), et nous prévient *sotto voce* que son suicide est par avance annoncé dans une aria bouffe rossinienne, dans laquelle un pacha de pacotille évoque le « fond de la mer ». Le second volet, dans la Sicile contemporaine, met en scène une vendetta archaïque perpétrée contre un enfant. Ce dernier doit jouer et rire, avec ses jeux vidéo d'ado et sa musique disco, en feignant d'ignorer sa fin tragique et qu'il sera brusquement arrêté aux portes de son futur, victime lucide et clairvoyante, quoique muette,

d'une déraison et d'une culture assassines.

Au sommet d'un art maîtrisé et transfiguré, les *maestri* Taviani ont ainsi couronné la Mostra d'un film devenu sa bannière métaphorique: des cinéastes au crépuscule travaillant encore allègrement à l'aube de l'an 2000, le leitmotiv du rire comme outil de lucidité devant la mort inéluctable, la musique comme outil thérapeutique ou accompagnement des agonies fin de siècle. Ce sublime *Tu ridi*, fidèle à la dynamique de *Kaoso* (Mozart appelait «drame joyeux» son tragique *Don Giovanni*), en postlude musical pirandellien porté par les partitions de Rossini et de Mozart, de Nicola Piovani et par l'ombre de Puccini.

Le deuil du cinéma est à ce prix: admirer et oublier, rire et détester, pleurer puis s'apaiser, tourner vers un possible renouveau. ■