Document généré le 24 avr. 2024 02:34

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Nouveau cinéma et nouvelle société russes

Christina Stojanova et Michel Euvrard

Volume 15, numéro 1, printemps 1996

URI : https://id.erudit.org/iderudit/33751ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Stojanova, C. & Euvrard, M. (1996). Nouveau cinéma et nouvelle société russes. *Ciné-Bulles*, *15*(1), 4–10.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1996

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/

Nouveau cinéma et nouvelle société russes

par Christina Stojanova

Le réalisateur Pavel Lounguine pendant le tournage de ***Luna Park***

Soleil trompeur de Nikita Mikhalkov en compagnie de Nadia Mikhalkov

Le démantèlement de l'URSS et le passage à l'économie de marché ont provoqué dans l'industrie cinématographique russe une crise idéologique et financière sans précédent. Le redoutable ministère de la cinématographie pour l'ensemble de l'Union, institution quasi militaire qui dirigeait, ou plutôt contrôlait la production avec le bâton de la censure et la carotte de lucratives récompenses, a été démembré. On ne regrette certainement pas la censure, mais on regrette le généreux financement de l'État, et les fermes directives idéologiques édictées par le Ministère en accord avec le Kremlin.

En ce qui concerne la distribution, la situation est la même que dans les autres pays ex-communistes: les films américains, longtemps ostracisés pour des raisons idéologiques, tiennent maintenant le haut du pavé, occupant environ 75 p. 100 du temps d'écran, avec la perspective d'atteindre 85 p. 100 dans la décennie qui vient. Corollairement, le nombre de salles dans la fédération russe a passé de 3000 à 1500 et continue de diminuer. Après le boom du début des années 90 (330 films en 1991-1992), le nombre de films s'est stabilisé autour de 50-60 par an. Il serait inexact de dire que l'État a entièrement cessé de subventionner le cinéma, mais la mauvaise administration des fonds publics, traditionnelle en Russie explique l'insuffisance du financement public face à l'inflation galopante et à la hausse constante des coûts de production.

Le boom du début des années 90 s'explique si l'on considère que l'industrie cinématographique a été la première à offrir des possibilités de privatisation et d'autres formes légales d'investissement et que, si l'on en croit la rumeur, la naissante mafia russe a

trouvé dans la production cinématographique un moyen commode de blanchir ses bénéfices. Tandis que la liberté de création (et d'entreprise) suscitait l'enthousiasme dans des secteurs inattendus et faisait croître, en quantité sinon en qualité, la production, les réalisateurs expérimentés comptaient plutôt sur les investisseurs occidentaux pour sauver le cinéma russe.

Les débuts furent encourageants; les films qui révélaient les dessous de la réalité soviétique et les mystères de l'âme russe furent reçus avec enthousiasme par les publics occidentaux. Aucun excès visuel (**les Jours de l'éclipse**, Sokourov, 1988; **le Visiteur du musée**, Lopouchansky, 1989), ou naturaliste (**Bouge pas, meurs et ressuscite**, Kanevsky, 1990), ni l'exaspération des conflits sociaux (**Taxi Blues**, Lounguine, 1990, **la Liberté, c'est le paradis**, Bodrov, 1989) n'étanchaient leur soif de connaître la Russie d'après la perestroïka. Les films russes gagnaient des prix dans tous les festivals, et même ceux qui étaient produits sans participation financière occidentale trouvaient presque immédiatement un distributeur à l'Ouest.

Mais cette euphorie ne dura pas; la plupart des cinéastes russes refusaient de plus en plus de céder aux pressions de producteurs étrangers à la recherche de la recette magique du film hybride, universellement exploitable, enfant naturel de l'argent occidental et de la sensibilité artistique russe! Ceux qui cédaient ne retrouvèrent pas le succès des films qui avaient fait leur réputation; les nouveaux films de Kanevsky, de Lounguine et de Bodrov (respectivement **Une vie indépendante**, **Luna Park** et **les Russes**, tous de 1992) ne faisaient que recycler les images et les idées du précédent. Les films russes continuèrent d'être coproduits avec d'autres pays, surtout la France (**Soleil trompeur**, Mikhalkov, **Une fenêtre à Paris**, Mamine, 1994), mais la coproduction cessa d'être le plus court chemin vers la gloire et la richesse pour redevenir une simple collaboration d'affaires.

Les nouveaux producteurs, commanditaires et investisseurs russes sont aujourd'hui des cinéphiles riches, et le nouveau cinéma russe n'est plus suspect de servir de couverture à une quelconque mafia. En tout état de cause, s'il est vrai comme le dit Mikhalkov, que «dans la Russie d'aujourd'hui, il n'y a plus d'argent propre», il vaut mieux qu'une partie de cet argent sale contribue à la sauvegarde d'une branche de la culture nationale plutôt que d'être bêtement dépensé sur la Côte d'Azur!

La première avant-garde ou la rage de la destruction

La disparition de l'impératif idéologique du Kremlin a eu sur le nouveau cinéma russe des effets plus graves que le démantèlement du financement de l'État; la «ligne générale» imposait un ordre au monde des idées, elle obligeait les cinéastes à prendre parti. Au début des années 80, il était devenu relativement plus facile de trouver l'argent pour faire un film que de réfléchir à quel film on voulait faire! La plupart des cinéastes établis choisirent d'attendre; Sokourov, par exemple, se remit à faire des documentaires, comme à ses débuts. Les plus jeunes et les débutants avaient évidemment envie de tester les limites de la nouvelle liberté avant qu'une autre panoplie de restrictions idéologiques ne vienne fermer la porte de l'expérimentation. C'est le studio Lenfilm de Saint-Pétersbourg qui prit la tête du mouvement; il avait la réputation d'être plus ouvert que Mosfilm. Ce n'est pas par hasard que Sokourov a fait tous ses films à Lenfilm.

Les films de cette première avant-garde, celle de la perestroïka (1984-1989), s'acharnaient à briser tous les tabous politiques et sexuels et versaient dans la scatologie et la nécrophilie. C'étaient surtout des courts métrages (de quatre à dix minutes) à petit budget. La tendance radicale la plus notoire est le nécro-réalisme, dont le père est Evgueni Jufit. Il est l'auteur de **Infirmiers-vampires** (1985), véritable manifeste de l'esthétique nécro-réaliste produit par le studio indépendant Mjalalafilm qu'il a fondé en 1984; ce premier film fut suivi par plusieurs courts métrages de la même veine naturaliste et nihiliste, et par le long métrage **Papa, le père Noël est mort** (1991), histoire de perversion sadomasochiste qui se termine par la mutation physique de l'espèce humaine.

La seconde avant-garde et l'obsession du *remake*

Elle débute après la perestroïka par un assaut brutal contre le «cinéma de papa»; il s'agit non seulement de renverser les idoles totalitaires mais d'en finir avec le statu quo. Il faut comprendre que les «nouveaux critiques» russes, qui avaient voyagé en dehors de l'URSS, ont encouragé la production de films expérimentaux, en ont été les conseillers, souvent les scénaristes et parfois les réalisateurs. Ils constituent un groupe puissant, décidé, et ont joué un rôle important dans la formulation des tendances radicales.

La seconde avant-garde a été lancée par des parodies et des caricatures des classiques du cinéma soviétique; les jeunes cinéastes exorcisaient les mythes du cinéma soviétique classique à coups de gags. Leurs films cherchaient à libérer le cinéma russe post-communiste de ses peurs et de ses complexes plutôt qu'à divertir le spectateur moyen. Dans **le Passage du camarade Tchkalov au pôle Nord** (M. Pejemsky, 1990), par exemple, on voit le célèbre explorateur soviétique Valéry Tchkalov ramper vers le pôle en traînant derrière lui tous les fardeaux psychanalytiques du **Chien andalou**. On voit Tchapaiev, le héros de la guerre civile, embrasser Brejnev, et Che Guevara descendre du ciel avec des ailes en papier mâché pour le sauver de la noyade. L'ironie iconoclaste de ces films est toutefois perdue sur un public qui n'a pas connu le conformisme pompeux des originaux qu'ils parodient — dans ce cas précis, le **Valéry Tchkalov** de Kalatozov (1941), l'un des films favoris de Staline[1].

Le film le plus caractéristique de cette tendance est sans doute **les Jardins de Scorpion** d'Oleg Kovalov (1991). Kovalov était un critique éminent; il a su éviter la bouffonnerie et l'avalanche de références iconoclastes, pour attaquer de front la fabrication des mythes en régime totalitaire par le moyen du cinéma. Il a découpé un film policier des années 50, **l'Affaire du caporal Kotchetkov** (A. Razumni, 1955), dont il remonte les plans avec des extraits d'autres films de l'époque, films d'espionnage, comédies musicales, documentaires médicaux ou de propagande. Ce remontage permet à Kovalov d'analyser la psychologie d'un citoyen ordinaire manipulé par la propagande totalitaire.

Le champ de la production s'est ensuite élargi, géographiquement et culturellement; les films ne viennent plus seulement de Lenfilm mais aussi de Mosfilm ou du Kazakstan, et se réclament du patrimoine cinématographique universel: **Nicotine** (1993), dont le scénario est d'un autre critique connu, S. Dobrotvorsky, est un *remake* d'**À bout de souffle** situé à Saint-Pétersbourg aujourd'hui. L'intrigue et la construction sont préservées, mais le déplacement culturel entraîne des changements chez les personnages et transforme le film de film noir en mélodrame.

Tandis que le personnage incarné par Belmondo est un prolétaire qui vole des voitures pour le plaisir, fume des Gitanes, se compare à Bogart, tue un agent de police, tombe amoureux d'une étudiante américaine et meurt d'un coup de feu, son homologue russe est un nouveau riche qui conduit une voiture de luxe, fume des Monte-Cristos, fréquente les endroits à la mode comme la Maison du cinéma, tout en étant poursuivi par la mafia. Au cours d'un colloque sur **À bout de souffle** — auquel Godard assiste — il rencontre une starlette snob qui cherche à le séduire en excitant sa jalousie puis, tandis qu'il compare son profil à celui de Belmondo, le quitte pour un réalisateur influent. Finalement, il se fait prendre. Le plaisir consiste ici à identifier les allusions culturelles russes (la hache de **Crimes et châtiments**, par exemple) et à décoder les modifications aux personnages de Godard, mais c'est difficile, sinon impossible, si l'on ne connaît pas la mythologie sociale de la nouvelle Russie.

Fables du passage à la responsabilité

Les cinéastes russes, qui font partie de l'élite culturelle, ont un sens très vif de leur mission et se sont toujours considérés, avec fierté, comme la conscience de la nation. Beaucoup sont encore obsédés par les idoles déchues du totalitarisme, mais d'autres relèvent le défi que pose l'éternelle question russe: que faire sans pour cela prendre parti dans la fameuse querelle entre «européens» et slavophiles, qui remonte au temps où Pierre le Grand obligeait les boyards à se couper la barbe. Le flirt de Mikhalkov avec l'aile slavophile du parlement a été sévèrement sanctionné par le public russe: il a boycotté **Soleil trompeur** même après que le film eut reçu l'Oscar du meilleur film étranger[2]. Le milieu post-moderniste s'est au contraire bruyamment proclamé le représentant exclusif des valeurs occidentales, s'aliénant ainsi les cinéastes dont les vues étaient plus modérées ou simplement différentes.

Avec **Ryaba, ma poule** (1994), Konchalovsky apporte sa contribution à la discussion; si l'on en croit cette fable pseudo-folklorique sur les difficultés du passage à l'économie de marché, la Russie doit trouver sa propre voie pour sortir de la crise. Le libéralisme et la démocratie sont des inventions occidentales qui échoueront sans doute en Russie, comme le marxisme, autre invention occidentale.

Avant de se demander «quoi faire», des réalisateurs comme Mikhalkov (**Soleil trompeur**, 1994), Vadim Abdrashitov (**Une pièce pour le voyageur**, 1995) et V. Khotinenko (**le Musulman**, 1995) se demandent: «Qu'avons-nous fait?». Aucun d'entre eux ne propose une réponse globale, mais ils attribuent la crise morale et spirituelle actuelle de la Russie à l'ef-

fet cumulatif de bonnes intentions dévoyées, et de l'absence de responsabilité individuelle. Ni l'Occident et son idéologie, ni Ivan le Terrible, ni Pierre le Grand, ni Lénine et Staline, ni Dieu, ni les Juifs non plus, ne sont responsables des malheurs de la Russie, mais plutôt chaque citoyen qui a troqué son bon sens contre des illusions grandioses.

Dans **Une pièce pour le voyageur**, le protagoniste, Nikolai, veut à tout prix se venger du juge qui l'a injustement condamné; il perdra dans cette entreprise sa jeune femme, son meilleur ami, sa santé, et s'inflige à lui-même des souffrances bien pires que tout ce qu'il pourrait faire subir au juge.

Dans **le Musulman**, un héros de la guerre contre l'Afghanistan revient dans son village après avoir été porté disparu pendant des années; son retour est un choix pour ses concitoyens. Il est devenu musulman et ses démonstrations de piété embarrassent sa famille, les villageois, tous affligés du syndrome post-perestroïka de la consommation, et ses ex-compagnons d'armes, qui le considèrent comme un traître.

Ces films sont tous plus ou moins des paraboles, dont le message peut se lire: tout ce qui tourne revient à son point de départ. Dieu y est très présent, que ce soit dans la boule de feu symbole du rachat qui traverse l'écran à chaque tournant de la narration dans **Soleil trompeur**, ou dans la fusion mystique des personnalités inspirée du manichéisme d'**Une pièce pour le voyageur**. Nikolai s'arroge le rôle de juge, punit le juge, devient le juge et boucle ainsi la boucle de l'injustice. Le juge et le condamné, Dieu et le diable deviennent une seule et même personne.

Dans le maniérisme grandiose de l'univers sensuel de Mikhalkov, Dieu est un impératif moral extérieur au monde des personnages: que ceux-ci soient conscients ou non de son existence ne change rien, bien que la prise de conscience soit un acte volontaire, expression de responsabilité personnelle.

Dans l'univers ascétique et purement rationnel d'Abdrashitov, Dieu est un principe moral supérieur qui existe à l'intérieur des personnages. Ceux-ci peuvent choisir d'en tenir compte et vivre en harmonie avec leur conscience, ou de ne pas en tenir compte et en subir les conséquences; la reconnaissance de ce principe moral est aussi une question de responsabilité personnelle.

Le Musulman de V. Khotinenko

Il n'en est pas de même chez Khotinenko: dans son film, Dieu est volonté; il faut une énergie particulière pour croire en lui et devenir un être humain responsable, et c'est un acte difficile, qui rebute la plupart des gens. Si l'on a l'énergie de croire, tôt ou tard, on trouvera Dieu. Khotinenko revient plusieurs fois sur ce point, et fait même dire au «musulman»: «Dieu est un, seuls les noms que nous lui donnons sont différents».

Il est beaucoup plus facile à Mikhalkov et Abdrashitov de résoudre des questions de culpabilité dans des situations historiques — la terreur de 1934-1935 ou les dernières années du totalitarisme — qu'à Khotinenko de s'aventurer dans l'explosive réalité post-soviétique actuelle. Aussi ce dernier préfère-t-il se borner à créer une situation de conflit originale et à en suivre l'évolution. Mais sa description de l'abrutissement de la vie campagnarde et des mécanismes de la xénophobie est brillante: les villageois haïssent le «musulman» parce que tout en étant l'un des leurs il est «différent», et parce qu'il leur fait sentir par sa seule présence qu'ils sont corrompus. Sa propre mère lui dira: «Nous savons que c'est mal de voler, tu n'as pas besoin de nous le rappeler»!

Nouveaux Russes et nouvelles images

Le protagoniste de **Limita** (Evstigneev, 1994), Ivan P. Vorochilov, appartient à la catégorie marginale des «limitchiki», d'où le titre du film[3]. C'est un crack de l'informatique et il n'est pas indifférent à la distribution de la nouvelle richesse; les initiales de son nom se lisent V.I.P. et il s'en montre digne par un mélange redoutable de violence primitive, d'hyperprofessionnalisme et de charisme personnel. Il est capable, avec un égal détachement, de déchiffrer un code d'ordinateur compliqué, de voler une voiture pour le plaisir, d'acheter une station balnéaire, de baiser une jolie étrangère, de se battre, etc.

Evstigneev ne semble pas se douter de l'ambiguïté morale de ses personnages; il voit en eux les héros de la nouvelle révolution barbare et admire ouvertement leur morale de cow-boys. Il les tient quittes, pour les mêmes motifs que les classiques du cinéma soviétique des années 20 absolvaient les commissaires impitoyables, ou que les films noirs américains des années 30 absolvaient les gangsters meurtriers. Ils sont disculpés parce qu'ils rétablissent la justice sociale. Le leitmotiv visuel de la danse rituelle matinale dit tout; il constitue l'autoproclamation des nouveaux Russes comme maîtres de la Russie post-communiste. Mais il marque aussi la victoire décisive de la nouvelle image cinématographique moralement ambiguë sur les thèmes de l'ancien cinéma soviétique à message.

Dykhovychny va plus loin encore dans la tentative de transformer les mafiosi en héros du jour dans **Musique pour décembre**: il ne partage pas la conception romantique d'Evstigneev, pour qui ce sont

Une pièce pour le voyageur de Vadim Abdrashitov

des sortes de chevaliers qui font la loi dans la jungle post-communiste; pour Dykhovychny, ce sont des figures tragiques, victimes de ces temps incertains.

Là non plus, l'intrigue n'a guère d'importance: un certain Larin (l'acteur néo-montréalais Grigory Haldy), artiste émigré qui a réussi à l'étranger, revient dans le Saint-Pétersbourg d'après la perestroïka et se trouve embarqué malgré lui dans une série d'événements dramatiques: son ex-maîtresse, toujours belle mais névrosée (la vedette des **Yeux noirs**, Elena Safonova), a épousé un homme d'affaires ivrogne, brutal et suicidaire. Sa fille est devenue une belle jeune femme arrogante. L'artiste nourrit pour la fille une passion coupable. Comme dans **Limita**, les protagonistes, en pleine crise existentielle, sont servis par d'élégantes jeunes femmes, conduisent des voitures de luxe, prennent leurs repas sous la protection de gardes du corps. L'homme d'affaires réussit finalement à se suicider, l'ex-maîtresse, prise de soudains scrupules de conscience, devient folle, l'artiste est accidentellement victime d'une fusillade dans un restaurant, la fille est punie de son ambition puisqu'elle perd le contrôle de la fortune de son père…

L'intrigue donne à voir un mode de vie dont le cynisme fait penser à la fameuse phrase de Tchekhov: «Messieurs, nos vies sont pathétiques», mais la beauté des images trahit la fascination de Dykhovychny pour la vie facile et le luxe, et contredit l'analyse suggérée par l'intrigue. (Ce n'est pas un hasard si **Limita** et **Musique pour décembre** ont le même directeur de la photographie, Serguei Kozlov.) Au lieu de donner le sentiment d'une jungle urbaine abandonnée, la vision du Saint-Pétersbourg post-soviétique que propose Kozlov a le romantisme d'une ville de pionniers où tout est possible. Au lieu de suggérer l'errance spirituelle, les intérieurs en rénovation sentent l'argent frais et les affaires juteuses.

Dykhovychny, pourtant l'un des maîtres du «remake conceptuel», échoue dans ce film à faire la véritable critique de ce phénomène. Alors que dans **la Parade de Moscou** (1992), la reconstitution minutieuse de l'urbanisme totalitaire et de son architecture monumentale ensoleillée, des modes élégantes, des chansons et des danses optimistes offrait un contrepoint saisissant au sacrifice brutal de vies humaines, **Musique pour décembre** ne propose rien de tel. Au contraire de leurs prédécesseurs soviétiques, les Nouveaux Russes ne sont ni respectés ni craints, ils ne sont investis d'aucune mission, ils n'ont pas d'idéologie sur laquelle fonder une culture. Fascinés par le mythe de la consommation, ils ne font qu'imiter les modes occidentales. Ils sont trop avides pour passer pour des héros romantiques, et trop cyniques pour être des démons tragiques.

Musique pour décembre de I. Dykhovychny

Genres cinématographiques classiques et nouveaux pauvres

Les films mentionnés ci-dessus offrent un aperçu de la vie des nouveaux privilégiés russes; d'autres films, plus nombreux, ouvrent une large fenêtre sur celle des nouveaux pauvres. Comme il convient, la vie des classes inférieures est décrite dans des films appartenant à des genres secondaires! Ils ne sont pas toujours «purs», ne se distinguent pas toujours par le professionnalisme ni le bon goût, mais ils présentent l'intérêt sociologique de témoigner de la mythologie actuelle des Russes ordinaires et de leurs frustrations. Avec des différences selon les genres auxquels ils se rattachent, ils sont tous bâtis sur le même schéma: le retour d'un émigré ou la visite d'un touriste provoque une série d'événements burlesques ou mélodramatiques auxquels, tel un *deus ex machina*, le visiteur met aussi un terme[4].

Dans **Tout ira bien** (D. Astrakhan, 1995), un nouveau riche rend visite à une amie d'enfance, accompagné de son fils, prix Nobel de mathématiques(!). Le fils tombe amoureux de la fille de l'amie, fiancée au fils des voisins. L'homme d'affaires résout les problèmes de tous les locataires de l'immeuble (qui tombe en ruine), son fils séduit la fille avec le bénédiction de son rival malheureux, ils seront tous heureux et auront beaucoup d'enfants!

Dans **Vacances à Moscou** (A. Sourikova, 1995), une belle Italienne venue à Moscou pour l'enterrement du chien favori de sa grand-mère tombe amoureuse d'un séduisant chauffeur de taxi russe et repart avec lui en Italie au terme d'une série d'événements qui s'efforcent d'être drôles.

Dans **la Fille américaine** (K. Shakhnazarov, 1995), le schéma est inversé: un père russe vient en Californie voir sa fille, qui vit avec son ex-femme, remariée à un riche Américain. Comme l'argent ne fait pas le bonheur, et que la chaleur de sa baboushka russe vaut tous les vêtements de luxe, toutes les écoles privées, la petite fille s'accroche à son père, tout pauvre qu'il soit, et l'aide à organiser son enlèvement. En route pour la Russie, ils sont arrêtés à la frontière mexicaine et le père est emprisonné.

Tout sommaire qu'il soit, ce résumé de l'intrigue de plusieurs films révèle la profondeur du désespoir des nouveaux pauvres. **Tout ira bien** est un titre ironique pour un film qui est un véritable catalogue des maux les plus graves qui affectent la Russie: alcoolisme, violence, pauvreté, etc. Il y faut un miracle pour résoudre les problèmes les plus simples: faire descendre à un vieillard en fauteuil roulant l'escalier d'un immeuble communautaire ou soigner un alcoolique violent, etc. Les «princes» ou «princesses» qui accomplissent ces miracles viennent invariablement, comme on dit en russe, «ot touda», de l'Ouest prospère. Les nouveaux riches indigènes commencent à peine à fournir leur part de faiseurs de miracles, mais la demande, comme dans tous les secteurs de l'économie post-communiste, excède encore l'offre.

Le mélodrame satisfait en général les désirs inassouvis des femmes. Mais **Vacances à Moscou** et **la Fille américaine** peuvent être vus comme des tentatives — d'ailleurs peu convaincantes au double point de vue esthétique et sociologique — de restaurer l'estime de soi amochée des mâles russes. **Vacances à Moscou** leur offre le spectacle consolant de la séduction éclair d'une belle Italienne par un des leurs. Mais l'auto-réalisation par le sexe n'a jamais été la priorité des hommes russes. Beaucoup d'entre eux se sentent humiliés de ne pas posséder les qualités requises pour devenir des «nouveaux Russes» et identifient cette humiliation à celle qu'a subie leur pays en perdant son statut de grande puissance; elle est le signe d'un double échec, à l'intérieur et à l'extérieur. Aussi **la Fille américaine** offre-t-il un baume plus efficace à leur orgueil blessé. Le protagoniste y remporte un triple triomphe, affectif, social et patriotique: il arrache sa fille à son ex-femme, à son statut social et à l'Amérique.

Dans des circonstances aussi déprimantes, les aventures hilarantes d'un étudiant finlandais faisant un stage en Russie prennent un air de révélation dans **Particularités de la chasse en Russie** (A. Rogojkun, 1995). On est tenté de chercher des indications sociologiques et des révélations sur la mystérieuse «âme russe» où il n'y a qu'humour jovial et gags inventifs: le Finlandais se joint à un groupe de chasseurs chevronnés d'origines diverses... qui ne tirent pas un seul coup de fusil! Il voulait se renseigner sur la chasse moderne en Russie, mais ne réussit qu'à se saouler. Une seule vision harmonieuse se superpose à une réalité fortement alcoolisée, celle d'une chasse parfaitement organisée d'aristocrates du XVIIe siècle.

Peut-être faut-il trouver là une morale, mais laquelle? ■

Traduit de l'anglais par Michel Euvrard.

1. Cette série de films iconoclastes comprend entre autres **les Tractoristes II** (les frères Aleynikov, 1990), **les Prisonniers de la chance** (M. Pezhemsky, 1992), **les Rêves d'un idiot** (V. Pitchoul, 1991), **Sur les flots sombres** (D. Meskhiev, 1993).

2. Le film est analysé dans ***Séance***, numéro 10, pages 27-33, Saint-Pétersbourg 1995, et dans ***l'Art du cinéma***, numéro 30, pages 5-21, Moscou, 1995.

3. Ouvriers titulaires d'un permis de résidence limitée, en dehors de Moscou, et susceptibles d'acquérir ou non le droit de résider à Moscou même. Autrement dit: citoyens de seconde classe.

4. **Les Cerises d'hiver** (I. Maslennikov, 1991), **l'Amour** (V. Todorovsky, 1993), **Une fenêtre à Paris** (I. Mamin, 1994), **You Are My Only One** (D. Astrakhan, 1994), **l'Abîme** (V. Bassov, 1994): la liste chaque année s'allonge.