

[Festival des films du monde 1990]

Number 52, November–December 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22150ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1990). Review of [[Festival des films du monde 1990]]. *24 images*, (52), 52–61.

BOUGE PAS, MEURS ET RESSUSCITE

DE VITALI KANEVSKI

rédemption

par André Roy

On l'a dit et répété à satiété, mais c'est vrai, *Bouge pas, meurs et ressuscite*, de Vitali Kanevski, a été la révélation de la sélection soviétique du Festival des films du monde. Ce film fait avec des bouts de chandelles – on a refilé, ici et là, de la pellicule au réalisateur durant trois ans; personne ne voulait produire un type qui avait passé quelques années en prison pour des délits de droit commun –, ce film donc a aussi remporté la Caméra d'or au dernier Festival de Cannes, récompense donnée à un premier film, même si on n'était pas sûr – le passé de Kanevski est obscur – que c'était là une première œuvre. Ce que l'on sait toutefois, c'est que *Bouge pas, meurs et ressuscite* est en partie autobiographique, ce qui inévitablement le lesté pour nous d'une plus grande force encore, même s'il est avant tout, au plan purement esthétique, d'une fulgurance à couper le souffle.

Puissante par le monde sauvage et sordide qu'elle décrit et troublante par sa mise en scène elliptique et en clair-obscur, l'œuvre nous fait découvrir la vie d'un enfant, Valerka, habitant un village de mineurs à proximité d'un camp de prisonniers dans la région extrême-orientale de l'URSS, Soutchan, dans les années 50, donc sous Staline (le portrait du Petit Père des peuples apparaît deux fois). C'est à travers le regard de ce garçon de douze ans que se concentreront toute l'innocence et toute la cruauté enfantines, dans un monde laid, sale, sans avenir, où les gens se confondent avec la boue qui les entoure. Un monde d'où ne peut naître que la violence, que Valerka transfère dans sa vie quotidienne, avec ses coups pendables commis les uns après les autres: levure dans les chiottes de l'école, déraillement d'un train, etc. Ce garçon, qui ne cesse de bouger à défaut de comprendre ce qui lui arrive, a un double, une sorte d'ange gardien, Galia, une fille



Galia (Dinara Droukarova) et Valerka (Pavel Nazarov).

de son âge, plus lucide en apparence et amoureuse de lui; ils seront liés par les forces de l'instinct et du destin.

Leur vie complémentaire, incontrôlée et incontrôlable, est agencée en séquences intrinsèques en elles-mêmes mais jamais définitives, grâce à un emploi de l'ellipse aussi époustoufflant qu'inquiétant qui maintient le film dans un halo de mystère: aucun geste n'est expliqué, les personnages ne sont pas présentés ni les lieux décrits, etc. Les scènes sont un précipité inouï de brutalité (les bastonnades, les claques) et d'étrangeté (cf. la scène du professeur mangeant de la farine mêlée à de la boue, celle de la jeune prisonnière qui veut faire l'amour, celle du fou rire entre Valerka et Galia); elles s'enchaînent avec une grande nervosité, dans un lyrisme sec qui étonne chaque fois. Construit en boucles, le film relance constamment le cauchemar, nous plongeant vivement dans ses eaux troubles et sombres où le comportement inexplicable des personnages et l'étrangeté de leurs gestes nous renvoient à une angoisse et à

une souffrance d'hallucinés.

Il n'en faut pas plus pour se dire que Vitali Kanevski a réalisé ce film pour se libérer de ce cauchemar. Que son récit peut se lire comme un travail de deuil et de rédemption: Valerka meurt en travers des rails d'un chemin de fer et le ressuscite en Kanevski qui intervient dans l'ultime scène en donnant des ordres à son chef-opérateur. Ce cinéaste est un rescapé des grands fonds du stalinisme et *Bouge pas, meurs et ressuscite* devient plus que l'évocation d'épisodes glauques de son enfance, mais sa quête pour comprendre le malheur et le bonheur de vivre sur la terre russe. Un condamné à mort s'est échappé d'un système qui a tenté de tuer en lui toute identité, toute vie. «Jette tout ce qui est sale et pourri et va-t-en», dit la voix de Kanevski à la fin – phrase qui est un bon résumé du film: le cinéaste a jeté toute son énergie de mort-vivant et de martyr dans une œuvre qui est devenue l'un des plus beaux films qu'il nous ait été donné de voir. ■

GOLDEN BRAID

DE PAUL COX

obsession

par Gilles Marsolais

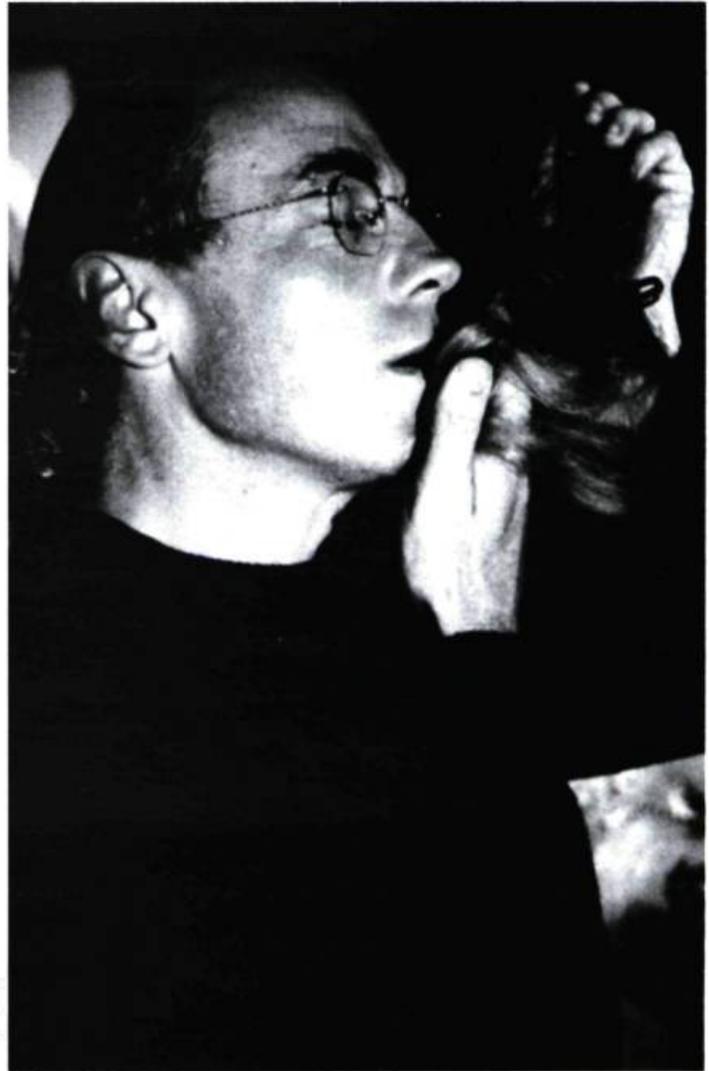
S'il est un film qui illustre bien la notion de mélancolie et la dimension romantique qui s'y rattache, c'est bien ce film de Paul Cox qui explore avec finesse le sentiment du temps qui passe. Inspiré d'un conte de Guy de Maupassant, il décrit, sur le ton de la tragi-comédie, l'obsession d'un homme hypersensible (Bernard/Chris Haywood) pour les horloges mécaniques et les vieux meubles, et sa croyance à entrer en contact avec leurs anciens propriétaires outre-tombe. De fil en aiguille, Bernard en arrive à tomber amoureux d'une tresse dorée et soyeuse dénichée dans le tiroir secret de quelque buffet « vénitien ». Cette fixation qui l'amène à négliger sa relation avec une maîtresse on ne peut plus radieuse et compréhensive (Thérèse/Gosia Dobrowolska) trouverait son origine dans sa relation à sa propre mère, comme le suggère Paul Cox, particulièrement habile à illustrer le déroulement de la vie intérieure des êtres ou leurs projections imaginaires. Il exprime cette idée dans la séquence saisissante de l'allaitement d'un jeune veau qui, comme pour l'en empêcher, tire sur la jupe d'une femme épuisée venue avec son seau pour « faire le train », après qu'un travelling rapide dans une végétation haute et folle se soit terminé comme un point d'orgue sur une orchidée rouge. Ou ailleurs, comme si elle lui répondait en écho, dans la séquence romantique qui s'ouvre par un gros plan sur le feu rouge vif de la fournaise d'une locomotive à vapeur, montrant Bernard relancé par Thérèse depuis l'extérieur du wagon auquel elle s'agrippe pour obtenir de lui un baiser à travers la vitre du compartiment, illustrant la difficulté d'établir un rapport normal entre eux. Séquence qui se termine au cimetière, confirmant le double pôle d'éros et de thanatos de la démarche singulière de cet homme (qui ne peut s'empêcher, à l'occasion, d'évoquer ses parents décédés en

faisant l'amour). Ce qu'il vit est proprement incommunicable. Il s'en ouvre d'une façon marrante à son curé et à son psy qui n'y peuvent rien. Une lettre de rupture de Thérèse le tire finalement de son état second en lui faisant apercevoir, au terme d'un cauchemar accéléré, le visage de celle-ci au centre du cadran d'une horloge allongée au fond d'une fosse dans un cimetière. Cette superposition, par-delà la signification du temps suspendu, et l'abolition de sa conscience malheureuse du temps qui file, lui permettra finalement d'opérer un transfert salutaire de sa fixation fétichiste sur la tresse de cheveux à sa maîtresse réelle, en chair et en os, avec laquelle il décidera de vivre enfin, au temps présent!

Cette explication rationnelle de quelques courtes séquences oniriques qui serissent ce récit, et qui n'est pas évidente au premier coup d'œil, est loin d'épuiser la richesse et elle laisse totalement dans l'ombre la beauté des éclairages en

clair-obscur et l'exceptionnelle qualité de la trame sonore, ainsi que la part de comédie douce-amère et l'humour dévastateur qui accentuent l'aspect insolite de ce film et le rendent si attachant (à la condition de le voir avec des sous-titres français, pour y comprendre quelque chose: c'est marmonné, littéralement, en australien!).

Golden Braid se situe dans la lignée des films précédents de Paul Cox, comme *Man Of Flowers* (pour l'émotion esthétique/érotique ressentie par le personnage principal), mais il ne s'agit pas de la plate application d'une recette éprouvée: comme Godard qui semble refaire toujours le même film, Paul Cox est en train de constituer une œuvre, au sens propre du terme, qui renvoie à un ton, à un réseau thématique (rapports à la femme, attrait de la solitude, névrose) et à un imaginaire qui lui sont propres. Un film fascinant. ■



Bernard (Chris Haywood) et l'objet de sa fixation.

L'AMOUR

DE PHILIPPE FAUCON



Martine (Julie Japhet) et Sandrine (Laurence Kertekian).

Le regard que Philippe Faucon porte sur l'adolescence dans son premier long métrage mérite qu'on s'y arrête. C'est un regard sans condescendance, regard attentif qui s'attarde à ces gestes simples qui forment le passage obligé de l'enfance à l'âge adulte et qui constituent l'apprentissage des choses de l'amour: bravades, mensonges, rêves, désirs, mais surtout hésitations inexplicables qui font que l'on ne sait jamais vraiment quel geste poser.

On pense à Pialat (celui de *Passe ton bac d'abord* et d'*À nos amours*) devant le parti pris réaliste d'une mise en scène profitant des acquis du documentaire: son direct, éclairages naturels ou simples, caméra légère, etc. Mais Faucon impose un style bien à lui à travers la précision

de son écriture, son humour délicat et sa capacité de saisir de furtifs moments d'émotion à travers l'attente, l'inaction, les attermoiements de ses personnages. Et la façon dont le père et sa fille amorcent une rencontre, à la fin du film, témoigne d'une sensibilité originale, loin des lieux communs de l'époque. Plus encore, la meilleure part de *L'Amour* réside dans le doigté avec lequel Faucon dirige ses jeunes acteurs, talent rare qui laisse présager le meilleur de ce jeune auteur à l'aise autant dans les scènes intimistes (et elle sont nombreuses) que dans celles impliquant quantité de personnages (le mariage final, véritable moment de bonheur cinématographique). ■

Marcel Jean

A TERRA-COTTA WARRIOR

DE CHIN SIU-TUNG

Sans atteindre la magie somptueuse et le lyrisme ardent des *Histoires de fantômes chinois*, le quatrième film de Chin Siu-Tung croise à nouveau, dans cet inimitable alliage propre au cinéma de

moyens de transport (amoureux, aussi bien). Un prologue épique et romantique campe, deux mille ans avant nos jours, sous la dynastie Quing, l'amour interdit entre Mong, capitaine de la garde impériale, et Twon (= neige), l'une des cent vierges nécessaires à la préparation de l'élixir qui assurera la vie éternelle à l'Empereur. Leur idylle découverte, les amants sont condamnés à mort. Avant de s'immoler par le feu, Twon remet la pilule d'immortalité à Mong, qui deviendra l'un des mille guerriers de terre cuite qui gardent le tombeau du tyrannique Empereur.

Jusque-là, Chin Siu-Tung donne la mesure du talent qu'on lui connaît: tempo infallible dans l'action comme dans la contemplation, sensualité d'une plastique incomparable qui fait rimer procession blanche de jeunes femmes diaphanes et rideau de feu rouge vif. Fin du prologue, changement d'époque et de ton. Dans le Shanghai des années trente, Mong, réveillé d'un long sommeil, retrouve Twon réincarnée en starlette et affronte un gang de pilleurs camouflé en équipe de cinéma... Le ton est alors franchement à l'humour, voire à la parodie. De cabriole en avion en souterrains truqués et en sépultures maudites, ces aventuriers du tombeau perdu made in Hong-



Amour interdit entre Twon (Gong-Li) et Mong (Zhang Yimou).

Hong-Kong, la romance, le surnaturel, la comédie et le feuilleton d'aventures. Le récit s'organise à partir d'une variation, inédite pour nous mais courante dans la littérature populaire chinoise, sur le thème du voyage à travers le temps, avec l'immortalité et la réincarnation pour

Kong pillent sans complexe la saga d'Indiana Jones en la croisant à la tradition chinoise, et battent pour finir Spielberg sur son propre terrain. Le feu roulant des péripéties, les morceaux de bravoure acrobatiques et la stupéfiante chorégraphie des combats sont au rendez-vous, moins l'alchimie troublante, la grâce aérienne et le génie de la trouvaille poétique qui faisaient le prix d'*Histoires de fantômes chinois*, et qu'auront sans doute bridé les contraintes de la superproduction (40 millions de dollars, cinq mois de tournage). Restent, jusqu'à la jolie clausule, le plaisir et l'agrément indéniables d'un

film fait «sur le métier», mais un métier qui pourrait en montrer à tous les actuels Renny Harlin du cinéma américain.

Ajoutons pour la petite histoire que Mong est joué par Yang Zimou, mieux connu comme l'auteur du *Sorgho rouge* et de *Ju-dou*, qui se révèle excellent acteur, alors que Gong-Li, vedette de ces deux mêmes films et Mme Zimou à la ville, fait montre, dans le rôle de Wong, de son abattage aussi bien dans les registres dramatique que comique. ■

Thierry Horguelin

H-2 WORKER

DE STEPHANIE BLACK

Ce titre étrange fait référence au numéro de visa temporaire accordé aux travailleurs saisonniers jamaïcains qui vont en Floride, à quelques kilomètres des villas princières, pour effectuer annuellement la coupe de la canne à sucre. Tourné en grande partie clandestinement, ce film donne à voir les conditions de vie et de travail de cette main d'œuvre à bon marché que s'offrent des employeurs peu scrupuleux avec la bénédiction des instances politiques américaines qui se livrent à une politique de désinformation systématique sur ce sujet tabou. Stephanie Black pousse l'honnêteté jusqu'à donner voix au chapitre aux deux parties, en se payant le luxe d'interviewer des représentants des compagnies impliquées, des membres du Congrès et même Michael Manley, Premier Ministre de la Jamaïque qui semble s'accommoder assez bien de la situation tout en étant conscient des mesures protectionnistes américaines qui ajoutent à l'odieux de cette situation d'exploitation, des «réductions» frauduleuses prélevées à tous les échelons sur les salaires déjà misérables et des conditions de vie et de travail concentrationnaires qui sont réservées à ces esclaves des temps modernes. Aussi, des films d'archives nous montrent que ces Jamaïcains n'ont fait que succéder aux Noirs américains des années 30 ou 40. Le filmage inscrit *H-2 Worker* dans la lignée du cinéma direct et, bien qu'il s'en distingue, il n'est pas sans évoquer *Bûcherons de la Manouane* d'Arthur Lamothe, par ces dortoirs sinistres et surpeuplés, par l'information rigoureuse qu'il communi-



que, ou par la dimension humaine qui en émane, notamment du fait que le commentaire repose en partie sur la correspondance naïve que ces travailleurs échangent avec leurs familles restées au pays, et il renvoie, d'une façon immédiate, par son sujet même, à l'excellent *Sucre noir* de Michel Régnier, consacré à l'exploitation des coupeurs de canne à sucre haïtiens retenus en esclavage en République Dominicaine, à quelques kilomètres des plages où les Québécois vont «se faire griller la bédaine»... ■

Gilles Marsolais

Les conditions de vie concentrationnaires des coupeurs de canne à sucre.

LA CAMPAGNE DE CICÉRON

DE JACQUES DAVILA



Scène de la vie campagnarde: le directeur de la musique (Jacques Bonnaffé) et la pianiste (Tonie Marshall).

le cosmos humain par Gérard Grugeau

La campagne de Cicéron, troisième long métrage de Jacques Davila, est un film cosmique, placé tout entier sous le signe du chiffre 7. Associant le nombre 4 lié à la terre – avec ses quatre points cardinaux – et le nombre 3 rattaché au ciel, le chiffre 7 représente l'univers en mouvement pris dans sa globalité. Il symbolise également la notion de cycle complet, de perfection dynamique, soit toute une réalité vivante, saisie dans son mouvement naturel, avec laquelle joue en virtuose sur le mode mineur – car c'est bien de jeu ici dont il s'agit – le cinéma généreux de Jacques Davila.

Sept personnages lâchés en liberté dans la magnificence de la région des Corbières – point d'ancrage affectif du cinéaste – mettent en scène leur vie, tout en participant eux-mêmes, chacun à sa manière, de cette totalité de l'espace et de

cette plénitude du temps qu'induit la symbolique numérique. Dans ce paysage sans cesse mouvant au sein duquel s'inscrit, au-delà de toute figure imposée, le parcours fictionnel des personnages, se love(nt) la (les) maison(s), centre du monde, double de la structure filmique, et projection matérialisée de l'être intérieur. Entre deux de ces demeures, les moins présentes à l'écran puisqu'elles ne font qu'encadrer le récit – un pavillon de banlieue, ancien témoin des amours mortes d'Hermance (prodigieuse Judith Magre) et de Simon (Carlo Brandt), et une villa en bord de mer abritant les ébats encore verts de Françoise (Sabine Haudepin) et du même Simon – une nouvelle carte du tendre se dessine, un cycle porteur de son propre renouvellement s'accomplit. Vecteur de cet éternel recommencement, de cette dynamique vitale: Christian, un

personnage comme en suspens, sorte d'«idiot» ou d'«innocent coupable» (dixit Davila), qui ne semble exister qu'à travers les désirs des autres et sert en quelque sorte de passeur, de relais, de révélateur. Entre deux chutes – l'une anodine, burlesque, préfigurant la seconde, définitive et tragique, puisqu'elle sera l'aboutissement d'un crime passionnel – se déploie la courbe narrative qui boucle la fin du cycle en expulsant Christian du champ de la fiction et de l'ultime plan du film. *La campagne de Cicéron* peut alors se clore sur le paysage serein d'une mer azurée ouverte sur l'infini, elle-même symbole de cette dynamique de la vie qui sous-tend tout le flux fictionnel.

Le film de Jacques Davila est de nature insaisissable. Il ne se résume pas. Fragmentaire, la tentative amorcée ci-dessus s'effectue déjà au détriment des autres personnages que le cinéaste aborde pourtant, quant à lui, avec une même égalité du regard. *La campagne de Cicéron* se lit, se vit, devrait-on dire, comme les cartes météorologiques avec leurs variations d'humeur, de lumière, leurs zones d'incertitudes et leurs somptueuses nébuleuses. Dans le maelström de la vie, le temps – et les états d'âme – s'annonce beau, parfois orageux en fin de journée. Ou il suspend son vol, l'espace d'une chanson nostalgique sous la tonnelle ou d'une évocation maternelle arrosée de menthe à l'eau (superbe séquence entre Christian et Henriette qui unit le vrai et le beau avec une remarquable économie de moyens). Davila filme en plans longs, sans emprisonner pour autant ses personnages et ses acteurs. Par leurs chassés-croisés incessants dans le cadre, la touchante imprévisibilité de leurs comportements, ces atomes d'énergie qui parcourent l'univers du cinéaste dynamisent le plan, lui insufflent une qualité d'émotion peu commune. Malgré un scénario et des dialogues sans doute très écrits et prémédités, la mise en scène de Davila acquiert une valeur de révélation, en partie grâce à l'investissement personnel des comédiens, mais surtout en captant sans ostentation la délicate osmose qui s'est établie entre les êtres et leur environnement au hasard du tournage. Comme dans cette séquence de rupture entre Hermance et



En haut: Hermance (Judith Magre), Nathalie, Christian et Hippolyte (Jacques Bonnaffé).

En bas: Nathalie (Tonic Marshall) et Christian (Michel Gautier).



Simon où le cadrage impitoyable et le déchaînement éolien de la nature confère au personnage de l'amoureuse éconduite une dimension tragique quasi-racinienne. Par cette belle irruption du fortuit dans le processus créateur, le film se féconde à même le réel, s'écrit à même l'écran, au-delà du convenu.

Avec *La campagne de Cicéron*, Jacques Davila redonne à la comédie à la française les couleurs de la poésie. Une poétique de l'insolite émaillée de rimes

visuelles (jeu sur les tonalités) et narratives, comme ces apparitions fugaces et inexplicables (l'homme au corbeau, le buffet campagnard, le noyé du trou) qui nimbent le récit d'un halo de mystère, tout en renforçant la trame d'une fiction jamais prise en flagrant délit de vacance d'imagination. Chez certains, une telle légèreté dans la conduite du récit passerait pour de l'imposture. Chez Jacques Davila, cela s'appelle la grâce. ■

JULIA HAS TWO LOVERS

DE BASHAR SHBIB

Qu'est-ce que l'amour? De quoi est-il fait? Comment le vivre? Faut-il risquer sa vie pour un nouvel amour? Ou au contraire privilégier la stabilité? Voilà autant de questions qu'aborde avec une liberté gravement joyeuse le tout nouveau film de Bashar Shbib, *Julia Has Two Lovers*, écrit avec la complicité de Daphna Kastner qui en est également l'actrice principale.

Trois personnages, deux hommes et une femme. Deux maisons. Un chassé croisé amoureux. Tels sont les éléments sur lesquels Shbib construit un film à la fois simple et rigoureux.

Entre Jack, l'homme dépourvu de fantaisie et terriblement coincé avec qui elle vit, et Daniel, l'inconnu avec qui elle a eu, à la suite d'un faux numéro, une conversation téléphonique tout de suite

intime, étonnante et merveilleuse, qui les a décidés à se rencontrer, entre le confort et la surprise, le cœur de Julia balance. La fin de l'histoire restera ouverte, mais le rêve, expression du possible, est là, à portée de main de celui et de celle qui refusent de s'accommoder et acceptent de prendre des risques.

Devant ce film, on ne peut s'empêcher de penser à *Sex Lies and Videotape* de Steven Soderbergh, non seulement parce que là encore, il est besoin d'un intermédiaire mécanique, là la vidéo, ici le téléphone, pour que deux êtres se rencontrent, mais aussi par le sujet, par l'importance prépondérante accordée aux dialogues. Dans les deux films, en effet, les dialogues font l'action toute émotionnelle et psychologique. Un film bavard certes, mais utilement bavard. Les dialogues sont fins, drôles, ciselés, et portent avec eux et en eux la vérité intrinsèque des personnages. La parole est utilisée ici non pas pour dire des choses, mais pour se révéler à soi-même et aux autres.

Les trois comédiens sont justes, confondants de naturel et de vérité. La mise en scène de Shbib fouille les lieux et les décors, suit les personnages jusque dans leurs derniers retranchements.

Le ton est jubilatoire et le film, dans son ensemble, témoigne d'un authentique bonheur de filmer. ■

Simone Suchet

Julia (Daphna Kastner) et ses deux amants.



L'AIGUILLON DE LA MORT

DE KOHEI OGURI

Qu'est-ce que la folie? Un dérèglement désordonné, une dispersion délirante? Peut-être. Mais souvent, ne serait-ce pas plutôt une fixation? Et le délire ne réside-t-il pas davantage dans la cohérence? Ébranlez un être dans son sentiment de confiance, faites-lui vivre le désenchantement de la trahison et voyez si tout, soudain, ne sera pas exigence infinie de preuves, et si logique et cohérence ne sont pas, dans leur impérialisme, les signes certains de la déraison.

Alors, la fixité de la caméra, sa longue immobilité deviennent transcription juste de cette fixité psychologique. Et comme le discours fou est soliloque plu-

tôt qu'échange, le champ-contrechamp ne devrait-il pas, comme il le fait dans *L'Aiguillon de la mort*, aller d'un visage (champ) à un mur nu (contrechamp) plutôt qu'à celui de l'interlocuteur?

Le cinéma peut traduire nos dramatisations intérieures, ce qui, à nos yeux, relève du tragique, et aux yeux d'un tiers, de l'exagération. Et c'est ce que montre le réalisateur Oguri en nous faisant basculer de répliques grandiloquentes en action ratée. L'héroïne veut bien le suicide par pendaison, mais redoute un empoisonnement gastrique. Et le mari, qui a rompu avec sa maîtresse, a beau se plier aux épreuves exigées par l'épouse,

rien ne vient apaiser la méfiance de celle-ci. L'épouse, autant que le mari, sait que sur un écart réel se forment des récriminations, des crises provoquées par des événements dont l'héroïne soupçonne l'existence, et qui ne sont pas réels. Se savoir compulsive ne suffit pas à juguler la compulsion.

S'opposant à deux des canons rassurants de la culture japonaise, le réalisateur montre l'inanité du retour aux sources, au pays natal, pour se refaire un passé, mettre sur de nouvelles voies les rapports du couple; il souligne l'inanité de la fusion avec la nature. Là où *Rêves* de Kurosawa reprend l'équation classique: harmonie sociale = harmonie des rapports de l'homme avec la nature, là où *Homemade movie* de Watanabe oppose le

désordre social au renouement avec les sources de vie dans un cadre naturel utilisant comme eux le plan d'ensemble, Oguri nous découvre la parfaite indifférence de la nature aux tourments humains, et sa valeur thérapeutique dérisoire.

Le film a étonné tout autant le grand public japonais que les publics cannois et montréalais. Il a divisé même celui des cinéphiles nippons. Mais avec persévérance, acharnement, hors des styles à la mode, Oguri construit une œuvre, dont ce film n'est qu'un chapitre. Et *l'Aiguillon de la mort* ne prend tout son relief que d'être vu avec en arrière-plan, même flou, *Rivière de boue* et *Pour Kayako*. ■

Claude R. Blouin

LA RECONSTITUTION

DE LUCIAN PINTILIE

Sorti en 1969, *La reconstitution* du réalisateur roumain Lucian Pintilie revit à l'écran après des années d'interdiction à l'Est. Tirée d'une nouvelle de Horia Patrascu, cette œuvre forte, placée à l'enseigne d'un grotesque aussi subtil que ravageur, se présente comme un puissant réquisitoire contre l'irresponsabilité et l'inertie d'un système figé dans sa déliquescence morale. Deux jeunes «auteurs de désordre» doivent, devant les tenants du pouvoir, se plier à une reconstitution de leurs délits, filmée à des fins éducatives. La partie de campagne commencée sur le ton de la comédie bascule bientôt dans l'absurde pour carrément virer au tragique.

C'est en fait tout le cheminement souterrain d'une violence feutrée qui mine le récit et la libération de cette énergie à l'écran que Pintilie filme avec un constant souci de démystifier la réalité, de lui faire rendre l'âme. Brillante, perpétuellement en état de grâce, la mise en scène se réclame ouvertement d'une esthétique théâtrale (Pintilie est avant tout un homme de théâtre) qui réinvente le spectacle de la vie en un site unique miraculeusement propice à l'épanouissement de l'allégorie. Personnage et situations insolites, lieu gigogne savamment exploité qui regroupe au-delà de toute vraisemblance une auberge, une gare, un pont, un stade et une forêt: tous les éléments du «spectacle» pleinement reven-



diqué façonnent insidieusement un nouvel ordre des choses désacralisé et purifié en quelque sorte par le vent de la satire qui parcourt le film. Le pathétique, l'horreur et l'insoutenable sentiment d'une solitude universelle en imprègnent la texture soudainement révélée. Mais, aux portes de ce stade allégorique d'où nous parvient en hors-champ, tout au long de la reconstitution, la clameur menaçante du monde, le match entre l'art et la vie n'aura pas été joué en vain: le cinéma y aura retrouvé avec éloquence une dignité que toutes les censures ne parviendront pas à tuer. ■

Gérard Grugeau

Un film interdit à l'Est durant vingt ans.



Ru Ping (debout)

PRINTEMPS PERDU

D'ALAIN MAZARS

L'attribution du Prix des Montréalais à *Printemps perdu* d'Alain Mazars ne peut s'expliquer que par l'habituelle confusion entre le projet d'un film et sa mise en œuvre, entre son sujet et sa mise en scène. Nul doute qu'il ait fallu beaucoup de ténacité pour mener à bien pareille entreprise, si intimement pétrie de culture chinoise, dont Alain Mazars est un amoureux passionné, qu'elle rend improbable son appréciation par un public autre que le public chinois, qui ne la verra jamais. Cela dit, si le projet, sur papier, était ambitieux et estimable, le résultat, sur l'écran, est hélas au bord de l'inexistence. *Printemps perdu*, c'est le moins qu'on puisse dire, est une œuvre extrêmement concertée, dont la construction obéit à un principe musical plus que dramaturgique. Méditation sur la politique (le héros a maille à partir avec la Révolution culturelle), et les rapports entre la vie, l'amour et la création, le film

combine et met en miroir un opéra traditionnel du XVI^e siècle, *Le pavillon aux pivoines*, et une trame de mélodrame désincarné qui emprunte autant à la culture chinoise qu'à *Peter Ibbetson*. La mise en scène en plans fixes tout entiers placés sous le signe de la raréfaction, se veut en accord avec la sublimation de leurs sentiments par les trois personnages. Ce parti-pris de formalisme excessif serait défendable, car il allait dans le sens du propos, s'il n'étouffait dans les faits toute émotion en se révélant incapable de créer le climat d'envoûtement désiré. Narration dite comme sous hypnose, acteurs en catatonie retirent encore un peu de vie à ce fantôme de film. ■

Thierry Horguelin

L'AIR PAISIBLE DE L'OCCIDENT

DE SILVIO SOLDINI

Le dépôt de bilan des années 80 est en passe de devenir un genre en soi du cinéma dit moderne. Genre périlleux s'il en est : dans ce même festival, Jon Jost s'y est cassé les dents. Son *All the Vermeers in New York* ne fait que reconduire, en croyant peut-être les tenir à distance, les tics et les trucs d'un certain auteurisme branché, cérébral et vain. Difficile,

quand on veut mettre en scène la vacuité, de ne pas être soi-même happé par le vide.

Réussite attachante de ce qu'on pourrait appeler le petit film d'auteur à l'euro-péenne (par opposition aux produits standardisés qui se préparent à envahir le grand marché de 1992), *L'air paisible de l'Occident* se recommande au contraire par sa modestie. La volonté démonstrative s'arrête au titre, tant il est clair qu'à une thèse plaquée et d'ailleurs banale sur «les mutations de la vie contemporaine» (extrait du cahier de presse), Silvio Soldini préfère ses personnages, fussent-ils volontairement décapés de toute épaisseur psychologique et saisis dans leurs seuls faits et gestes. S'il faut déduire de leurs itinéraires croisés un propos sur le repli vers la sphère individuelle et le ronron douillet de l'Occident post-industriel, c'est par surcroît (et non l'inverse) : le scénario et la mise en scène, par un dosage adroit du fortuit et du prémédité, imposent d'abord la nécessité quasi-géométrique du parcours des protagonistes et de la circulation des objets, du hasard des rencontres, des reconnaissances tardives et des rendez-vous manqués. Quatre per-

Fabrizio Bentivoglio et Antonella Fattori.



sonnages, plutôt quatre lignes de vie, qui dessinent, en se coupant, une topographie du sentiment. Ce qui les fait quitter un instant le confort de leurs habitudes n'est pas du ressort psychologique habituel de la «prise de conscience», mais le fruit, littéralement, d'un *déplacement*, qui fait dévier leur route pour les ramener finalement juste à côté de leur case départ, et guère plus avancés.

L'air paisible... prend habilement l'air du temps en écharpe, à travers la récapitulation discrète des traits de l'époque tels que déjà les a fixés le cinéma récent (de Soderbergh à Egoyan). Cette refonte de notations «datées», et traitées

comme des motifs, distancie légèrement le point de vue et le colore d'une ironie à peine marquée. Enfin, le net penchant de Soldini pour la géométrisation des lignes et des figures (jusque dans le gag d'une machine à écrire s'écrasant du troisième étage sur la rue) est équilibré par l'élégance du filmage et sa sensibilité à la lumière de Milan, belle et très bien captée. Élégance et sensibilité qui confirment en Soldini, après *Giulietta in Ottobre* et *Paesaggio con figure*, l'un des meilleurs talents de la jeune génération italienne. ■

Tbierry Horguelin

TO SLEEP WITH ANGER

DE CHARLES BURNETT

Il se raconte beaucoup d'histoires dans le nouveau film de Charles Burnett. Histoires de familles, contes pour enfants, faits divers et légendes ancestrales traversent et nourrissent les tourments de cette famille noire de Los Angeles déchirée par l'arrivée mystérieuse de l'oncle Harry. Bonimenteur, magicien et arnaqueur, Harry Mention débarque chez les siens comme une légende dans le quotidien. Avec son air charmeur, ses tours et ses talismans, il aura vite fait de plonger ce coin d'Amérique en plein cœur de l'Afrique, d'opposer les fils à leur père et leurs traditions à ses superstitions. À la fois conteur et personnage de conte, Harry Mention est peut-être le protagoniste le plus ambigu et le plus fascinant que nous ait montré le cinéma noir américain des quinze dernières années.

De son auteur nous ne connaissons que *Killer of Sheep* et *My Brother's Wedding*, son dernier film, réalisé il y a déjà six ans. *To Sleep with Anger*, qui a été très bien reçu à Cannes, semble quant à lui assuré d'une diffusion adéquate grâce à la présence de Danny Glover, qui l'a coproduit et y trouve peut-être son meilleur rôle. Originellement développé pour la télévision, le film (tourné en vingt-huit jours), en porte les séquelles: utilisation systématique de gros plans, mise en scène et montage adéquats mais sans imagination. Ça commence d'ailleurs comme un épisode du *Cosby Show* (voir le portrait des «buppies» – black urban professionnels). On songe brièvement, à tort, à *Angel Heart* (l'hystérie publicitaire d'Alan



Parker en moins), avant que le film n'évoque finalement *The Trouble with Harry*. Mélange curieux, qui le devient davantage encore par le regard léger, presque badin, qu'adopte Burnett, qui semble constamment chercher, comme son protagoniste, à désamorcer l'intensité de chaque situation. L'excellente séquence du générique donne d'ailleurs bien le ton du film: un homme, une corbeille de fruits et la table sur laquelle elle repose, s'embrasent lentement mais spontanément, comme dans un rêve. «Dormir avec la colère», c'est justement ce qui trouble les personnages de Charles Burnett, qui cherchent dans leur folklore, leurs traditions et leur passé, de petites histoires qui rejoignent la leur et qui dépassent la grande. ■

Georges Privat



En bas: Harry Mention (Danny Glover) sert l'alcool de maïs à ses amis.

En haut: Harry et un vieil ami.