

[Festival de Cannes 1990]

Numéro 50-51, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22107ac>

[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

(1990). Compte rendu de [[Festival de Cannes 1990]]. *24 images*, (50-51), 48–65.

NON OU LA VAINNE GLOIRE DE COMMANDER

DE MANOEL de OLIVEIRA



«Occasion unique que s'offre le cinéaste de parcourir, à sa façon, l'histoire de la représentation.»

la grandeur des vaincus

par Philippe Elhem

À quatre-vingt-un ans, Manoel de Oliveira est devenu d'une imprévisibilité aussi géniale que réjouissante. Depuis qu'il a atteint, avec *Le soulier de satin*, le sommet de son art et de sa méthode, un art à la parole souveraine qui, à sa manière, aura prolongé la quête dreyerienne (réaliser au cinéma «le théâtre en concentré»), l'auteur de *Francisca* fait montre depuis (*Mon cas*, *Les cannibales*) d'une liberté d'expression peut-être sans équivalent dans le cinéma contemporain.

Non ou la vaine gloire de commander lui permet de fondre dans le même creuset des esthétiques que l'on aurait pu

croire inconciliables. Comme si, pour Manoel de Oliveira, revisiter l'histoire de son pays revenait d'abord à traverser l'histoire du cinéma pour en ramener dans ses filets la provision d'images nécessaires au traitement de son sujet. Et quel sujet : une vue d'ensemble de l'histoire du Portugal, appréhendée sous l'angle unique de ses défaites militaires. Rien d'iconoclaste pourtant dans cette démarche. Il se trouve simplement que l'âme portugaise, avec sa mélancolie (la fameuse «saudade» qui trouve à s'exprimer dans le fado, ce blues lusitanien) et son détachement qui, nous dit-on, lui sont si particuliers, a trouvé là sa source vive.

L'ambition de Manoel de Oliveira ne cesse de grandir de film en film. Les défis les plus fous (et *Le soulier de satin* en était déjà un de taille) sont devenu désormais l'ordinaire de son projet de cinéaste. *Non ou la vaine gloire de commander* a la démesure des grandes fresques du cinéma primitif, celui de Griffith ou d'Abel Gance. Mais plus que broser un tableau édifiant ou peindre une grande saga des origines, c'est à une véritable quête ontologique que se livre de Oliveira: il s'agit pour lui ici de confronter la mémoire collective d'un peuple (le sien) à son propre mythe, dont Viriate, héros de la lutte contre les Romains, ou Sébastien, le roi lunatique, restent les figures emblématiques. Pourtant, si de ce sujet asphyxiant de Oliveira fait une véritable fête visuelle qui ne se soucie que de sa propre finalité, *Non ou la vaine gloire de commander* (et ce n'est pas le moindre paradoxe du film) n'en reste pas moins sous-tendu par une volonté pédagogique constante: c'est en suivant le fil du discours d'un sous-lieutenant, roulant à la tête de ses troupes sur la piste africaine d'une de ses dernières colonies, que nous remontons l'histoire du Portugal. Si par ailleurs cette mise en perspective (l'Histoire portée par la parole) donne au film sa structure narrative, elle offre au cinéaste la possibilité d'un constant va-et-vient entre le mythe du passé et le présent de la narration. Surtout, elle lui permet de boucler le film sur lui-même: au final, ses soldats férus d'histoire, narrateurs servant de relais, comme dans la tragédie classique, entre la salle et l'écran, seront impitoyablement renvoyés à leur destin de chair et de sang. Nous sommes en 1974, à la veille de la révolution des œillets et le Portugal mène sa dernière guerre coloniale, une guerre perdue d'avance que de Oliveira transforme en une véritable mise en abîme de tout ce qui a précédé.

Méditation orgueilleuse sur la grandeur sans partage des vaincus, *Non ou la vaine gloire de commander* est aussi une occasion unique que s'offre le cinéaste de parcourir, à sa façon, l'histoire de la

représentation. Sautant d'un siècle à l'autre, se permettant les digressions les plus splendides (comme l'illustration d'un chapitre des *Lusiades* de Luis Camões, livre-épopée qui en 1572 retraçait l'histoire du Portugal), Manoel de Oliveira mélange comme à plaisir les approches esthétiques les plus hétérogènes: de l'image d'Épinal à l'hyper-réalisme des films de guerre les plus contemporains (ceux de Kubrick ou de Coppola), des miniatures médiévales aux fresques épiques d'un Kurosawa, de la plastique hollywoodienne d'un Cecil B. de Mille au hiératisme distant de Robert Bresson.

Ce formidable brassage est à l'image de l'arbre majestueux qui ouvre le film. L'arbre, tronc opaque duquel s'envolent les branches est comme le principe de base commun à toutes les variations. Symbole offert comme un principe buté et irréductible à l'histoire du Portugal, il est aussi la source vive de la création

comme de sa pérennité (un autre arbre, filmé avec la même force et la même beauté un peu effrayante, introduit tout aussi magiquement l'un des plus beaux films vu à Cannes cette année, le *Nouvelle vague* de Jean-Luc Godard. Il y a peut-être là plus qu'un hasard). Manoel de Oliveira prétend que le «Non» qui ouvre le titre du film (démarqué de Camões) doit être aussi entendu comme un non opposé à ses «conceptions esthétiques antérieures». Gageons qu'il représente surtout le pari le plus fou jamais tenté par un cinéaste dont les débuts remontent à l'aube du parlant en 1931: fusionner les styles et les époques pour atteindre à l'essence même du cinématographe. ■

NON OU LA VAINE GLOIRE DE COMMANDER
Portugal-France, 1990. Ré. et scé.: Manoel de Oliveira. Ph.: Elso Roque. Mus.: Alejandro Masso. Int.: Luis Miguel Cintra, Diogo Doria, Luis Lucas, Leonor Silveira. 110 minutes. Couleur.

Luis Miguel Cintra dans le rôle du sous-lieutenant dirigeant des soldats férus d'histoire



WILD AT HEART DE DAVID LYNCH

rire jaune

par Gilles Marsolais

David Lynch définit son film comme une histoire d'amour, ponctuée de séparations (dues aux séjours de Sailor en prison), contrariée par le Destin. Il ajoute: «Sailor est un gentil garçon, très amoureux de son amie Lula et dont le seul tort est de se trouver trop souvent au mauvais endroit au mauvais moment». «Un brave type, renchérit Nicolas Cage (Sailor), mais qui est capable de tuer un gars à mains nues». Ces propos reflètent parfaitement l'ironie et l'ambiguïté cultivée de ce film qui a décroché la Palme d'or à Cannes, en provoquant un vrai scandale comme on n'en n'espérait plus.

Ainsi donc, profitant d'une libération conditionnelle, Sailor et Lula, sensuelle et sauvageonne au possible, prennent le chemin du Sud (Louisiane et Texas) pour échapper aux griffes de Marietta, la belle-mère qui s'oppose à leur amour et qui, hargneuse, lance à leurs trousses ses

hommes de main: le détective privé Johnnie Farragut (brève mais brillante présence de Harry Dean Stanton), un être faible qu'elle mène à la baguette, et son ancien amant, l'inquiétant Marcello Santos (J.E. Freeman). Le film est donc axé sur la fuite vers le Deep South de ces deux êtres, complémentaires à souhait dans leur innocence sauvage et manifestement soudés pour la vie, coincés dans un engrenage d'événements horribles, de violences et de meurtres terrifiants, du seul fait que Sailor est le détenteur d'un secret inavouable qui compromet singulièrement la tranquillité d'esprit de sa belle-mère Marietta.

Depuis qu'il a choisi d'explorer la terrifiante Amérique, David Lynch s'amuse à parodier les genres et les modes cinématographiques. Cela était patent dans *Blue Velvet* (1986), un film très sage en regard de celui-ci. Ici, sans ménagement, Lynch retourne comme des crêpes

Bobby Peru (Willem Dafoe), un des personnages inquiétants sur la route de Sailor et Lula



le «road movie» auquel Wenders avait paru mettre un point final et surtout la mode-phénomène de la violence qui, en se substituant au porno, hard ou soft, semble devenue la norme au cinéma. Dès les premières images, on est plongé dans un climat de violence inouïe: le «brave» Sailor érabouille la tête d'un Noir qui menaçait de lui faire la peau avec un couteau, faisant gicler le sang au point de le «saigner à blanc», avec un enthousiasme raciste qui fonde sa justification sur la légitime défense. Cette entrée en matière pour le moins déstabilisante ne constitue qu'un hors-d'œuvre puisque la suite du récit est jalonnée de situations tout aussi féroces, à telle enseigne que l'ironie naîtra de leur accumulation même et du grossissement du trait, sans dissiper tout à fait pour autant l'ambiguïté de départ, même si divers indices, comme le jeu outrancier de Diane Ladd qui transforme Marietta en une poupée grimaçante, fournissent d'entrée de jeu la clef de lecture de cette «comédie violente» qui cultive le grotesque. Grotesque qui ira s'amplifiant à mesure que sera dévoilée une galerie de personnages plus inquiétants les uns que les autres. Il faut avoir le cœur bien accroché pour goûter cette satire féroce du film violent. Une bande dessinée sanguinolente à ne pas lire au premier degré, surtout pas, et qui témoigne d'un amour évident du cinéma, à travers son système référentiel au niveau des situations, des acteurs et des images. Cependant, il est à craindre que de nombreux spectateurs, notamment les fans du film violent, n'en fassent pas la lecture qui s'impose. (Les censeurs de la MPAA l'ont déjà pris en chasse, d'ailleurs).

Cette parodie débridée patageant dans l'horreur et la débauche visuelle échappe à la morbidité par une série de dérapages contrôlés qui alimentent la caricature et qui convergent vers un «happy end» d'humour noir incroyable, sur le rythme de «Love me tender». Le rapport aux allumettes (une allumette qui craque en insert énorme sur écran large!) et la signification sexuelle qui y est rattachée, ainsi que les nombreux flash-back de l'incendie à l'origine de la malédiction qui pèse sur le couple en fuite soulignent à gros traits l'ironie du propos, parfaitement amoral, alors qu'une caméra alerte dans des décors naturels rend par moments «vraisemblables» les situations les plus atroces et les plus cauchemardesques. Toute la force et



Sailor (Nicolas Cage) et Lula (Laura Dern)

l'ambiguïté de *Wild At Heart*, inspiré d'une nouvelle de Barry Gifford, reposent sur ce double pôle: jouant de l'humour et de la terreur, constamment sur le fil du rasoir, il exploite avec brio l'étrangeté au cœur du quotidien, l'inavouable derrière les apparences. ■

WILD AT HEART

U.S.A. 1990. Ré.: David Lynch. Scé.: David Lynch, d'après la nouvelle de Barry Gifford. Ph.: Fred Elmes. Mus.: Angelo Badalamenti. Int.: Nicolas Cage, Laura Dern, Diane Ladd, Willem Dafoe, Harry Dean Stanton, Isabella Rossellini, 127 min. Couleur.

LA CAPTIVE DU DÉSERT

DE RAYMOND DEPARDON

Le dernier film de Raymond Depardon, réalisateur du superbe *Une femme en Afrique*, se contemple comme une sorte



Sandrine Bonnaire

de poème visuel et philosophique sur le désert et l'espace. Par la simple superposition d'une figure humaine à un lieu sans fin, Depardon parvient à faire naître un nouveau sens plus fort encore. Le personnage de l'otage (joué par une Sandrine Bonnaire émouvante d'intériorité) rend tangible la démesure de cet espace. Plus qu'une image, c'est le temps vécu qui est capté : sa fuite lente et sans heurt. Les plans de la captive, par la forte présence de celle-ci dans le cadre, disent combien ce ne sont pas les murs et les barreaux qui font la prison mais le fait que n'existe plus la possibilité de choisir. Tant que persiste l'idée de sauter le mur, de défier l'enfer-

mement, la liberté existe, ne serait-ce que dans la tête. Dans le désert, l'espace a toujours raison de l'individu isolé et vient engloutir le moindre espoir d'évasion : huis clos paradoxal dans un lieu sans frontière.

Tout aussi essentiel que l'image : le silence, oppressant comme une tourmente ; un silence accolé à chaque image, qui se révèle plus présent et plus puissant que bon nombre de bandes sonores surchargées.

Comment mieux toucher l'essence même de l'espace-temps cinématographique que par ces longs plans-séquences qui nous infusent le rythme propre à cet espace, tel ce superbe plan du début où le défilé d'une caravane d'hommes et de chameaux dessine un mince trait à l'horizon. En symbiose avec l'étendue du désert et avec son silence, *La captive du désert*, par sa lenteur méditative et son dépouillement extrême, frôle une plénitude presque zen. Ce film donne ainsi le sentiment d'assister à une splendide rencontre entre la pureté d'un lieu et la pureté d'un art. Chaque chose qui se donne à voir ou à entendre paraît indispensable. Devant de telles images, le spectateur ne peut plus seulement percevoir, il doit regarder ; il ne peut plus se contenter d'entendre mais il doit écouter. Il doit être disponible et laisser l'espace le pénétrer tout entier, sinon il ne verra qu'une image sans plus de dimension que de beauté, insensible à ce puissant hors champ qui cerne le personnage et réduit son seul lieu d'errance à l'espace de son propre corps. ■

Marie-Claude Loisel



Tiläi

TILÄI

D'IDRISSA OUEDRAOGO

Après deux années d'absence, Saga revient au village pour découvrir que sa fiancée Nogma est devenue la deuxième femme de son père. N'écoulant que leur amour, ils décident de braver l'interdit, commettant un adultère qui les plonge en pleine tragédie grecque : l'amant devenant le fils qui couche avec sa propre mère ! Le pot aux roses découvert, Kougri est désigné – à la courte paille –

pour sauver l'honneur du clan et tuer, en définitive, son propre frère incestueux ! Mais, bon prince, il l'aidera plutôt à s'évader, laissant courir la rumeur de sa mort qui arrange le village. Saga et Nogma, qui l'a rejoint entre-temps dans son refuge, filent le parfait bonheur jusqu'à ce que Saga commette l'imprudence de revenir au village pour revoir sa mère mourante. La loi, le code d'honneur

qui est le ciment des sociétés traditionnelles en Afrique, reprend alors le dessus.

Comment traiter un tel sujet qui évoque quelque drame antique sans buter sur les écueils du classicisme ou verser dans le ridicule? Ouedraogo¹ nous en donne la réponse: à l'africaine. C'est-à-dire en racontant d'une façon décontractée ce destin qui dépasse, et de loin, la vie toute simple de ses personnages, et surtout en s'intéressant à la succession des événements plutôt qu'à l'approfondissement de leur signification. Fi de l'analyse psychologique qui prétendrait démontrer les ressorts de l'âme humaine ou de l'approche sociologique qui prétendrait à une approche sérieuse du fonctionnement du clan. Par le moyen d'une mise en scène et d'un filmage à l'allure nonchalante qui épousent le rythme de vie des personnages en apparence désœuvrés, Ouedraogo joue gagnant, s'attirant la complicité du spectateur. Les dérapages par rapport à la tragédie (comme la désignation du justicier à la courte paille) et les naïvetés qui émaillent le film (un violeur potentiel accepte de bonne grâce, sans insister, le refus de celle qu'il convoite: «Ah bon!», dit-il, en prenant congé sagement), souvent génératrices d'un humour involontaire («Je cherche un grand Noir», dit un Noir à un autre Noir), sont assumés avec un naturel déconcertant. Le film a les qualités de ses défauts: la fraîcheur du



récit compense la fragilité de l'entreprise. Fait avec peu de moyens, avec des acteurs non professionnels (ceux de son propre clan), ce film illustre, mine de rien, la révolte des femmes contre la «coutume».

Saga (Rasmane Ouedraogo) en compagnie de sa tante

■

(1) Diplômé de la première école de cinéma de Ouagadougou, en 1980, puis de l'IDHEC, en 1985, Idrissa Ouedraogo, né en 1954, est l'auteur notamment de trois longs métrages: *Yam Daabo (Le choix)*, 1986; *Yaaba*, 1989, et *Tiläi*, 1990.

Gilles Marsolais

HIDDEN AGENDA

DE KEN LOACH

Une partie de la presse anglaise a tenté, à l'occasion de sa présentation à Cannes, de discréditer ce film de Ken Loach qui dénonce d'une façon très efficace le rôle peu reluisant des Forces spéciales britanniques (British Security Forces) en Ulster. Dépêché d'Angleterre pour enquêter sur le meurtre d'un membre de la Ligue des droits civils en Irlande du Nord, un commissaire incorruptible découvre l'existence d'un réseau étendu de corruption et de méthodes illégales: exactions, manipulations, fabrication de preuves et désinformation à grande échelle, allant jusqu'à provoquer une déstabilisation du gouvernement travailliste alors en place au profit du parti de Mme Thatcher. Inspiré d'une histoire vraie (l'assassinat, en 1982, d'un membre d'Amnesty international par les forces britanniques),

ce récit est fort bien documenté, basé sur des révélations et des enquêtes qui ont été publiées. Brillamment interprétée, cette fiction inscrite au cœur même de la réalité est menée rondement; construite comme un thriller, elle file à la vitesse d'une balle, et elle est terriblement efficace dans son désir d'informer sans en avoir l'air. On frémit en pensant qu'à l'origine l'armée britannique fut dépêchée en Irlande du Nord pour «protéger» les catholiques contre les protestants. Ken Loach précise fort à propos: «Les Anglais oublient trop souvent que leur pays est en guerre. Une guerre coloniale contre les Irlandais. *Hidden Agenda* leur rafraîchira la mémoire.» ■

Gilles Marsolais



Brian Cox et Frances McDormand

parler de soi, sans autocensure

par Gilles Marsolais

Rares sont les premiers films qui s'imposent avec une telle évidence par leurs qualités intrinsèques et leur caractère de nécessité. *Taxi Blues* fait partie de cette nouvelle vague du cinéma soviétique qui a commencé à déferler depuis peu, avec des films comme *La liberté, c'est le paradis* de Sergueï Bodrov (évoquant *Les 400 coups* de Truffaut, tout en s'en distinguant par son pessimisme radical), produits fertiles de la perestroïka. Le film de Pavel Lounguine partage un même désespoir viscéral dans sa description de la rencontre entre deux hommes fort différents qui fraternisent, brutalement, sans parvenir à se comprendre vraiment. Alors que les conditions d'une communication authentique sont rétablies, un mur sépare ces deux moscovites, et ce mur est à l'intérieur de chacun d'eux.

UN «TAXI DRIVER» MOSCOVITE

Chauffeur de taxi, solitaire et haltérophile à ses heures, Schlikov (Piotr Zaitchenko) est un être humilié qui s'accommode tant bien que mal du système en se satisfaisant d'une vie sans éclat agrémentée de quelques magouilles. Il s'humanisera progressivement au contact d'un de ses clients noctambules, Liocha (Piotr Mamonov), saxophoniste alcoolique et juif, qui a gardé en lui un désir de liberté, ballotté entre l'arrogance et l'autodestruction, et qui lui en fera voir de toutes les couleurs avant de le laisser choir et de s'envoler vers le succès et la gloire, aussi inattendus qu'inespérés. Plus malin, plus froid, et finalement mieux équipé pour faire face à la musique et se réaliser, malgré les apparences, Liocha vivra finalement dans un autre espace que celui dans lequel est condamné à vivre Schlikov sans trouver réponse à ses questions.

En plus d'effectuer une formidable virée dans les tréfonds de l'âme humaine dans ce qu'elle a de plus universel, et de proposer une leçon de liberté, ce «Taxi driver», tourné en son direct hors studio, en plongeant dans les bas-fonds de la société pour en faire ressortir une richesse insoupçonnée, donne aussi à voir un Moscou inhabituel au cinéma qui tient autant d'une vision documentée que d'une imagerie de science-fiction: territoires illégaux qui témoignent d'autant de failles du régime et d'espaces de liberté. Au contraire de Bodrov qui colle à un certain niveau de réalisme du début à la fin de *La liberté...*, Lounguine se permet d'en décoller, et d'une façon superbe, tout en préservant le climat d'authenticité recherché, à partir du moment où Schlikov tente de «rééduquer» Liocha pour en faire un homme «normal».

Taxi Blues est une œuvre forte dans la mesure où elle est le reflet évident d'une personnalité, celle de Pavel Lounguine, qui agit à la fois comme scénariste

Schlikov et Liocha.

«Un mur sépare ces deux moscovites.»



et réalisateur, et dont la soudaine bonne fortune, qui ressemble à un conte de fées, n'est pas sans analogie avec celle de Liocha. Las de rédiger des scénarios de deuxième ordre conformes aux diktats du Parti, il a décidé d'accéder à cette nouvelle liberté qui point à l'horizon en parlant de ce qui lui tient à cœur et en passant derrière la caméra. Le film a été conçu et coproduit, d'une manière inespérée, en quelques mois, dans un climat de fébrilité et de nécessité, afin «d'accéder à cette nouvelle liberté qui est la chose la plus difficile pour un artiste soviétique maintenant». Et Lounguine d'ajouter: «Le plus difficile c'est de parler de soi, d'ouvrir son monde intérieur», et partant «de renoncer à cette censure intérieure» et au «langage» qui l'accompagne.

UN GOÛT AMER

La finale laisse un goût amer: alors que cette rencontre est allée chercher quelque chose de profond chez Schlikov, qui s'est ouvert à une véritable amitié et à une autre façon d'être au monde et qui a plus que jamais besoin de Liocha pour comprendre ce qui lui arrive, celui-ci, d'un égoïsme effarant, le laisse tomber comme une chaussette, le renvoyant d'une façon cinglante à sa solitude, en se foutant éperdument de celui qui lui a maintenu la tête hors de l'eau alors qu'il en avait besoin. Fou de rage, Schlikov se mettra à la poursuite de Liocha pour tenter de le «corriger» à nouveau. C'est d'ailleurs cette finale très forte, qui évite au film de sombrer dans la mièvrerie, et qui, loin de prendre position sur les rapports de haine-amitié qui se sont développés entre les deux hommes, emporte le morceau. ■

TAXI BLUES:

URSS 1990. Ré.: Pavel Lounguine. Scé.: Pavel Lounguine. Ph.: Denis Evstigneev. Mus.: Vladimir Chekassine. Int.: Piotr Mamonov. Piotr Zaitchenko. Vladimir Kachpour. 110 min. Couleur.



Liocha
(Piotr Mamonov)



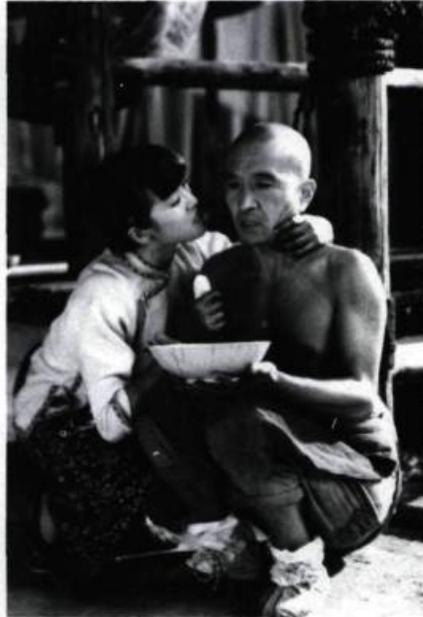
Schlikov
(Piotr Zaitchenko)

JU DOU DE ZHANG YIMOU

Dans un village perdu dans les montagnes, dans les années vingt, une jeune femme mariée à un vieillard



à droite Gong Li et Li Bao-Tian,
à gauche Li Wei



impuissant et tyrannique, propriétaire d'une teinturerie, établit avec le neveu de celui-ci vivant sous le même toit une relation passionnée dont naîtra un fils ingrat qui s'emploiera à contrarier cette relation incestueuse et qui haïra toujours profondément son père biologique au point de vouloir le tuer. La force de ce film injustement oublié au palmarès, dont l'intrigue exploite la notion de fatalité en enfermant les amants maudits dans leur destin inéluctable, et dont les personnages, loin d'une lecture «psychologique», apparaissent comme les archétypes de quelque drame antique, tient tout entière

dans l'excellence du jeu des acteurs «porteurs de cette confrontation entre le destin et la volonté de l'homme» et dans sa mise en scène remarquable. Celle-ci se distingue par son utilisation et sa restitution d'un lieu clos, par l'exploitation, pourtant pudique, d'une sensualité qui éclate à chaque image, par exemple dans le jeu des couleurs vives des longues étoffes tantôt caressées par le vent et tantôt violentées par le feu, ou dans le symbolisme d'un véritable décor de torture auquel s'apparente la teinturerie, pour signifier l'attrait irrésistible des amants maudits, beaux comme des dieux parce qu'ils sont manifestement habités de l'intérieur. Retenez bien leur nom : elle, Gong Li ; lui, Li Bao-Tian.

Ce film, qui exploite le thème de l'adultère pour dénoncer en quelque sorte les contenus rétrogrades des films chinois, est totalement bloqué par la censure en Chine. Financé entièrement par le Japon, il n'aurait coûté que 900 000 dollars. Fils d'un ancien officier du Kuomintang, donc suspect aux yeux du régime, Zhang Yimou, à 16 ans, à l'époque de la Révolution culturelle, a été expédié aux champs, puis en usine, avant d'avoir la chance d'approcher le cinéma, vers l'âge de 30 ans. Cinéaste de la cinquième génération (il est né en 1949), il est un cinéaste de premier plan et un artiste polyvalent : acteur (*Le vieux puits*), chef opérateur (*Un et huit*, *La terre jaune*, *La grande parade*), réalisateur (*Le Sorgho rouge*, *Ju Dou*). ■

Gilles Marsolais

LES GÉNÉRATIONS DU CINÉMA CHINOIS

Les observateurs s'entendent généralement pour distinguer à ce jour, dans l'histoire du cinéma chinois, cinq générations de cinéastes qui se répartissent ainsi :

- La première génération va du début de l'histoire du cinéma jusqu'à la Révolution.
- La deuxième et la troisième couvrent la période de la fondation de la nouvelle Chine (1950) jusqu'à la Révolution culturelle (1966).
- La quatrième génération coïncide avec la Révolution culturelle (1966-1976).
- La cinquième génération, identifiée comme la «nouvelle vague» du cinéma chinois, regroupe des cinéastes nés dans les années 50 qui ont été contraints aux travaux de ferme ou aux travaux manuels, lors de la Révolution culturelle, et qui sont influencés par des cinéastes japonais, tels que Kurosawa, Oshima, Shindo, et par des cinéastes occidentaux, tels que Godard, Fellini, Fassbinder. Leurs films se distinguent par la modernité de leur écriture, l'exploitation de thèmes non conventionnels et la reconnaissance du film comme art de plein droit et non comme un simple instrument de propagande. Parmi eux, mentionnons Zhang Yimou, Chen Kaige (*La terre jaune*, *La grande parade*, *Le roi des enfants*), Tian Zhuang Zhuang (*Le voleur de chevaux*, tourné au Tibet), Zhang Jungzhao (*Un et huit*), Wu Ziniu (*Le dernier jour de l'hiver*), etc. - G. M.

PUMMARO

DE MICHELE PLACIDO

En route vers l'Amérique, un jeune Africain transite par l'Italie à la recherche de son frère en constants déplacements à cause de ses ennuis avec un employeur affilié à la camorra napolitaine. Cette quête, jalonnée de petits boulots mal payés, fournit l'occasion de traverser l'Italie du sud au nord et de découvrir une réalité à peine fantasmée, loin des cartes postales, un pays gangrené par la mafia, les trafics de toutes sortes, l'exploitation éhontée de la main-d'œuvre

étrangère et le racisme quotidien qui s'exprime sans détour. La brève liaison de ce jeune Noir avec une institutrice blanche à Vérone met crûment en lumière ce dernier phénomène. Ce film sans prétention, filmé avec une nonchalance de bon aloi et qui n'a surtout rien de la thèse assommante, constitue une heureuse surprise de la part d'un acteur passé derrière la caméra. ■



Pamela Villoresi et Thywill Amenia

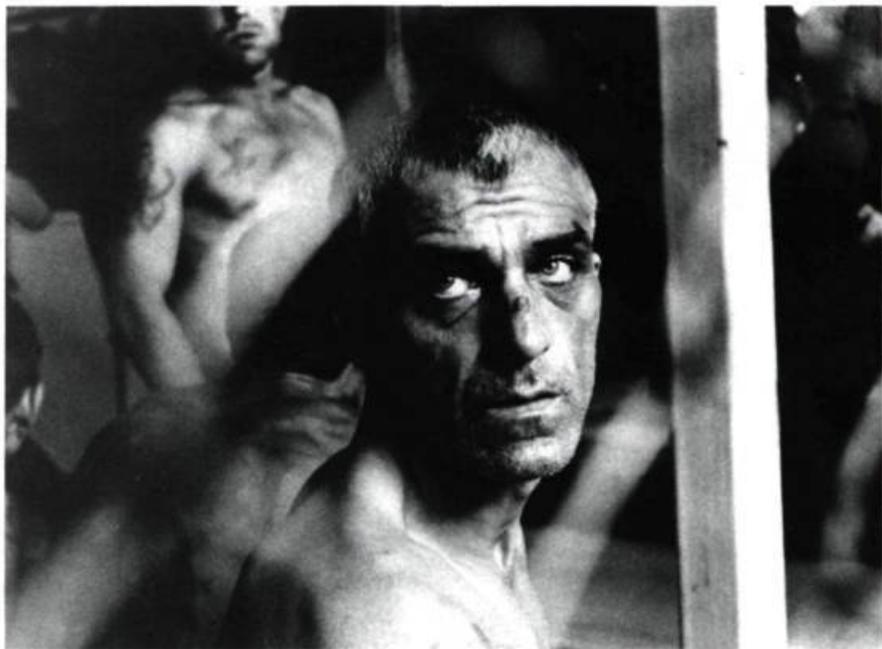
*Gilles Marsolais***LE LAC DES CYGNES : LA ZONE**

DE YOURI ILLIENKO

Youri Illienko fut directeur photo de *Les chevaux de feu* de Paradjanov mais cette collaboration ne s'arrête pas là, puisque aujourd'hui tous deux sont scénaristes du film que réalise Illienko. Le récit du *Lac des cygnes : la zone* prend source dans l'expérience vécue par Paradjanov dans les camps soviétiques. Il s'agit d'un film riche, construit sur une forte symbolique qui exploite les concepts de liberté et de prison.

Un homme, évadé d'un camp de travail, se réfugie à l'intérieur d'une immense structure de métal, représentant une faucille et un marteau, située sur le bord d'une route. Improvisant à chaque instant ses moyens de survie avec les objets qui se trouvent sur place, il vivra là plusieurs jours jusqu'à ce qu'il soit dénoncé. Plus tard, le corps apparemment sans vie du même homme traverse le cadre allongé sur la planche d'une charrette conduit par un gardien de camp. Ce dernier offrira son sang au prisonnier pour le ramener à la vie. La transfusion sanguine se fera dans une scène surréaliste et délirante. Le prisonnier deviendra donc, malgré lui, frère de sang de celui-là même qui lui inflige sa condition de détenu. La seule voie pour échapper à une réclusion partout présente et qui le rattrape où qu'il soit est de s'ouvrir les veines et de laisser échapper le sang de celui qui le domine, commettant du coup l'ultime acte de liberté: le suicide.

Ce film possède ainsi de multiples envolées poétiques et fantastiques où l'on reconnaît (sans qu'il s'agisse jamais de



Victor Solovyov

plagiat) tout autant Paradjanov que l'univers ténébreux et irréel de Tarkovski (particulièrement dans certaines scènes aux décors presque apocalyptiques). Bien qu'il s'agisse là de la dixième réalisation de Youri Illienko, ce cinéaste demeure encore méconnu (sinon inconnu) des Occidentaux. Cette œuvre se situe évidemment davantage du côté de la tradition que de la relève qu'incarnent les films de Pavel Lounguine ou de Vasili Pitchoul, mais la vision cinématographique très forte qu'elle offre mérite largement qu'on s'y arrête. ■

Marie-Claude Loïselle

NOUVELLE VAGUE

DE JEAN-LUC GODARD

l'éternel retour

par Marie-Claude Loiseau

À gauche Alain Delon
À droite Domiziana Giordano

Après avoir touché à l'extrême limite du désordre et du désespoir avec *Soigne ta droite*, Godard, dans *Nouvelle vague*, fait un pas en avant pour sortir de ce chaos et offrir, pour la première fois, un visage étonnamment serein. On ne retrouve plus ici ce pessimisme qui parcourait ses précédentes réalisations, comme ce «mais quand la fin allait-elle apparaître?» obsessivement présent tout au long de *Soigne ta droite*. Ce film constituait le point paroxystique de son interrogation sur la création, sur ce moment de l'ébauche où, entre désordre et organisation, la matière va prendre forme, et qui précède immédiatement l'œuvre constituée. Déjà, dans *Passion*, la question de l'élaboration de l'œuvre était au cœur même du film; dans *Prénom Carmen*, les personnages s'interrogeaient sur ce qui vient avant le verbe, avant le nom (le prénom), avant l'ordre. Godard mettait ainsi en filiation l'acte de créer et la Création, s'intéressant avant tout à cet instant où la lumière va frapper la nuit dans le dos (*Soigne ta droite*).

Tout au long des années 80, les préoccupations de Godard se confondront avec un refus de raconter une histoire. Dans *Nouvelle vague*, pour la première fois depuis dix ans, l'histoire devient lisible. Cette tentative d'un retour au récit passe par une lecture (très personnelle) de l'histoire originelle du monde: l'Ancien et le Nouveau Testament; de celle, du coup, de la première femme et du premier homme et de la chute de celui-ci. Godard prend ce point de départ à contre-pied: l'homme sera sauvé de la chute par une femme, puis

la femme par l'homme. Il s'intéresse donc à l'après de la Création où le monde, dès lors, se perpétue selon un ordre stable. Le texte se laisse également entendre. Godard abandonne presque complètement son travail de morcellement et d'interférence de la voix par les autres composantes de la bande sonore.

Il ne s'agit donc plus de montrer «ce qui se passe sous nos yeux», de montrer le désordre du monde comme il le faisait par le truchement de la musique des Rita Mitsouko dans *Soigne ta droite*, où celle-ci intervenait comme le symptôme et l'écho d'un monde qui se désagrège. Comme si l'histoire était un perpétuel recommencement, Godard détourne son regard du chaos contemporain pour s'orienter, semble-t-il, vers une recherche d'harmonie. *Nouvelle vague* constituerait-il ainsi un retour rationnel sur les mécanismes inéluctables du monde (l'ordre succédant au chaos succédant à l'ordre, etc.) ou inaugure-t-il simplement, plutôt, une nouvelle tranche dans sa vie de cinéaste, voire un signe de démission devant ce qui se passe sous nos yeux?

Sans pour autant abandonner la recherche formelle entamée au cours des dix dernières années, Godard amplifie et fluidifie son style. Comme toujours chez lui, l'émotion ne naît pas de l'action (ou du récit) mais du choc esthétique des éléments entre eux. Le parallèle qu'il est facile d'établir entre le cinéma de Godard et la musique n'est pas nouveau mais il atteint un sommet avec *Nouvelle vague*. Telle une partition, l'image, le texte (dont les phrases reviennent en leitmotiv





comme un refrain) et le son forment une véritable symphonie cinématographique. En jouant avec les rythmes (les temps contrastés de l'image et du son), Godard se pose la question du comment filmer le mouvement: celui du temps, d'un geste, d'un déplacement dans l'espace, leur enchaînement devenant un problème de mise en scène.

Ainsi, le long et superbe travelling latéral sur une suite de pièces en enfilade sollicite le mouvement sur deux fronts: premièrement, le déplacement ininterrompu de la caméra, par cet effet fluide et continu, dissimule la réalité physique du cinéma qui est d'être une succession d'images fixes; deuxièmement, l'enchaînement des pièces fait précisément référence à une suite de photogrammes dont le défilement accéléré recompose le mouvement. Comme la musique, le cinéma est d'abord une organisation d'éléments contrastés, combinés selon un ordre purement abstrait. Godard est passé maître dans l'art de faire surgir une émotion esthétique et sensuelle très forte de ces organisations inattendues et apparem-

ment fortuites.

Nouvelle vague marque vraisemblablement le dépassement d'une tentative qui revêt sa forme la plus extrême et désespérée dans *Soigne ta droite*, pour «sortir du destin, sortir de la forme, sortir de soi-même». Pour la première fois depuis *Sauve qui peut (la vie)*, Godard fait autre chose qu'un film centré sur ses propres chaînes et contribue de cette façon à libérer le cinéma contemporain de l'impasse dans laquelle il s'était engagé en croyant ne plus avoir d'autre sujet que soi ou «l'impossibilité de sortir de soi». Avec *Nouvelle vague*, Godard brise le miroir devant lequel il tenait le cinéma depuis dix ans, de peur de le voir mourir, et affirme ainsi qu'il est encore possible de raconter une histoire; même si cette histoire est la même depuis toujours. ■

Alain Delon et Domiziana Giordano.
«Une lecture (très personnelle) de l'histoire originelle du monde.»

NOUVELLE VAGUE

France-Suisse 1990. Ré. et Scé.: Jean-Luc Godard.
Ph.: William Lubchansky. Mont.: Jean-Luc Godard. Int.: Alain Delon, Domiziana Giordano, 89 minutes. Couleur.

WHITE HUNTER, BLACK HEART

DE CLINT EASTWOOD

Boy Mathias Chuma
et Clint Eastwood



Clint Eastwood est de toute évidence un réalisateur impulsif dont il ne faut pas voir la carrière comme un enchaînement logique derrière lequel apparaîtrait une quelconque vision précise du cinéma. Il ne faut pas chercher de liens entre son très puissant et très inspiré *Bird* et la lourdeur et l'insipidité de son dernier film, *White Hunter, Black*

Heart. Ici, plus de retenue et encore moins de mise en scène qui fasse sortir le cinéma de cadres déjà tracés. Eastwood semble si obnubilé par le personnage de John Huston qu'il interprète (Huston au moment du tournage d'*African Queen*), si attentif à reproduire ses moindres tics et attitudes, qu'il en oublie qu'un film ne se soutient pas de la seule performance d'un comédien. Hors de la fascination du réalisateur/acteur pour Huston, le film demeure, pour ainsi dire, inexistant, tout autant qu'un réel projet esthétique (comme celui qui sous-tendait *Bird*). Le spectateur, deux heures durant, regarde Eastwood/alias Huston courir après ses éléphants en se demandant où tout cela finira par mener. Nous aurons vu autant de paysages, entendu autant de témoignages et de discours qui révèlent les contradictions et les tourments du personnage mais sans qu'aucune envolée ne donne sens à toute cette agitation. Sans une passion dévorante pour le personnage ambigu qu'était John Huston (ou pour les éléphants), il faut à tout prix éviter ce petit film sans saveur. ■

Marie-Claude Loiseau

ALEXANDRIE, ENCORE ET TOUJOURS

DE YOUSSEF CHAHINE

Avec ce film, Youssef Chahine propose un retour sur sa propre pratique, en s'adonnant au jeu de l'autocitation, afin de compléter ses deux volets autobiographiques précédents. Federico Fellini s'est risqué à ce jeu, d'une façon superbe avec sa stature mythique au cœur même de Cinecittà, cette usine de rêves, et sa place considérable dans l'histoire internationale du cinéma et dans le cœur des cinéphiles de tous les pays, il pouvait se le permettre et, à coup sûr, perpétuer le mythe. Aussi, il est indéniable que des films comme *Gare centrale* (1958), *La terre* (1969), *Alexandrie, Pourquoi?* (1978) et *La mémoire* (1982) sont des films qui contribuent à la notoriété relative de leur auteur, mais Youssef Chahine n'est pas Fellini, et le mythe n'est plus opérant ici, dans *Alexandrie, encore et toujours*: comme les Américains lui auraient fait comprendre un jour, malgré

son talent, qu'un petit cafard d'Alexandrie ne saurait interpréter Hamlet qui doit être blond aux yeux bleus, ici, malgré un savoir-faire évident, c'est comme si le sujet manquait de charisme et d'ampleur pour entretenir l'illusion magique. Tout au plus, on assiste avec une sympathie amusée aux galipettes du «grand maître» égyptien, interprété par Chahine lui-même, auréolé jadis dans quelques festivals (Carthage 70, Berlin 79), notamment pour deux ou trois de ses films sur lesquels il revient avec une insistance complaisante teintée d'amertume, et à son obsession amoureuse pour le bel acteur-fétiche (Amr) qui lui aurait permis d'accéder à cette célébrité tant convoitée.

Certes, il est tout à fait louable de danser la claquette à soixante-dix ans et de dévoiler ouvertement sa flamme pour un bellâtre, et manifestement Chahine a pris plaisir à ce jeu en imitant gauche-

ment Fred Astaire ou Gene Kelly, mais le réalisateur a beau décrire son personnage (son alter ego) comme «le plus grand acteur et cinéaste égyptien», comme «un génie et un mégalomane», jamais le film n'accède à cette dimension mythique qui en ferait une grande œuvre. Pire, il devient vite répétitif, malgré le recours à une variété de rythmes et de genres (bande dessinée, film musical), malgré la musique superbe de Mohamed Nouh et

malgré les références explicites à des faits réels (ou peut-être à cause de cela même): sa fixation sur Hamlet au théâtre, sa présence dans des festivals, la grève des gens du cinéma au Caire en 1987, et même si on comprend (vite) que le film est traversé par une interrogation sous-jacente au spectacle qu'il offre, sur les rapports entre un metteur en scène et ses comédiens. ■

Gilles Marsolais

LA VOCE DELLA LUNA

FEDERICO FELLINI

Lorsqu'on a déjà aimé passionnément un cinéaste, il est toujours douloureux d'avouer qu'avec le temps, on ne peut plus rien attendre de nouveau de lui. Ainsi, avec le dernier film de Fellini, *La Voce della Luna*, il n'est plus à douter que les dernières paroles du maître (et elles furent admirables) ont été lancées avec *Et vogue le navire* en 1983. Ce film constituait le summum d'un art où explosait, à travers un regard ultra-lucide sur le monde et la création, toute la finesse d'un poète génial. Face à cela, *Ginger et Fred* marquait décidément le début d'une suite d'auto-plagiats et de pirouettes toutes plus ou moins clôturées par une chute; à l'image même du personnage de Fred s'étalant sur la piste alors qu'il voulait briller... comme avant. S'il faut bien concéder à *Intervista* quelques instants où se manifestait encore la capacité d'un regard virginal sur les choses, dans *La Voce della Luna*, tout cela n'existe plus. Il y a quelque chose de profondément triste derrière le dérapage de ce film, comme si l'auteur prenait conscience du décalage qui s'installe de plus en plus entre certaines réalités du monde actuel et lui et que, dépossédé de ses moyens, il préférerait passer l'habit du clown pour s'assurer qu'il peut encore faire rire. Malgré quelques rares scènes véritablement cocasses, comme celle du concours Miss Gnocchis, l'ensemble du film oscille entre l'humour grotesque et l'ennui.

Fellini a encore beaucoup de choses sur le cœur qui l'empêchent de rendre les armes mais il utilise toujours le même marteau pour enfoncer les mêmes clous: la dictature de la télévision et des médias, la création, la poésie, l'imaginaire. Ce moment de la fin où la lune est capturée possédait pourtant le potentiel d'une



Ivo (Robert Benigni)

scène fabuleuse. La lune, symbole même de l'inaccessible et intouchable beauté, muse des poètes, vidée de toute magie, de tout mystère par l'obscénité des médias bombardant les écrans de leur exploit: l'idée était très forte mais devient insupportablement lourde lorsque vient y peser un insistant moralisme (comme celui déjà présent dans la scène de la discothèque où, à travers la musique, la beauté et le raffinement du temps passé sont confrontés aux valeurs actuelles de la jeunesse.) Il est dommage que Fellini se laisse dominer par ce type de discours car le moralisme est le contraire d'une véritable lucidité. C'est avoir déjà un pied dans l'incompréhension. ■

Marie-Claude Loisel



Le préfet Gonnella (Paolo Villaggio) en compagnie d'Ivo.



Le tunnel

filmer l'impossible

par Gilles Marsolais

À travers une série de huit rêves (annoncés par de simples intertitres) tous plus beaux visuellement les uns que les autres, jouant de l'obscurité la plus sourde à la lumière et aux couleurs les plus vives, en suivant un même personnage de l'enfance à l'âge adulte, Kurosawa, à quatre-vingts ans bien sonnés, nous livre sa pensée sur la réalité nucléaire qui est la nôtre et sa philosophie de la vie.

Placé en exergue, le premier rêve, centré sur la rupture d'un interdit par un enfant, qui le condamne à une quête incessante de la lumière ou de quelque paradis perdu, fournit la clef de lecture des sept autres rêves, alors que les rêves deux («Le verger aux pêcheurs») et huit («Le village des moulins à eau») qui s'appellent et se répondent par leur luminosité exceptionnelle apparaissent comme

les deux signes d'une vaste parenthèse qui enserrnent les données d'un cauchemar éveillé ancré dans l'Histoire.

La rupture de l'interdit par le jeune garçon qui devra obtenir le pardon des renards pour sa faute se déroule dans un climat à fortes connotations sexuelles dans une forêt de symboles non appuyés (arbres au tronc dénudé dans la brume, rayons lumineux perçant le voile de quelque mystère, poignard, etc.) et il évoque bien sûr l'étape de la sexualité qui s'éveille, alors que la destruction d'un verger de pêcheurs, à laquelle il assiste impuissant, et à laquelle fait écho la beauté inaccessible des personnages féminins dans des poses hiératiques sorties de quelque enluminure, lui communiquera cette nostalgie fondamentale de quelque paradis perdu. C'est tout naturellement que s'opère

alors le transfert de la faute des parents à la sottise humaine en général: menace préfigurée par l'œuvre de Van Gogh (rêve cinq: «Les corbeaux»), puis étalée dans l'horreur nucléaire (rêve six: l'apocalypse du «Mont Fuji en rouge» et rêve sept: «Les démons gémissants»).

Certes, *Rêves* n'a pas l'allure d'un film à thèse assommant, mais le message de Kurosawa s'y fait, de «vision» en «vision», un peu trop explicite. «Les hommes ont oublié qu'ils font partie de la nature», dit-il en substance. Face à la barbarie imposée par les «scientifiques», face aux destructions perpétrées à satiété par les humains jusqu'à l'apocalypse ultime qui guette la planète, il propose, en finale, l'image d'un village bucolique, illustration d'un retour aux sources typiquement rousseauiste centré sur les

besoins élémentaires, d'un retour aux vraies valeurs (comme celle de redécouvrir la beauté des nuits noires, non éclairées comme en plein jour). La mort qui apparaît si terrifiante dans le contexte de la folie nucléaire devient alors le prétexte à un joyeux enterrement, tout empli de musique, puisque survenant dans l'ordre naturel du cours des choses et généralement à un âge avancé.

Ces «visions» n'ont donc pas toutes la même intensité dramatique ni la même authenticité onirique. «La tempête de neige» (rêve trois), qui illustre l'attrait de la mort et du silence éternel (sous les traits d'une mauvaise fée!) est de loin la «vision» la plus forte: tournée entièrement en studio, elle montre quatre hommes en cordée qui avancent péniblement, en plein blizzard, dans la faille de quelque montagne. Seule, la détermination de l'un d'entre eux parvient à conjurer cette attirance de la mort et à les sortir d'une situation qui paraissait sans issue. Un pur morceau d'anthologie. Par ailleurs, «Le tunnel» (rêve quatre) développe avec audace, dans le contexte japonais, les notions de honte et de responsabilité partagée, en faisant ressurgir d'un tunnel symbolique, et d'une façon convaincante, les fantômes de la dernière guerre.

On a beaucoup glosé sur le rêve cinq («Les corbeaux»), compte tenu de l'implication de Martin Scorsese dans le rôle de Van Gogh. Certes, le passage de la nature à l'intérieur même des œuvres picturales s'effectue sans heurts, comme en trompe-l'œil, alors que le jeune cinéaste japonais poursuit le peintre tourmenté jusqu'au cœur même de ses propres tableaux, mais la virtuosité, l'exploit technique, les effets de trucage par les moyens de la H.D., qui apparentent cette course-poursuite à la bande dessinée, l'emportent sur la qualité de l'émotion. Il en est de même pour «Le Mont Fuji en rouge» qui constitue un véritable exploit technique, alors que «Les démons gémissant» alourdit inutilement un propos déjà explicite. ■

RÊVES

Japon-U.S.A. 1990. Ré.: Akira Kurosawa. Scé.: Akira Kurosawa. Ph.: Takao Saito, Masaharu Ueda. Mus.: Shinichiro Ikebe. Int.: Akira Terao, Mitsuko Baisho, Toshie Negishi, Yoshitaka Zushi. 117 min. Couleur.



Les corbeaux



Soleil sous la pluie



Les démons gémissant

LA MÈRE

DE GLEB PANFILOV

un retour aux sources

par Gilles Marsolais

La mère (Inna Tchourikova)
Le fils (Viktor Rakov)



Troisième adaptation du roman de Maxime Gorki après celle de Poudovkine (1926) et de Donskoï (1955), ce film de Panfilov, centré sur l'éveil timide de la classe ouvrière à la toute fin du siècle dernier dans un coin perdu de Russie, propose rien de moins qu'un retour aux sources du marxisme. Comme si Panfilov proposait de reprendre les choses depuis le début, de remonter à la pureté des origines pour tenter de cerner la faille, de traquer l'origine du dérèglement qui a conduit à la faillite actuelle des régimes socialistes. Avantagusement connu des cinéphiles pour des films comme *Je demande la parole* (1978) ou *Le thème* (1979), interdit pendant sept ans, Gleb Panfilov, au risque d'être totalement asynchrone par rapport à la dynamique cinématographique, prend ici le temps qu'il faut (3h20) pour installer ses personnages au cœur de l'Histoire et donner à son récit la dimension d'une tragédie. Avec une pudeur et une retenue qui s'imposent comme allant de soi, il évite le pathos et le ton mélodramatique sur un sujet éculé qui s'y prêterait. La figure centrale de la mère, volontairement hiératique, évoque irrésistiblement quelque «*Mater dolorosa*», alors que le travail sur l'éclairage, qui dote le film d'une rare beauté formelle, renvoie constamment à l'art pictural.

Le film est structuré en trois temps aisément repérables, d'une durée équivalente d'environ une heure chacun, ponctués par de courts passages musicaux (chansons de groupe), et suivis d'un épilogue: le procès des conjurés. Après une peinture de la condition ouvrière digne

de Dostoïevski, le premier temps recèle une séquence capitale, sous la forme d'un échange entre la mère et son fils où celui-ci lui fait part de ses lectures interdites par le régime tsariste, de la nécessité de vaincre une ignorance et une peur séculaires, de la compréhension qu'il a maintenant de la violence du père, etc. Ailleurs, dans le deuxième temps, s'impose une très belle image de la mère qui, épousant la cause de son fils, se pare comme d'un foulard de la banderole qu'elle a elle-même confectionnée et qu'il doit brandir lors du premier défilé du 1er mai. Alors que l'esthétique du film rendait jusque-là une sensation voulue d'étouffement (travail abrutissant dans la mine, lecture du *Capital* à la lueur d'une lampe à pétrole, vie familiale et réunions clandestines dans des lieux sombres et clos), le défilé du groupuscule à l'occasion de la fête des travailleurs qui affiche alors ouvertement ses couleurs politiques, lui fournit enfin l'occasion de s'abandonner à la lumière et d'occuper pleinement l'écran large, et aussi de donner pour la première fois une vision collective de la communauté villageoise concernée.

Ce retour aux sources, empreint de gravité et de dignité, fait clairement ressortir que ce mouvement pré-révolutionnaire émanait de travailleurs sans instruction et relativement «arriérés» dans une société qui présentait les apparences d'une certaine «évolution», avec une infrastructure industrielle, etc., mais dont ne bénéficiait qu'une infime minorité agréée par le régime tsariste, et il indique bien à quel point cette action fut d'abord isolée et coupée des masses. Ce retour à la pureté des origines du mouvement révolutionnaire vise sans doute à rappeler qu'il ne faudrait pas jeter le bébé avec l'eau du bain, dans la mesure où l'on garde en mémoire les origines et les motifs de la lutte, tels qu'ils sont rationnellement expliqués par le fils lors du procès. Mais un siècle sépare cette philosophie et cette esthétique de celles de *Taxi Blues*. ■

LA MÈRE

URSS 1990. Ré. : Gleb Panfilov. Scé. : Gleb Panfilov d'après le roman de Gorki. Ph. : Mikhaïl Agranovitch, Mus. : Vadim Bibergan. Int. : Inna Tchourikova, Viktor Rakov, Sacha Chichonok, Lioubomiras Laoutsiaivitchous. 200 min. Couleur.

LONGTIME COMPANION

DE NORMAN RENE

Un *compagnon de longue date* aborde de front l'impact du sida sur un groupe d'homosexuels. Loin du sensationnalisme, de la morbidité ou de la sensiblerie, il adopte un point de vue très sain face à cette réalité. L'homosexualité y est une donnée importante, loin des clichés péjoratifs habituels, sans être le sujet du film. Cette fiction, qui a le mérite d'être un vrai film, restitue la chronique authentique d'un groupe d'amis décimé progressivement par cette terrible maladie, elle cerne l'évolution des mentalités et des comportements à l'intérieur du groupe. À retenir: la séquence finale des retrouvailles imaginaires, particulièrement émouvante, et le très beau personnage de David (Bruce Davidson) qui, avec calme et générosité, aide carrément son compagnon à rendre son dernier souffle. Il s'agit d'une production indépendante, Hollywood se refu-



sant à aborder le sujet alors que l'industrie du cinéma est l'une des plus atteintes par le sida. ■

Gilles Marsolais

STANNO TUTTI BENE

DE GIUSEPPE TORNATORE

Après *Cinéma Paradiso*, Tornatore renchérit dans l'attendrissement larvoyant et la nostalgie avec un film où absolument tout est mis en œuvre pour toucher le tendre cœur battant des spectateurs émus. *Stanno Tutti Bene* est calculé au quart de tour afin que tout converge vers un point paroxystique final, totalement dans la tradition du mélodrame italien.

À l'approche de la mort, un vieil homme (Mastroianni) prend subitement conscience, en rendant visite à ses enfants dispersés aux quatre coins de l'Italie, que ceux-ci l'ont abandonné. Aucun d'eux ne se préoccupe plus depuis des lustres du sort de leur vieux père, trop possédés qu'ils sont du syndrome individualiste de nos sociétés contemporaines (Eh non! le monde n'est plus ce qu'il était...) Mais cela ne suffisait pas. Les quatre enfants ont atteint un tel niveau de déchéance que chacun participe, par sa façon de vivre, à l'effondrement des valeurs familiales: célibat, divorce, famille monoparentale, suicide. Inutile de souligner que tous sont très malheureux et dépressifs. Tout cela ne va pas bien loin.



Amateurs de constats sociologiques, abstenez-vous. Fervents de moralisme bon ton et de destins tragiques, accourez... mais n'oubliez pas vos mouchoirs. ■

Marie-Claude Loisel