Document généré le 23 avr. 2024 13:44

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

18e Festival international du nouveau cinéma et de la video Montréal 1989

Léo Bonneville, Martin Girard, Johanne Larue, Sylvie Beaupré, Richard Martineau, Maurice Elia, Robert-Claude Bérubé et Patrick Schupp

Numéro 144, janvier 1990

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50434ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Bonneville, L., Girard, M., Larue, J., Beaupré, S., Martineau, R., Elia, M., Bérubé, R.-C. & Schupp, P. (1990). Compte rendu de [18e Festival international du nouveau cinéma et de la video Montréal 1989]. *Séquences*, (144), 12–23.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1990

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/

BALTIMORE/CHAMBERLAN

Depuis ses origines, le Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo se confinait dans de petites salles où se bousculaient les amateurs de films à découvrir. Voici que, cette année, les organisateurs ont trouvé, plus au nord de Montréal, la grande salle du Rialto. J'y étais le soir de l'ouverture où les gens s'empressaient de remplir ce beau cinéma d'une autre époque. Et, le soir de la clôture, une longue file débordait de l'avenue du Parc, dans l'attente d'aller voir le film de Peter Brook, *The Mahabharata*, d'une durée de près de trois heures. Je dois dire que, tout au long des dix jours, les cinéphiles ont accouru dans les quatre salles où se déroulait le festival. Claude Chamberlan et Dimitri Eipides doivent être fiers de l'immense succès d'assistance rencontré cette année.

Faut-il en dire autant de la programmation? Puisqu'il est question de « nouveau cinéma », il ne fait aucun doute que les films d'Agoyan, de Jarmusch, de Wenders, de Brook et de bien d'autres n'entrent pas dans la catégorie des « films populaires. » Mais il font partie de ces oeuvres qu'on est heureux de découvrir. Il appartient à ce festival de les présenter à un public fervent d'innovations. Toutefois, on peut s'interroger sur l'opportunité de la présence de certains films plutôt médiocres. Passons. Au total, le 18e Festival internationai du nouveau cinéma et de la vidéo a confirmé, d'une façon indubitable, la raison d'être de cette manifestation devenue indispensable.

Léo Bonneville

Allemagne

Carnet de notes sur vêtements et villes de Wim Wenders est un documentaire sur le couturier japonais Yohji Yamamoto. Wenders, comme le titre de son film l'indique, ne semble pas convaincu que l'image vestimentaire puisse en soi constituer un domaine d'exploration cinématographique suffisant. Le cinéaste y ajoute donc les villes, en l'occurrence Paris et Tokyo, qui procurent au film tantôt un espace, tantôt une toile de fond servant à créer un contexte au propos de l'auteur. En abordant les thèmes de la mode vestimentaire et des villes, Wenders tourne en fait un document sur la notion d'espace habitable et sur l'image culturelle du vêtement et de la ville. Le vêtement, et en particulier celui conçu par Yamamoto, est le signe distinctif d'un individu; la ville, en revanche, est l'expression d'une collectivité et elle trouve son authenticité dans le chaos. Le film de Wenders reconstitue ce chaos à travers une approche composite de l'image qui crée une tension visuelle presque constante. Cette approche peut sembler à priori paradoxale, puisque le travail de Yamamoto s'appuie sur une recherche des formes les plus simples et limpides possibles.

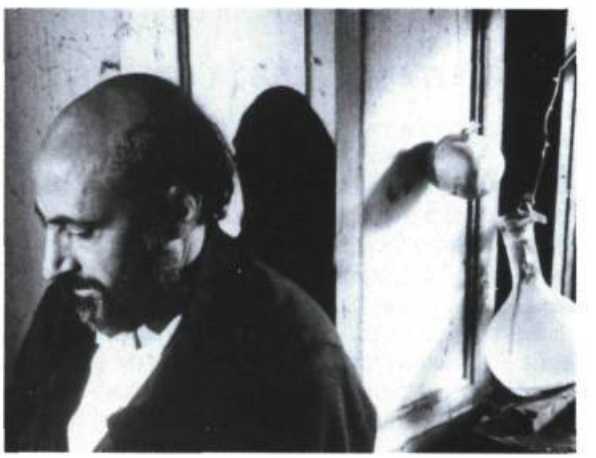
Wenders associe l'univers de la haute couture au domaine plus large et complexe de la fabrication d'images, dont l'objet est essentiellement la vente, la promotion, la diffusion d'un style ou d'un mode de vie. Cela comprend la pub, le vidéo-clip, les enseignes sur le bord des autoroutes, l'architecture commerciale et même, de façon plus englobante, le paysage urbain. Le cinéaste s'interroge sur la valeur de ces images en tant qu'objets de culture et c'est dans ce contexte qu'il tente de chercher un élément d'authenticité dans le travail de Yamamoto. Wenders ne résiste pas à la tentation d'orienter sa recherche vers une comparaison entre son métier de cinéaste et celui du couturier. C'est l'élément le plus agaçant du film, car en plus d'être assez peu convaincant, il montre jusqu'à quel point Wenders semble incapable de s'effacer derrière son sujet.

Sur le plan de la forme, plusieurs passages du film sont le résultat d'un collage visuel où le support filmique sert de base à la rencontre de différentes images tournées sur support vidéo. Parfois l'image vidéo couvre complètement l'écran pour servir de toile de fond, devant laquelle la main du cinéaste tient un petit moniteur vidéo qui diffuse une autre image. Wenders affirme que durant l'étape de tournage initiale, il préférait utiliser la caméra vidéo au détriment de la caméra film. Celle-ci, en revanche, devient l'outil de prédilection pour rassembler et composer les images tournées en vidéo. L'intervention du support filmique, dans ces moments-là, relève encore du tournage puisqu'elle ne sert qu'à organiser la rencontre de deux images pour en obtenir un discours. Mais au-delà de ce genre de montage-raccourci, on sent surtout le désir qu'a le cinéaste de transcender et d'anoblir l'image vidéo en la transposant sur film.

Autre genre d'exploration de l'image, *Franta* est l'adaptation d'un récit d'Ernst Weiss, un auteur allemand assez peu connu de l'époque expressionniste. L'histoire illustre l'angoisse des années de guerre, à travers le récit d'un jeune soldat blessé au front, qui se retrouve châtré après avoir subi une opération. Le sujet du film ne présente rien d'exceptionnel en soi, et c'est sans doute pourquoi le réalisateur s'est efforcé de l'illustrer au moyen d'un exercice de style visuel fondé sur la peinture expressionniste. L'histoire est présentée comme le fruit

de l'imagination d'un peintre dans son atelier. L'utilisation des couleurs et des formes de la peinture expressionniste est ensuite reprise dans les décors et les costumes où sont placés les personnages. Cet exercice de style repose, pourrait-on dire, sur une sorte d'abnégation du cinéma, puisque le film se contente d'être un pont improbable entre la littérature et la peinture. Le propos humaniste est noyé sous le symbolisme de la palette multicolore du cinéaste et cela finit par tuer l'émotion que l'auteur semble vouloir susciter. L'erreur de Mathias Allary, le réalisateur, est sans doute de vouloir à tout prix prendre l'expressionnisme pictural au pied de la lettre, avec son langage d'origine, plutôt que d'essayer d'en explorer les possibilités nouvelles à travers le médium filmique et son langage propre. Le film parvient au début à faire illusion, puis l'intérêt diminue lorsqu'on se rend compte que l'exploration esthétique menée par l'auteur se limite à quelques notions évidentes de l'expressionnisme (principalement la couleur). La mise en scène est particulièrement décevante, car elle abdique toute intervention véritable pour se contenter d'illustrer les décors. Il n'y a dans le film aucun questionnement sur le mouvement et l'espace expressionnistes en relation avec le cinéma. Bref un essai insuffisant, un peu futile, bien que joli à regarder.

Beaucoup plus fort et convaincant sur le plan du langage cinématographique, *Komitas* de Don Askarian est un film d'une beauté parfois renversante. Il s'agit d'un essai poétique sur l'univers d'un musicien arménien, Komitas, qui fut un des plus grands compositeurs de son peuple, mais qui perdit la raison suite au génocide dont furent victimes des millions d'Arméniens en 1915-1916. Komitas vécut toute la dernière partie de sa vie dans un asile de Paris.



Le film d'Askarian est presque entièrement constitué de longs plans-séquences, à caractère souvent allégorique, qui illustrent des moments dans la vie du musicien ou qui décrivent, de manière très stylisée, des épisodes du génocide. Certains tableaux sont de véritables poèmes visuels sur la culture, le folklore, et les croyances du peuple arménien. L'oeuvre foisonne de visions admirables et certains plans sont composés avec une telle précision du cadrage et du mouvement qu'ils relèvent de la gageure. Le symbolisme visuel y est parfois un peu obscur, mais l'expérience du film se révèle quand même envoûtante. La bande sonore est particulièrement riche avec, bien entendu, une généreuse utilisation de musique traditionnelle arménienne.

Coréalisation de Tania Stocklin et Cyrille Rey-Coquais, une Allemande et un Français, *Georgette Meunier* est un film d'horreur et d'humour noir d'une laideur totalement repoussante. Le film raconte

les frasques d'une jeune femme qui rêve d'un amour impossible avec son frère, dont elle a été séparée à l'adolescence. En attendant de pouvoir un jour le retrouver, elle occupe ses loisirs à draguer des inconnus pour ensuite les empoisonner avec une substance qui tue sans laisser de traces. Les quelques efforts d'imagination dans la composition des images n'arrivent pas à compenser l'amateurisme insigne de la réalisation et de l'interprétation. Les auteurs se veulent visiblement provocateurs; leur film est une attaque évidente contre la bourgeoisie bien pensante. Mais ils s'y prennent de façon si maladroite, que l'ensemble ne provoque que l'indifférence et l'ennui.

Martin Girard

Angleterre et Canada anglais

Peter Greenaway strikes again. Non, Greenaway n'est pas une panthère rose, bien qu'on finira sûrement par en voir une dans ses films, mais un cinéaste diablement provoquant. Ceux qui sont restés jusqu'à la fin de la projection de *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* savent ce que je veux dire. Et je ne parle pas de l'outrance avec laquelle il orchestre cette histoire de séduction et d'anthropophagie, mais de l'invention et du contrôle maniaque déployés dans la forme du film ... et la complexité du discours qui en résulte. Pour apprécier le cinéma de Peter Greenaway, il faut peut-être avoir quelques clés en main; un mode d'emploi inusité que je ne décrirai pas ici, le faisant dans la critique de *Drowning by Numbers* (voir p. 75).

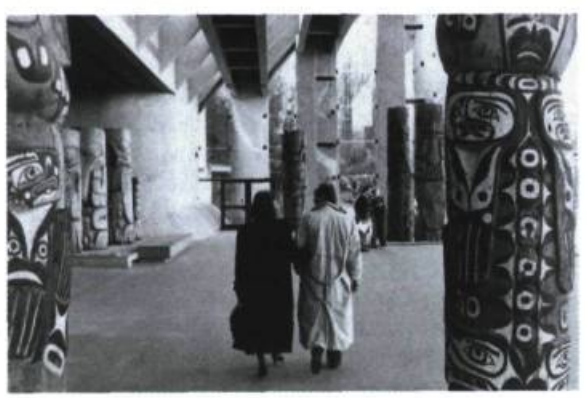
Mentionnons tout de même que dans *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, Greenaway nous entretient des rapports linéaires, mais pas toujours propres, qui lient les coulisses à la scène, ou si vous préférez, les cuisines et les cabinets de toilette à la salle à manger ou la chambre à coucher. Dans les premières pièces, on prépare le drame ou on le joue sans fards et dans les deuxièmes, on l'exécute selon des règles établies. Que le drame soit de manger ou de baiser et de mourir ou d'être la victime d'actes scatologiques revient au même; l'être humain est condamné à subir les cycles de la vie (ceux des sentiments prédateurs et ceux de la digestion), comme un acteur ne peut changer le texte qu'il doit dire, soir après soir, au théâtre.

Justement, le drame des protagonistes du film de Greenaway se joue comme sur une scène, en dix actes (dix repas au restaurant). L'action se situe principalement dans une salle à manger baroque qui croule sous les draperies de velours rouge, alors que pèse, sur les personnages, l'oeil sévère des sujets d'une toile de Frans Hals. Assemblés autour d'une longue table, parallèle à la caméra, les acteurs en viennent à former eux-mêmes un tableau vivant, sorte de version sacrilège de *La Dernière Cène*. C'est donc devant nous et devant la toile du maître hollandais que les protagonistes de Greenaway «jouent le jeu». Relations violentes entre le voleur, un être frustré et sans manières, qui croit appartenir au monde raffiné du grand restaurant simplement parce qu'il en est le propriétaire (l'effet est celui d'un acteur de burlesque s'essayant à jouer *Richard III*); son épouse qui, pour échapper aux griffes de ce monstre, doit ruser (personnage-caméléon, ses robes changent de couleur lorsqu'elle change de pièce) et son amant qui finit par succomber à sa passion pour les livres (le voleur le force à manger des volumes qu'il ne peut même pas comprendre lui-même). La vie et la mort formant un grand cercle moral, l'histoire ne se termine pas avant que le voleur ait été puni par son épouse avec l'aide du cuisinier, orchestrateur d'intrigues et de menus hétéroclites: ils forceront le satyre à avaler le fruit de son crime. Il y a là toute une parabole sur le pouvoir et la culture, la lutte des classes et des sexes et le sens à donner à la vie et à l'art.

Si Visconti avait réalisé un film d'horreur à la Mario Bava, sur un sujet rappelant celui de *La Grande Bouffe*, on ne serait pas tant estomaqué par *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*. Quoi? Et rater l'occasion de se faire surprendre par Peter Greenaway? Non, merci.

On peut dire de l'autre film anglais présenté au Festival, *The Mahabharata*, qu'il s'agit d'un essai important sur la culture indienne: l'illustration d'un poème épique, rédigé en sanscrit six siècles avant notre ère. Un texte qui ne va pas sans rappeler, par moments, certains passages de l'Ancien Testament. Rassurez-vous, *The Mahabharata* ne ressemble pas à *The Ten Commandments*. Loin du kitsch érotisant de Cecil B. De Mille, Peter Brook possède un style beaucoup plus sobre, presque austère. Il faut dire que toute l'action du film est tournée en studio et que la mise en scène filmique est fortement influencée par la version théâtrale de *The Mahabharata*, que Brook et Jean-Claude Carrière ont créée au Festival d'Avignon. Malheureusement, l'effet de «vase clos statique» ne plaira pas à tous les cinéphiles, surtout vu la durée marathon du film (171 min.). Le véritable intérêt de l'oeuvre concerne le texte et le jeu des acteurs. *The Mahabharata* est souvent poétique, parfois comique, mais demeure en tout temps, hautement dramatique. Une fois passée la longue et déroutante exposition des personnages, on s'aperçoit que cette intrigue mythico-spirituelle, où s'affrontent deux clans familiaux, prend des allures de tragédie shakespearienne. On doit probablement ce «métissage culturel» à Peter Brook qui, on le sait, a déjà réalisé une version de *King Lear*, en 1971. Quoi qu'il en soit, l'effet est réussi; le drame étant joué de façon particulièrement intense par une distribution internationale.

On ne peut en dire autant de l'acteur principal de *The Traveller* (une production indépendante réalisée par le Canadien Bruno Lazaro Pacheco). Bien que le film soit intéressant par l'étude d'un certain existentialisme canadien, il n'est pas très bien servi par le jeu terne et amorphe de R. Lewis Morrison. L'acteur est peut-être sensé nous rappeler les voyageurs mélancoliques de Wim Wenders, mais il ne réussit qu'à incarner une certaine caricature du Canadien-Anglais: allure conservatrice, voix monocorde, une personnalité sans éclat et sans passion, l'homme des compromis, un mort-vivant. Et ce, même dans les scènes où il est censé nous émouvoir. On s'accroche alors au récit de ce «road-movie» ethnographique qu'ont coécrit Pacheco et Jean-Pierre Lefebvre d'après une nouvelle de Guy P. Buchholtzer. Une assez jolie quête spirituelle où le Blanc d'Amérique essaie de trouver pardon et rédemption auprès de l'Amérindien (avec une parenthèse sur les relations entre francophones et anglophones au Canada). C'est bien fait, mais sans grande surprise. Restent les paysages de la Colombie-Britannique qui, loin de faire office d'arrière-plan touristique, servent fort bien le propos et le ton du film. C'est toujours ça.



Johanne Larue

Corée du Sud

De ce pays de la péninsule d'Asie du Sud-Est nous parviennent deux films tout à fait opposés. Le premier, *Pourquoi Bodhi-dharma est-il parti vers l'Orient?* de Bae Yong-kyun se veut presque une séance de méditation. Kibung en a assez du tourbillon de la vie. Assoiffé de la liberté de l'âme, il quitte son étroite demeure, rompt ses attaches avec sa famille pour aller son chemin, pour parvenir à l'Illumination. Au temple, on le dirige vers Hyegok, un vieux moine zen reclus sur la montagne avec un jeune enfant, Haejin. Le Maître leur enseigne à se libérer de l'océan des passions et des illusions afin de découvrir les racines du vrai moi. Il ne manquera pas de réprimander Kibung qui, mettant en doute la valeur d'une telle ascèse, est redescendu dans le monde pendant quelque temps.

Contrairement à nous, Occidentaux qui percevons le monde avec un esprit logique et analysons rationnellement nos faits et gestes afin d'en arriver à la réalisation de nous-mêmes, les bouddhistes zen tentent d'arriver à l'« Éveil » suprême au moyen d'une intuition absolue. Le film de Bae Yong-kyun offre une démarche esthétique semblable à cette pensée. La nature fait partie intégrante de la vie. Une grenouille, un oiseau blessé et une vache échappée parcourent eux aussi la même voie que les humains. Eux aussi devront apprendre à se détacher du maître au lendemain de sa mort. L'envol de l'oiseau au-dessus de la montagne symbolise l'atteinte du Nirvāna, cet état de non-désir qui permet de tout embrasser en même temps. Dans ce film, on parle peu, on montre les choses avec lenteur en les juxtaposant les unes aux autres sans liens logiques. On exige de l'Occidental qu'il abandonne ses habitudes de spectateur intelligent et qu'il se laisse emporter par le flot des images. Quand on n'a pas l'habitude de la méditation, c'est un exercice assez éprouvant.

Très différent du précédent film, *Chil-sou et Man-sou*, le premier long métrage de Park Kwang-sou, ne déroute d'abord que par son manque d'audace. Presque tout le film ne vole guère plus haut que la plupart de ceux qu'on voit à l'année longue sur les écrans de nos salles commerciales. Si on ne m'avait pas assigné la critique de ce film, je serais partie après l'ouverture digne des plus insipides films américains produits en masse pour les cinéphiles adolescents. Mais, comme je prends mon travail très au sérieux, je me suis astreinte à subir cette platitude jusqu'au dernier plan. Soudain, étonnée par une

séquence que je ne savais pas encore être la dernière du film, mon attention entière a été captée par la force et la pertinence du propos enfin devenu à la fois absurde et tragique. Hissés sur le haut d'une tour sur laquelle ils peignaient une publicité, deux gars déçus par la vie hurlent leur désespoir et leur amertume sans se rendre compte qu'une foule grandissante se masse au bas de l'édifice. On croit à une double tentative de suicide et on fait venir la police. Les journalistes s'en mêlent, interprètent mal la situation et participent à ce qui devient une tragédie. Ces intervenants qui ne veulent que du bien, fouillent dans le passé de Man-sou, y découvrent le passé de prisonnier de son père et le lui lancent en plein visage, lui qui passe son temps à fuir la réalité en buvant. Trop violemment placé face à ses problèmes, il se jette en bas de la tour et trouve la mort. Et l'autre, Chil-sou, est arrêté par la police.

Cette dernière séquence est intéressante parce qu'elle décrit fort bien l'angoisse et le désespoir de Man-sou. Le réalisateur ne se perd dans aucun méandre mélodramatique. Il va à l'essentiel et dénonce la maladresse des gens qui interprètent les comportements sans les connaître. On ridiculise les journalistes de faits divers qui ne sont pas habités par la soif d'apprendre, l'enthousiasme et le désir de communiquer. Ne serait-ce que pour cette dénonciation et la description de la détresse de Man-sou, le film vaut la peine d'être vu. Mais pourquoi nous faire subir auparavant une insignifiante histoire d'amour entre une étudiante proprette et Chil-sou, ce bluffeur paresseux?

Sylvie Beaupré

États-Unis

Cette année, la vedette du Festival du nouveau cinéma et de la vidéo fut américaine. Non, ce ne fut pas *Mystery Train* de Jim Jarmusch, mais bien *Roger and Me*, un documentaire hilarant de Michael Moore, ex-rédacteur en chef du magazine à tendance gauchiste *Mother Jones*. En partie financé par des bingos (que voulez-vous: on trouve son argent où l'on peut), ce reportage nous trace un portrait de la ville de Flint, une petite municipalité du Michigan. Reconnue pour la bonne santé de son industrie automobile, Flint traversa une grave crise économique lorsque Roger Smith, alors président de General Motors, décida de fermer onze usines, toutes situées dans les limites de la ville. Du jour au lendemain, 30 000 habitants de Flint perdirent leur emploi. Attristé de voir sa ville natale se transformer du jour au lendemain en cité-fantôme, Michael Moore loua une caméra, se promena dans les rues de Flint, et se lança à la poursuite de Roger Smith. Le résultat est tout simplement exceptionnel. Grâce à un montage extraordinaire (qui juxtapose, par exemple, des images tournées lors du party de Noël de GM, et des images nous montrant d'honnêtes citoyens se faisant expulser de leur logis par l'huissier de la ville), le réalisateur élève le reportage militant au niveau de l'opéra-bouffe. Il ne s'agit plus d'un simple documentaire: il s'agit d'un reportage-kamikaze, voire d'un document-terroriste, qui n'hésite pas à ridiculiser les héros de la culture américaine, ni à prendre franchement position. Bref, on croirait se retrouver devant un mélange des *Enfants de Soljenitsyne* de Michael Rubbo et de *Tom and Jerry*. Chaleureusement applaudi par une foule estomaquée qui en redemandait, le film de Michael Moore s'avéra un véritable régal.

Soulignons que ce journaliste improvisé cinéaste projette de réaliser un second documentaire, portant cette fois sur la récente série d'apparitions de la sainte Vierge. Le titre de travail? *The Virgin Mary World Tour 1989*.

Autre documentaire, cette fois produit par des partenaires français et réalisé par le vétéran Robert Kramer, *Route One/USA* adopte, quant à lui, un ton beaucoup moins excentrique. Témoin d'un périple de cinq mois le long d'une route qui, du Maine à Key West, longe la côte atlantique sur 5 000 kilomètres, ce très long métrage (255 minutes) nous présente une sorte de radiographie de l'Amérique. Multipliant les entrevues (avec des pêcheurs, des Chicanos, des ouvriers, des militaires et des religieux), Kramer nous offre un film décousu, peut-être, mais malgré tout fascinant. Film qui se situe quelque part entre les films-témoins de Frederick Wiseman et les faux travelogues de Raymond Depardon.

Autre long métrage à souligner: *The Plot Against Harry* de Michael Roemer. Amorcée en 1969, mais terminée vingt ans plus tard, cette comédie de moeurs nous raconte les aventures de Harry Plotnick, un petit escroc new-yorkais qui sort de prison. Incapable de reprendre possession de son territoire, qui est maintenant passé aux mains d'une bande de Noirs, Harry tente de se recycler dans les affaires. Malheureusement, tout ne tournera pas comme prévu. Sorte d'anti-*Parrain* où le héros n'est ni puissant ni respecté, ce film vaut surtout pour la qualité de ses seconds rôles. Rarement dans un film américain aura-t-on vu autant de visages aussi typés. La direction d'acteurs est telle qu'on se surprend à penser à *Husbands* de Cassavetes. Comme

le regretté cinéaste, en effet, Roemer a un sens inné du « décor », qui lui permet de ne jamais perdre de vue les relations qu'entretiennent ses comédiens avec l'endroit où ils jouent.

La sélection américaine comprenait également *Begotten*, un essai poético-archéologique de Edmund Elias Merhige qui se situe à mi-chemin entre les bandes expérimentales de Maya Deren et certaines oeuvres mineures du cinéma expressionniste allemand; *Fun Down There* de Roger Stigliano, une comédie de moeurs qui nous raconte les aventures sentimentales et sexuelles d'un jeune homosexuel à travers une série de vignettes au cynisme parfaitement « warholien »; et *Thelonious Monk: Straight, No Chaser* de Charlotte Zwerin.

Bref, un documentaire d'une originalité indéniable (*Roger and Me*), et quatre autres longs métrages qui se situent tous, chacun à sa façon, dans l'héritage d'un certain cinéma indépendant.

Richard Martineau

France

Les films français du Festival du nouveau cinéma, c'est en gros une coproduction avec la Belgique, un étrange mini-pamphlet syndicaliste, un télé-Rohmer et un télé-Doillon. *Un monde sans pitié* ne nous est jamais parvenu. Dommage, on en disait le plus grand bien, après son passage dans des manifestations européennes récentes.

Le plus nouveau, le plus original de ce quatuor restera sans doute *L'Air de rien* de Mary Jiménez. Ce titre reflète bien l'état d'esprit de Jessie lorsqu'elle attend le résultat d'un test. Ou plutôt, le médecin lui dit qu'il y a eu erreur sur la personne et que ses radios ne lui sont pas encore parvenues. Revenir demain. L'angoisse va-t-elle envahir Jessie vingt-quatre autres heures? Pas du tout. Tout à coup, elle se sent vivre. On lui dira demain si elle a quelques mois à vivre ou si ce n'est qu'une question de nervosité. En attendant, elle va traîner parmi ses amis, parmi certaines connaissances impromptues, s'arrêter à des personnages dont elle n'avait jamais soupçonné l'existence, se mettre à l'affût de chaque détail d'un quotidien que la routine ne lui avait fait qu'apercevoir. Cet itinéraire ressemble à s'y méprendre à celui de Corinne Marchand dans la *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, avec quelques petites touches humaines supplémentaires qui rappellent *Le Feu follet* de Louis Malle. Est-ce à dire que Mary Jiménez a été inspirée par la Nouvelle Vague? Lorsqu'elle est née en 1948, elle était encore au Pérou, mais les influences dépassent bien les frontières, franchissent tous les océans. L'alternance de la couleur et du noir et blanc accentue le côté onirique de cette errance qui est pourtant bien de notre temps.

Avec *Je t'ai dans la peau*, j'ai vécu une expérience peu commune. Au départ, bien entendu, il y avait la chanson d'Édith Piaf, on pouvait avec cela partir gagnant. C'est d'ailleurs l'impression première dégagée par ce personnage unique interprété par la belle Solveig Dommartin (des *Ailes du désir*). Jeanne, c'est d'abord une petite fille mal aimée, qui se tient dans son coin et dont la fragilité l'a sans doute destinée à devenir religieuse. Bientôt, le social prend le pas sur le métaphysique, bien que les deux à un moment coïncident joliment (dirigeante syndicale, elle deviendra la maîtresse d'un prêtre). Par la suite, l'intensité de Jeanne s'estompe, sa force disparaît, sans doute pour la raison bien simple qu'elle apparaît trop souvent, trop longtemps

à l'écran. Parfois, comme pour nous remettre sur le droit chemin, le contexte nous est assez maladroitement rappelé par la chanson d'Édith Piaf. Le drame « intimiste » que voulait nous présenter Jean-Pierre Thorn s'est vite éclipsé au profit d'une sarabande de couleurs, vaguement militantes. Une femme et ses passions: sans doute, mais certaines de celles-ci prennent trop de place pour qu'on s'intéresse à celle qui les vit, les unes après les autres.

Tiré de la série télévisée « Histoires de la vie privée », l'épisode qu'a signé Éric Rohmer (qui a souvent travaillé à la télévision, soit dit en passant) est une de ces petites idées brillantes où l'auteur du *Genou de Claire* a voulu nous faire connaître, par l'intermédiaire d'un pseudo-documentaire, les *Jeux de société* qu'on jouait autrefois dans les salons de l'aristocratie. Une série d'anecdotes nous sont ainsi proposées, présentées en six tableaux, comme pour nous rappeler qu'il a été l'auteur apprécié de six « Comédies et proverbes » et de « Six contes moraux ». Astucieux Rohmer, mais l'ensemble de ces petits exposés passe avec énormément de difficulté le seuil qui sépare le petit et le grand écran. La beauté du fonctionnement de ces petits jeux se perd et apparaît comme une série de tableaux factices, faciles et vaguement scénarisés. L'improvisation chère à Rohmer, ou du moins celle qu'il a voulu nous faire admettre (parce que l'on sait combien ses dialogues sont travaillés), se cogne contre le mur de la patience et le propos se perd.

Jacques Doillon, lui aussi, a fait de la télévision (entre autres, « Monsieur Abel » et « L'Arbre »), mais quand la chance lui a été donnée de tourner pour le petit écran *Pour un oui ou pour un non*, il s'est retrouvé à l'aise parmi les discussions et les métaphores de Nathalie Sarraute. Là aussi le langage a son importance, mais le duo-duel que se livrent les deux personnages de ce petit drame de tous les jours est filmé avec le génie de l'homme qui a bâti toute sa réputation sur les effets de couple, les regards qu'on se lance, les mots interdits et les paroles qui s'échappent avant qu'on ait pu les retenir. Ici, ce n'est pas un mot qui a échappé à Jean-Louis Trintignant un jour, et qui a frappé au plus profond de lui-même André Dussollier. C'est une manière d'expression, l'intonation d'une réplique. Retour en arrière, relocation de l'*expression si mal exprimée*, développement du pourquoi de la phrase, des intentions contenues dans la façon si particulière avec laquelle elle a été prononcée, puis les silences, les vérités vérifiées, les doutes et les peurs futures en coulisses: tout ce manège de l'esprit n'est pas typique des écrits de Nathalie Sarraute, mais sous les ordres de Doillon, les mots reprennent un sens autre,

la caméra tenue par Nurith Aviv suivant à la seconde près les réactions de chacun des deux personnages. *Pour un oui ou pour un non* se rapproche par le sujet de *Comédie!*, mais heureusement dépasse la farce mal interprétée par Birkin et Souchon. Ici, on a l'envie de se dire des choses profondes, de réparer les moments secs et les plaies laissées béantes d'une amitié mal continuée. C'est du théâtre? Sans doute, mais du théâtre qui permet la possibilité d'un *nouveau cinéma*.

Maurice Elia

Hongrie

Miklos Jancso est un habitué des festivals. Ses films se caractérisent esthétiquement par la symbolique du cercle. Il semble que tout tourne — voyez les chevaux au début et à la fin — et que la boucle est bouclée quand le film se termine. Ainsi le mouvement est assuré par une caméra continuement attentive aux déplacements des personnages. Dans *Jesus Christ's Horoscope*, Jancso pose ses personnages qui se bousculent et se déchirent. Comment vivre dans un monde où tout semble dérision et trahison? La femme sait que l'homme l'a trompée; l'homme ment comme par habitude. On voit bien que les protagonistes se cherchent et que le chemin qu'ils prennent les conduit à des impasses cruelles. À l'aide de la vidéo, l'auteur nous met en présence de faits souvent en avance sur l'action. La vie est comme dédoublée par des scènes qui jettent souvent plus de confusion

que de clarté. Mais l'articulation de l'ensemble — dans une succession de plans longs et de plans rapides — nous place devant l'ambiguïté de ces gens qui ne savent pas trop comment se débattre. On n'est pas surpris que le sang coule et que la mort soit proche. Miklos Jancso est un auteur difficile et complexe. Il ne laisse pas le spectateur languir sur des scènes. Il le tourmente dans des débats qui l'arrachent à la sérénité. Rien de calme dans ce monde où tout semble remis en question. *Jesus Christ's Horoscope* n'annonce rien de rassurant.

Léo Bonneville

Iran

D'un pays où les questions politiques font régulièrement la manchette des bulletins d'information, on a sélectionné deux films complètement apolitiques. D'abord, *Eau, vent, poussière* de Amir Naderi présente un jeune garçon tenant en laisse une chèvre. Il descend d'une camionnette avec, pour tout bagage, un sac presque vide, de retour auprès des siens après deux ans de travail à la ville. Sur sa route, il rencontre un homme à qui il donne sa chèvre. Un vieux couple lui explique que le lac auprès duquel les maisons étaient sises s'est asséché, obligeant du fait, les habitants à quitter la région. L'enfant comprend peu à peu ce qui se passe en apercevant des cadavres d'animaux gisant autour de lui et en découvrant toutes les maisons inhabitées. Il part à la recherche de sa famille. Il devient, malgré lui, un bon samaritain; après avoir aidé un motocycliste assoiffé, il cherche quelqu'un pour veiller sur une toute petite fille à qui on préfère parfois un récipient plein d'eau, car dans ce pays desséché, on comprend vraiment que l'eau est source de vie. L'enfant déploie autant d'énergie pour sauver deux poissons rouges que pour libérer un homme prisonnier du sable. Mais lorsqu'il a soif, il reste seul à creuser des puits obstinément secs. Il sera récompensé.

Entièrement filmé dans une région désertique du sud de l'Iran au moment des grandes tempêtes de sable, ce conte oppose un enfant courageux aux forces de la nature. L'eau, par sa rareté, le vent et la poussière par leur omniprésence, deviennent de véritables personnages. Vu l'urgence des situations déclenchées par le cataclysme, la quête initiale de l'enfant (retrouver sa famille) est vite abandonnée définitivement. La pulsion de vie étant la plus forte, malgré les imprécations scandant régulièrement « malheur, malheur, malheur », l'enfant va son chemin au gré des obstacles qui s'élèvent devant lui. Ce petit film raconte longuement que la Nature est plus forte que tout, mais qu'à force de courage et de détermination, on peut sinon transporter des montagnes, à tout le moins faire jaillir l'eau d'une terre profondément sèche. C'est une réjouissance pour les yeux et le coeur.

L'Iran nous réservait un second film tout simple et franchement chaleureux parce qu'il montre les paroles et les gestes quotidiens des gens. Il s'agit de *Où est la maison de l'ami?* de Abbas Kiarostami. Un professeur fort en gueule arrive en retard en classe et corrige les devoirs des écoliers. Il s'en prend à Mohammad, un garçon timide qui a fait son devoir sur une feuille mobile au lieu de l'écrire dans son cahier. La prochaine fois que ça se produira, il sera renvoyé de l'école. Par mégarde, à la fin de la journée, son voisin de pupitre, Ahmad, quitte l'école avec son cahier. Craignant d'être responsable du renvoi de son ami, Ahmad tente en vain d'expliquer à sa mère pourquoi il est si important de rendre le cahier de son ami le soir même. Malgré l'interdiction de sa mère et la crainte de la réprimande paternelle, l'enfant, sous prétexte de l'achat d'un pain, se dirige vers Poshteh, le village voisin où habite son ami. Mais où est donc cette maison? On lui indique une maison à la porte bleue, une autre devant laquelle il y a un arbre mort. Mais allez donc vous retrouver dans ce pays où les arbres morts sont aussi nombreux que nos feux de circulation.

Kiarostami a semé tout au long de son film de petits indices. À la sortie de l'école, il montre bien le pantalon de Mohammed. Lorsque Ahmad verra un pantalon semblable sécher sur une corde, il croira

à tort avoir retrouvé son ami. Un souci du détail à la fois précieux et exaspérant dépeint très bien ces personnages qui, par exemple, à force d'enlever et remettre leurs chaussures à chaque fois qu'ils entrent et sortent d'une maison, finissent par percer les talons de leurs bas. Dans ce pays, on fait des enfants de vraies têtes de mule, en faisant de la punition un rituel obligatoire même si l'enfant a été sage. Il faut bien leur donner une bonne éducation, explique un vieillard édenté. Leur entêtement est bien montré par la répétition sans fin de deux ou trois phrases. L'importance de la famille est tout aussi fortement soulignée que le désarroi de l'enfant voulant éviter une punition à son ami. Il sera impossible d'oublier le regard implorant de ce petit Iranien.

Sylvie Beaupré

Italie/Portugal

Des trois films provenant du Portugal et de l'Italie, *Love in Progress* (*Amori in corso*) est sans contredit le plus beau. Rares sont les films qui flirtent avec la description d'un amour lesbien sans tomber dans la tragédie moralisatrice (*The Children's Hour*, un excellent film, par ailleurs) ou le film sexy pour messieurs (*Bilitis* et autres insipidités de David Hamilton). La comédie dramatique de Giuseppe Bertolucci respire la fraîcheur espiègle sans toutefois tomber dans la minauderie inoffensive: certaines scènes du film sont étonnantes de tension érotique. Il faut voir avec quel sang froid et quel pouvoir séducteur Anna exécute ses exercices de ballet devant Bianca et avec quel sérieux elle danse avec son amie, déguisée en jeune homme. Si la mascarade est censée profiter à Bianca qui veut apprendre à séduire les hommes, le jeu se brouille bien vite.

Les deux jeunes femmes se sont isolées dans une maison de campagne pendant un congé scolaire et elles attendent Mario, l'amoureux de Bianca. Le jeune homme qui tarde à arriver devient source de conflits et de jalousies (Anna fait croire à Bianca que Mario est aussi son amant), jusqu'à ce que, étrangement, la complicité s'installe. Tant et si bien que lorsque Mario daigne enfin se présenter, Bianca n'a plus du tout envie de lui. C'est donc en vain qu'elle attendait Godot, ou le grand amour, puisqu'il était déjà là, avec elle, sous les traits d'Anna.

Le film de Bertolucci traduit à merveille cette lente réalisation amoureuse avec un souci du détail peu commun. Dans la progression psychologique des personnages, bien sûr, mais aussi dans la mise en scène inventive et le choix des cadrages dont les compositions ne vont pas sans rappeler celles de Bresson. *Love in Progress* est un film à la fois délicat et robuste, enjoué et poétique. Un vrai film d'amour, qui excite et fait soupirer, quelle que soit l'orientation sexuelle du spectateur. Clark Gable et Vivien Leigh doivent se retourner dans leur tombe.

À côté de *Love in Progress*, *Où frappe le soleil* (*Onde bate o sol*) fait figure d'un photo-roman italien, bien que le film soit portugais. Le récit de Joaquim Pinto explore lui aussi les difficultés amoureuses entre adolescents du même sexe, mais d'une façon si timide et si insignifiante qu'on a l'impression de se trouver devant une oeuvre répressive. Certains parleront de pudeur; il s'agit en fait de lâcheté. Avant même de connaître les détails du récit, dès le premier plan où les deux jeunes hommes se promènent innocemment à travers champs, le spectateur averti ne peut s'empêcher de sourire. L'apparence faussement nonchalante des deux acteurs amateurs, leur teint basané et imberbe, leur coiffure «preppy» et la nature contemplative de la caméra de Pinto, tout dénote une certaine esthétique gaie. Seulement, Pinto fait semblant de ne pas savoir (on se demande pourquoi d'ailleurs; c'est franchement agaçant) et se contente de tricoter une vague histoire d'amitié qui finit par soulever certains soupçons, mais de tout petits, dans l'entourage des garçons. C'est très maladroit et complètement ennuyeux.

La même fausse pudeur et le même manque d'imagination rendent insipides l'autre vague intrigue amoureuse développée dans *Où frappe le soleil*, une histoire d'adultère celle-là, entre la soeur d'un des garçons et son homme de main. Les drames sentimentaux se déroulant entre riches propriétaires terriens et leurs employés pauvres et sans éducation, l'ensemble finit par prendre des allures délavées de *L'Amant de Lady Chatterley*. L'étude des rapports entre pouvoir économique et sexuel aurait pu être intéressante, si Pinto l'avait faite. Bref, un gâchis monumental où les talents de Laura Morante (*Corps perdus*) et ceux de Inès de Medeiros-d'Almeida (*La Bande des quatre*), dans un petit rôle, sont complètement gaspillés.

Le Portugal rate encore la cible avec *Le Message des îles* (*O Recado das ilhas*) de Ruy Duarte de Carvalho. Le pèlerinage qu'effectue dans son pays natal du Cap-Vert une journaliste angolaise, prend vite l'apparence d'une étude politico-mythico-ethnolo-sociolo-féministe. Le résultat s'avère aussi lourd et laborieux que ma

description. Lorsque l'intrigue ne devient pas carrément ésotérique, c'est la maladresse de la réalisation qui aliène le spectateur. (Bien que le film ait été tourné en 35 mm, l'éclairage est si mauvais que les images semblent avoir été tirées d'une mauvaise pellicule 16 mm.) De plus, certains acteurs qui ne paraissent pas être des professionnels rendent avec difficulté des dialogues souvent littéraires et artificiels. Clairement, le projet du film est trop ambitieux pour les créateurs concernés. Il aurait fallu un cinéaste visionnaire à la Jodorowski ou à la Boorman pour mener à bien cette entreprise. Duarte de Carvalho ne semble pas savoir comment exploiter toute la latitude du langage cinématographique. Sans cette maîtrise, malheureusement, les métaphores et les symboles de son film rejoignent le rang des langues mortes.

Johanne Larue

Taïwan

Tout le monde attendait avec impatience le seul film sélectionné pour représenter Taïwan, *La Ville du chagrin* de Hou Hsiao-Hsien, parce qu'il a séduit le jury de Venise et remporté le Lion d'Or en 1989. L'histoire est assez complexe. Cette fresque épique se déroule de 1945 à 1949, lors de la capitulation du Japon après la deuxième Guerre Mondiale, au moment où Taïwan revient sous contrôle chinois, jusqu'au jour où les Nationalistes de Chiang Kai-shek y trouvent refuge. Le joug de la Mère Patrie n'étant pas plus doux que la domination japonaise, les Taïwanais se rebellent en 1947 et plusieurs activistes sont arrêtés, emprisonnés et exécutés. Ces événements politiques servent de toile de fond au destin de la famille Lin. L'aîné, Wen-heung dirige un cabaret et une compagnie de navigation. Le cadet disparu pendant la guerre n'est plus attendu que par sa femme alors que le troisième, Wen-leung, accusé d'être un collaborateur et jeté en prison, reste traumatisé. Le benjamin Wen-ching, sourd-muet, vit avec Hinoe, un jeune intellectuel qui croit que le socialisme sauvera Taïwan du chaos politique et social. Alors que les intellectuels sont accusés de subversion politique, les autres sont victimes de contrebandiers. Au milieu de ces événements, Wen-ching tombe amoureux de Hinomi, la soeur de Hinoe.

Bien que le foisonnement des événements puisse dérouter un peu, on finit par comprendre et se laisser emporter par la beauté des images et surtout la sensibilité avec laquelle est racontée l'histoire d'amour qui s'installe tout doucement entre Hinomi et Wen-ching.

Plusieurs événements sont racontés en voix hors-champ. Il s'agit parfois de la fille du frère aîné qui écrit pour demander de l'aide à Wen-ching qui connaît beaucoup de gens haut placés. C'est aussi Hinomi rédigeant son journal, nous informant ainsi non seulement d'incidents trop longs à raconter en images, mais nous faisant part de leur impact psychologique. La radio sert également de raccourci pour expliquer la complexité des changements politiques.

Le réalisateur utilise très bien les intertitres et la musique pour illustrer les échanges écrits entre Hinomi et Wen-ching qui malgré son mutisme est le plus expressif de la famille. Ces rencontres permettent l'insertion de flash-back utiles et facilement identifiables. Comme le réalisateur Hou Hsiao-Hsien l'a lui-même expliqué, il a « renoncé à un montage détaillé et fragmenté, en faveur d'un style large et ample ». Ce choix très pertinent a permis un bon dosage de scènes lyriques et de confrontations parfois sanglantes.

Sylvie Beaupré

Tchécoslovaquie

Ce film dormait sur les tablettes depuis 1972. Il a fallu la « perestroïka », dans un certain pays, pour que *Pictures of the Old World* sorte sur les écrans du monde. Qu'avait-il donc de si explosif ce film de Dusan Hanak? La dure réalité.

Le cinéaste montre des gens parvenus au soir ultime de leur vie. Ils ont trimé durant toute une existence et les voici tels qu'enfin ils sont devenus. Ils ont vécu d'une façon frugale, subissant le sort de leur destin et terminent leur randonnée terrestre là où ils l'ont sans doute commencé. À l'aide de photographies, mais aussi de scènes filmées, le réalisateur présente des vieillards ravinés dans la plus grande simplicité d'un paysage dénudé et chiche. Heureusement, un troupeau de moutons qui traverse un côteau sert de ressource naturelle et égaye la contrée. Ce film traduit la ténacité de ces hommes qui ont travaillé de leurs mains, creusant la terre comme à l'origine du monde, trayant les brebis directement, bref vivant comme aux premiers moments du monde, dans la plus stricte ordonnance. Il y a de la noblesse dans ces corps meurtris, brisés, et dans ces figures ravagées par les ans. On trouve peu de femmes parmi ces habitants, mais bon que l'on croise, priant à l'église ou déposant des couronnes au cimetière, nous dit que le monde ici-bas n'est pas tout. Il y a une confiance qui déborde les limites du temps. Cet admirable film — en noir et blanc — est un

émouvant témoignage de l'âge de diamant où, au bord de l'éternité, ces gens survivent plus qu'ils ne vivent. Mais il n'y a nulle fureur dans leurs yeux, nulle vigueur dans leurs mains fatiguées, mais une chaleur dans leur être tout plein de souvenirs et de rêves enfouis. On sort de ce long métrage touché, non pas par la souffrance des hommes, mais par leur accomplissement suprême. Dusan Hanak a su, avec patience et respect, regarder ces êtres et saisir toute la substance qui se dégage de leur personne. Une substance enrichie de l'usure du temps.

Léo Bonneville

U.R.S.S.

Il n'y avait pas cette année, comme dans les éditions précédentes du Festival du nouveau cinéma, une section consacrée à la mise en valeur d'un cinéma national. Mais, mis à part la France et les États-Unis, la production soviétique offrait tout de même une contribution substantielle et consistante. Il y avait là quatre films représentant les tendances expérimentales ou contestataires qui prennent de plus en plus d'importance dans les films d'U.R.S.S. Il ne s'agit pas, comme c'était souvent le cas ces dernières années, de films déjà réalisés depuis longtemps et enfin libérés des rigueurs de la censure grâce à la perestroïka, mais de productions récentes dont les auteurs, nouveaux venus pour la plupart, tirent profit d'une ère de libéralisation.

Le plus grave de ce quatuor s'intitule *Koma* non pas tant parce qu'on y étudie des particularités médicales qu'en raison de sa description morose d'une époque de léthargie nationale. Cela se passe en 1950 dans un camp de travail pour femmes dans une région du Nord. Les images se déroulent en teintes sépia, entre une introduction et une conclusion légèrement plus colorées (les couleurs vives, dans le sovcolor, ne sont pas tellement favorisées de toute façon). Dès les premières séquences, le commandant du camp, membre en règle du KGB, se félicite dans un discours auto-suffisant de l'importance de sa tâche dans un ordre des choses proprement stalinien; on lui donne l'occasion de combattre les ennemis de la nation, les traîtres à un régime qui a rendu le sourire aux simples citoyens. Ensuite on a l'occasion d'apprécier le danger posé par ces « ennemis de la nation »: de pauvres femmes coupables de délits divers, le plus souvent mineurs, ou victimes d'exactions visant des époux ou parents aux opinions un peu trop affirmées. Parmi elles, il y a Marija qui poursuit une liaison chagrine avec un gardien. Le fait qu'un enfant naisse de cet amour interdit entraîne quelques accusations et délations. La survivance n'est pas une simple affaire dans de telles circonstances. Réalisé en tandem par deux cinéastes débutants, Nivole Ademenatje et Boris Gorlov, qui ont étudié ensemble à l'Institut de théâtre, musique et danse de Leningrad, *Koma* est une tentative d'exorcisation de souvenirs douloureux pour tout un peuple et plus précisément pour l'un des coréalisateurs dont le père a jadis été arrêté et condamné pour motifs politiques. C'est du travail probe, concis, elliptique, légèrement énigmatique, qui en dit plus en soixante minutes que bien d'autres en plusieurs heures.

Autre travail en équipe, celui de Serguei Selianov et de Nicolai Makarov, de la même génération que les précédents, originaires ceux-là de la région de Tula et qui en sont aussi à leur premier long métrage,

Le Jour de l'ange. [1] Ils préfèrent le noir et blanc à la couleur dans la narration d'un conte à l'humour bizarre qu'ils bouclent en une heure et quart, l'histoire d'une famille singulière où le père, farouche partisan de l'ordre soviétique, n'a pu empêcher ses fils de suivre des sentiers détournés ni ses filles d'avoir des comportements excessifs en libertinage ou en dévotion. C'est le benjamin qui raconte, un innocent qui s'étonne de tout mais dont le discours, en voix-off, est curieusement empreint de sagesse. Le conte prend l'aspect d'une parabole quelque peu hermétique, semée d'extravagances contrôlées et de plaisanteries subtiles dans une approche de l'absurde riche en allusions ironiques, qui semble vouloir renouer avec une pratique nationale ancienne de l'art excentrique.

Parlant d'excentricités, on ne pourrait guère être mieux servi que dans *L'Aiguille*, film qui a connu un joli succès public en Soviétie malgré son traitement tarabiscoté. Là encore, il s'agit d'un ouvrage de jeune. Rachid Nougmanov, étudiant à l'Institut du cinéma de Moscou, a accepté de réaliser avec un budget ridicule un film sur la drogue à condition de pouvoir librement improviser sur un scénario imposé. C'est dans son Kazakhstan natal qu'il a tourné son film en confiant divers rôles à des parents et amis, ce qui explique la présence de nombreux personnages de type mongolien. Le résultat est un assez étonnant exercice de style qui fait penser au travail d'un jeune Godard à l'orientale. Montage aux disjonctions frappantes, photographie en angles biscornus, effets apparemment gratuits, dialogues succincts et surtout emploi particulièrement inventif d'une bande sonore nourrie d'éléments disparates de diverses provenances (chansons italiennes, dialogues de films français, thème musical de *Godfather*, etc.). Signalons en ce sens une scène de confrontation entre le héros, flanqué de quelques acolytes, avec l'un des vilains, médecin corrompu, autour d'une citerne dans un hôpital; les visages muets s'affrontent avec un air de défi alors que l'oreille perçoit les dialogues incongrus d'une *commedia dell'arte*. Il y a là un goût d'improvisation, une ivresse de création, un plaisir du jeu qui transcendent le sordide des situations et la dureté des observations sur certains milieux de marginaux et de trafiquants.

Cette richesse d'invention dans l'utilisation de la bande sonore se retrouve dans un film nettement plus ambitieux, *Les Jours de l'éclipse* d'un cinéaste, encore jeune lui aussi, mais qui a déjà donné

(1) Je donne en français les titres des films de la sélection soviétique, mais je dois à la vérité de dire qu'ils ont tous été présentés avec des sous-titres anglais.

divers exemples de sa façon très personnelle d'envisager l'expression filmique, Alexandre Sokourov. Le cinéaste en a étonné plus d'un par son adaptation ésotérique de la *Madame Bovary* de Flaubert sous le titre *Sauve et protège* au dernier Festival des films du monde. Son film antérieur, *Les Jours de l'éclipse*, enrichissait celui du Nouveau Cinéma. C'est une oeuvre longue, lente, complexe, contemplative pourrait-on dire, qui observe le travail d'un jeune médecin dans une région isolée du Turkmenistan. Le film est fort d'une accumulation de détails, les uns réalistes, les autres insolites, offerts dans une abondance de plans d'ensemble. On est dans un monde clos, hostile même, où les hommes travaillent, s'affrontent, collaborent en un microcosme fermé sur lui-même. Et pourtant des sons étranges surgissent dans cette solitude grâce à l'appareil-radio du docteur: des chants étrangers, les sons exotiques d'une messe congolaise, des discours lointains qui semblent être là pour tenter de donner un sens à une existence absurde. En regardant *Les Jours de l'éclipse*, je ne pouvais m'empêcher de penser à la chanson de Léo Ferré: *Est-ce ainsi que les hommes vivent? et leurs pensées au loin les suivent.* C'est un très beau film, qui mérite une deuxième, une troisième vision. Mais dans les circonstances actuelles de la distribution, quand aurons-nous l'occasion de le revoir et d'en reparler plus longuement?

Robert-Claude Bérubé

Yougoslavie

Zelimir Zilnik a déjà reçu l'Ours d'or, en 1969, à Berlin, pour son film *Early Days*. Depuis, il a travaillé à la télévision, au théâtre et naturellement au cinéma. Il en est à son cinquième long métrage avec *How They Tempered Steel*. C'est dire qu'il est partagé entre trois moyens de communication. Dans ses films, il jette toujours un regard critique sur la société yougoslave avec des pointes d'humour qui tournent au sarcasme. *How They Tempered Steel* en est la preuve irréfutable.

Le film s'ouvre sur le feu ardent d'une fonderie. Léo y travaille sous les ordres cavaliers d'un patron qui voit son usine menacée. Cela amène naturellement des inquiétudes dans la vie des ouvriers et particulièrement de Léo. Ses problèmes conjugaux conduisent sa femme à le délaisser. Mais il trouve en Lelica une femme délurée qui le distrait en dansant le rock avec lui. Mais tout ne va pas pour le mieux quand il est remercié. Il s'en prend à un monument public. La police intervient pour le jeter en prison. Pour peu de temps, puisque le directeur de la fonderie trouve de la main-d'oeuvre dans ce lieu de réclusion. Ainsi Léo retrouve ses amis. Mais des investisseurs surviennent qui...

Zelimir Zilnik ne manque pas d'observation pour dépeindre un milieu où les ouvriers triment dur sous la direction de chefs exigeants. Cela n'empêche pas ces derniers de tirer des photos passablement érotiques et de prendre bien des libertés. Le film accumule toutes sortes de péripéties où les gens traduisent leurs préoccupations. Si le récit ne manque pas d'imprévus, le cinéaste glisse facilement dans la vulgarité et la lourdeur. Rien de bien raffiné dans ce monde où les moyens de détente sont tournés vers l'autre sexe. Il n'empêche que cette satire sociale montre à quel point les ouvriers sont exploités par

un patron qui profite de toutes sortes de faveurs. Il possède une admirable villa où il ne se prive pas d'amener des ouvriers travailler pour lui. En voulant déboulonner le colossal monument public, Léo s'en prend à un régime passablement miné. Cette critique caustique du monde du travail traduit la fragilité de l'économie nationale. L'usine va devenir un musée, témoignage irréfutable du réalisme social. Léo deviendra l'ouvrier modèle. Il peut, débarrassé de sa moustache, conduire une Cadillac. Quelle ironie!

Léo Bonneville

DANS LE PROCHAIN NUMÉRO

Reportage sur le congrès de l'Union internationale des associations techniques cinématographiques (UNIATEC) tenu à Montréal en 1989.

À CORRIGER

DANS LE NUMÉRO 143, DE NOVEMBRE 1989, la photo de la deuxième colonne de la page 32 et celle de la deuxième colonne de la page 33 doivent être changées l'une pour l'autre.

Musique et danse

Cette année, moisson particulièrement fructueuse mais qui, comme d'habitude, oscille entre le documentaire/reportage et le film de reconstitution. J'avoue cependant que la section musique était infiniment plus riche que celle sur la danse. Commençons donc par cette dernière.

Tout d'abord, une révélation: le film de Pina Bausch, son premier, *La Plainte de l'impératrice*. Je continue à avoir du mal à assimiler ce monde étrange, dur, pessimiste et surtout angoissant. Mais Pina Bausch cinéaste, étrangement, me séduit infiniment plus, car à ce moment-là, ce n'est plus le fond qui prime, mais la forme. Il ne s'agit d'ailleurs pas de chorégraphies au sens exact du terme, mais plutôt d'une espèce de mélopée physique où le corps tiendrait lieu de mélodie, et où les travers et les obsessions de la vie quotidienne font l'objet d'une transformation constamment en porte-à-faux. La caméra de Bausch parcourt tout, portée par les musiques et les mouvements et suivant finalement son propre rythme comme une chorégraphie supplémentaire. On se souvient que, dans *Noces de Sang*, Carlos Saura avait fait à peu près la même chose, mais ici, Bausch va, non seulement plus loin mais donne à sa caméra une force expressive exceptionnelle.

Dancing for Mr. B est un documentaire assez technique sur l'art et la manière du regretté directeur de l'American Ballet Theater. Six de ses danseuses (dont Melissa Hayden et surtout Allegra Kent) analysent avec lucidité, candeur et une certaine pointe d'ironie leur vie professionnelle avec Balanchine et les rapports parfois difficiles qu'elles ont toutes entretenus avec lui au cours des années. Bon, mais un peu technique pour des profanes! *The Contemporary Dancers* de Chris Mulligan se veut humoristique, ironique et devrait également servir de passeport à cette compagnie originaire de Winnipeg. Hélas! Non seulement la caméra vidéo passe son temps à hésiter entre l'ennui et la prétention, mais les «extraits» sont parfaitement insupportables, sans idée directrice ni chorégraphie digne de ce nom. Je veux également mentionner *Sous les vêtements blancs* de Karin Vyncke, dont je n'ai vu qu'une partie, mais que j'ai beaucoup aimé en raison de son thème, le double, rappelant Poe, Maupassant et Goethe, et traité avec une fascinante économie de moyens.

Jessye Norman chante Carmen

Passons maintenant à la musique. Ce fut la fête avec deux documentaires extraordinaires sur deux grandes chanteuses de notre époque: *Birgit Nilsson* (en cours de maître dans un ravissant château en Allemagne, ironique, souriante, remarquable pédagogue et qu'on voit d'autre part dans des extraits de ses rôles sur scène), et *Jessye Norman* qui enregistrait tout récemment *Carmen* à Paris avec Simon

La Grande Nuit de l'Opéra

Estes, Ruggero Raimondi et Seiji Ozawa. L'enregistrement n'est pas convaincant et personne ne semble y croire. Par contre, un qui y croit, et dur comme fer, c'est Alfred Brendel qui, dans un exposé aussi profond que lucide, mais difficilement accessible à des non-instrumentistes, a décortiqué jusqu'à l'os les trois dernières sonates de Schubert, devant la caméra de Chantal Akerman. Je ne parlerai pas de *L'Heure espagnole*, déjà présenté au Festival des films sur l'art, l'an dernier.

J'ai gardé pour la fin le joyau de ce festival, *La Grande Nuit de l'opéra*, enregistrement du spectacle donné devant le président Coty, le 19 décembre 1958, avec la diva des divas, Maria Callas, qu'on voit (et entend) interpréter des airs de Bellini, Rossini et Verdi, oui, mais surtout qu'on découvre sur scène, avec décors et costumes, dans le 2e acte de *Tosca* (mise en scène de Marguerite Wallman). Je précise, parce qu'il existe un *autre* 2e acte, de *Tosca* également, enregistré par la B.B.C., en 1962, dans une mise en scène de Franco Zeffirelli. Ce document est évidemment de toute première importance, puisque nous ne possédons pratiquement rien de Callas en scène, à l'exception des concerts de Hambourg, de ses récitals d'adieu au Japon et de quelques extraits de sa *Norma* de Paris, en mai 1965, son dernier rôle sur scène. La copie, impeccable pour un document (noir et blanc) de 1958, aurait été retrouvée dans les archives de la Cinémathèque québécoise. Elle est donc accessible le cas échéant. Et il est bon de savoir que c'est nous qui l'avons!

Patrick Schupp