

Les sections parallèles

Numéro 44-45, automne 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23140ac>

[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

(1989). Compte rendu de [Les sections parallèles]. *24 images*, (44-45), 30–36.

CHINE, MA DOULEUR

DE DAI SIJIE



1966, la Chine durant la révolution culturelle. Tian Ben (premier à droite) se retrouve dans un camp de rééducation à 13 ans.

«Ô ma bien aimée, toi et moi ne formons qu'un seul cœur...» Pour avoir cherché à attirer l'attention d'une jolie voisine en mettant à plein volume cette vieille rengaine amoureuse jugée «propagande obscène» par les autorités, Tian Ben se retrouve à l'âge de 13 ans en camp de travail, dans les montagnes de la Vie Éternelle. Commence alors pour lui la longue litanie des corvées exténuantes, des humiliations quotidiennes et des éprouvantes séances de rééducation. Seul exutoire à l'horreur ordinaire: quelques moments d'amitié partagés avec un vieux moine taoïste et un jeune pickpocket désinvolte. Nous sommes en 1966. La Chine vit alors les heures sombres de la révolution culturelle.

Pour Dai Sijie, jeune cinéaste chinois installé en France, qui a connu l'exil des campagnes comme bien des étudiants de sa génération, la mémoire est douloureuse et le Niu-Peng — lieu de la rééducation — devient un édifiant microcosme au sein duquel se jouent «les enjeux tragiques et dérisoires d'une sinistre comédie humaine».

Incroyable défi lancé au cinéma et à la fiction, *Chine, ma douleur* a entièrement été tourné dans le sud de la France et en banlieue parisienne. Grâce à un remarquable travail de reconstitution orchestré par un arpenteur de la mémoire à la détermination tranquille, l'illusion est totale. L'extrême souci apporté aux

objets et aux éléments de décors confère aux lieux tout leur poids d'histoire. Et, l'utilisation de comédiens non professionnels, choisis à même les diverses communautés d'exilés asiatiques, insuffle au film un supplément de véracité qui emporte l'adhésion. Mais, *Chine, ma douleur* vaut surtout pour sa morale cinématographique. Pour avoir force de témoignage et raviver l'esprit critique face aux perversions de l'Histoire, un tel sujet exigeait le refus du spectaculaire. Privilégiant une sorte de mise en scène en aplat qui prolonge le dénuement ambiant, Dai Sijie traduit avec rigueur «l'enlèvement» du réel et la répression sourde d'une barbarie tranquille. À cette barbarie qui ne craint pas le ridicule, le jeune réalisateur oppose l'humour et la sagesse des esprits libres. Prévaut également une beauté du filmage tendue vers l'imaginaire, comme dans cette séquence quasi fellinienne où une troupe d'acrobates vient par mégarde illuminer le quotidien des «contre-révolutionnaires» avec un spectacle normalement destiné à de braves paysans acquis au régime. Avec ce premier long métrage exigeant, Dai Sijie fait preuve d'indéniables qualités d'écriture qui, mises au service de la cohérence interne de l'œuvre, communiquent au réel tout son potentiel signifiant. ●

Gérard Grugeau

MON XX^e SIÈCLE

DE ILDIKO ENYEDI

Premier long métrage de la jeune réalisatrice hongroise Ildiko Enyedi, *Mon XX^e siècle* fait partie de ces œuvres insolites dont on oublie très vite les carences internes (dispersion du récit et manque de clarté dans le propos) pour n'en retenir que la singulière liberté de ton et l'irrépressible désir de cinéma qui sous-tend l'entreprise filmique. Le cinéma brille d'ailleurs ici de tous ses feux au cœur du processus créatif puisque *Mon XX^e siècle* se présente avant tout comme une ode à la lumière: de l'éblouissante fée électricité aux lueurs magiques du Kinéscope (merci monsieur Edison!) en passant par les incandescences plus métaphysiques de l'esprit et de l'amour.

À travers le parcours existentiel de deux jumelles — Dora

la femme-escroc aux mœurs légères et Lili l'anarchiste qui voyagent sur l'Orient-Express au cours de la nuit de la Saint-Sylvestre de 1889 — Ildiko Enyedi évoque la période faste des grandes inventions de la fin du XIX^e siècle, tout en mesurant aujourd'hui avec lucidité le fossé qui s'est creusé entre les somptueuses promesses d'un XX^e siècle moderniste et la terne réalité que celui-ci a engendrée.

Cependant, pas de vaine nostalgie chez Ildiko Enyedi. À une fin de siècle à l'imagination débridée, qui a vu la matérialisation des plus grands rêves de l'homme (s'éclairer, voler, communiquer avec le reste du monde, notamment par le biais du cinématographe) a succédé certes une époque sans âme, dominée par



Mon XXe siècle «Beauté pure du cinéma des origines»

une technologie et une science qui perdent de plus en plus de vue leur responsabilité morale (voir la question des manipulations génétiques). Mais, la cinéaste croit trop aux vertus de l'humour et à l'extraordinaire vitalité de l'espèce humaine pour juger irréversible cette évolution de l'humanité.

Le parcours de Ildiko Enyedi qui l'a amenée au cinéma après des études étouffantes en économie témoigne, comme le sujet de *Mon XXe siècle*, d'une volonté de rompre avec «les penchants analytiques de la logique» pour réconcilier l'homme avec ses élans intérieurs et l'ordre mystérieux des choses. Rendre en somme à la personnalité humaine cette plénitude souveraine qu'affichaient avec superbe les grands pourfendeurs de l'impossible au tournant de ce siècle. Et c'est bien sûr à cette globalité perdue de l'être qu'aspirent les jumelles Dora et Lili, miroir double d'une seule et même femme, prisonnière des rôles

contraignants d'une société castratrice.

Cinéaste exigeante avec son art, Ildiko Enyedi intègre sa démarche artistique à cette quête intérieure des personnages. Retrouvant la simplicité rafraîchissante des fermetures à l'iris et les splendeurs spectrales d'un noir et blanc d'une densité expressive peu commune, elle parvient à ressusciter la grâce perdue de l'image virginale. Tourné entièrement à la lumière artificielle, *Mon XXe siècle* a la beauté pure du cinéma des origines. Par son intelligence et son humanisme, il se dresse comme un phare à l'orée d'un nouveau siècle à venir sur lequel n'a jamais pesé autant d'angoissantes incertitudes. *Mon XXe siècle* s'est mérité le Prix de la Caméra d'or. ●

Gérard Grugeau

Sandrine Bonnaire et Jean-François Stévenin. «Une parenté avec l'univers du western où les émotions sont reines»



PEAUX DE VACHES

DE PATRICIA MAZUY

S'il est un premier film qui témoigne véritablement d'un désir d'aborder le continent cinéma avec un goût prononcé du risque et de l'aventure, c'est bien *Peaux de vaches* de la jeune réalisatrice française Patricia Mazuy. Avec de telles dispositions d'esprit, on ne s'étonnera guère de voir figurer au premier plan de la distribution Jean-François Stévenin, un comédien aux émotions à vif qui semble avoir constamment la peur aux trousses.

L'émotion et la peur sont justement les deux mamelles de *Peaux de vaches* d'où jaillirait comme chez Shakespeare «le lait de la tendresse humaine», en état de latence chez les person-

nages. Des personnages de paysans modernes loin de l'imagerie rustique traditionnelle, des personnages complexes, emmurés dans leur solitude, qui ne pourraient se parler qu'à coups d'étreintes fugitives et de violentes prises au corps. Mais de quoi s'agit-il au juste ? D'un banai fait divers (fulgurant pré-générique) autour de la ferme incendiée de deux frères, Roland et Gérard. Roland écopera de dix ans de taule pendant que Gérard, marié et père d'une petite fille, prospérera dans une douce « quiétude édifiée sur une escroquerie ». Mais, un beau jour, Roland réapparaît et le déséquilibre s'installe rapidement entre le trio que forment Sandrine Bonnaire, Jean-François Stévenin et Jacques Spiesser. Sous l'aiguillon de la peur et de la culpabilité, les petits gestes du quotidien prennent alors des proportions démesurées, minent littéralement les personnages avant de les écraser.

La parenté de *Peaux de vaches* avec l'univers du western, où les émotions sont reines, n'est bien sûr pas fortuite. On s'y bat dans la boue comme dans *L'homme tranquille* de Ford. On y parle de Peaux-Rouges. On y saigne du nez comme les gosses qui jouent aux cow-boys et aux Indiens. Quant aux grands espaces

(ici, les plaines de la Picardie) et aux plans de ciels moutonnés, ils renvoient aux images d'une mythologie familière, qui emprunte autant aux épopées de l'Ouest américain qu'à une certaine tradition du cinéma soviétique.

Par l'ouverture de ces plans qu'elle oppose avec brio aux cadrages serrés dans lesquels elle enferme par ailleurs ses personnages, Patricia Mazuy renforce le déséquilibre émotionnel qui contamine le récit. Un récit servi également par une remarquable bande-son hard rock (le groupe Passion Fodder), qui rentre littéralement dans le corps, et dont les accents métalliques agressent, comme les monstrueuses machines lâchées sur une mer de blé aux vagues émotives prêtes à vous submerger. Grâce à un montage taillé à même l'urgence des émotions, *Peaux de vaches* échappe au schéma classique de la narration. En bout de course, le film relève d'une expérience physique dont il serait présomptueux de penser pouvoir sortir indemne. ●

Gérard Grugeau

MELANCHOLIA

DE ANDI ENGEL



Ulrich Wildgruber et Jeroen Krabbe

David Keller (Jeroen Krabbe), un critique d'art allemand dans la quarantaine, qui vit seul à Londres, reçoit un jour un appel téléphonique d'un ancien militant des années '68 qui lui demande de liquider un tortionnaire chilien de passage à Londres à l'occasion d'un congrès. En l'espace de quelques semaines, parce qu'il est revenu de tout et qu'il se trouve à un croisement de sa vie, son univers embourgeoisé vacillera. Sera-t-il motivé par la remontée à la surface de ses anciennes convictions politiques, qui pourrait redonner un sens à sa vie, ou ne sera-t-il pas plutôt fasciné par la possibilité de pouvoir commettre un

meurtre en toute impunité ? Après avoir étudié le dossier du tortionnaire, Keller exécutera le contrat, à la perfection, sans laisser aucune trace, froidement et sans haine. En professionnel. Son erreur, sa seule erreur, sera d'un autre ordre... On aura vite compris que ce film n'a que l'apparence du thriller et que l'assassinat politique n'est pas non plus son sujet fondamental.

Melancholia est structuré sur les cinq vendredis importants dans la vie de Keller, au cours desquels il fait une rencontre déterminante et pose un geste différent : le contact, l'acceptation du contrat, son annulation et sa reprise, l'acte même du crime,

l'isolement. Il illustre objectivement le processus ainsi mis en branle, en s'inspirant simplement d'une phrase de Kafka: «Si tu réponds au téléphone une fois, la nuit, ta vie s'en trouvera bouleversée».

De prime abord, on peut n'y voir qu'un simple mais brillant exercice formel, qu'un thriller distingué. Mais, sans y chercher de message, ce film nous parle aussi, comme en creux, d'une génération allemande, celle qui avait vingt ans en 1968 et qui vit difficilement son rapport au pays et à la «normalité» décadente.

Berlinois installé à Londres, impliqué dans toutes les sphères du cinéma, notamment dans la production et la distribution de films étrangers, Andi Engel nous donne, avec *Melancholia*, un premier long métrage qui malgré quelques effets appuyés, surprend par sa rigueur et sa maîtrise, et par une froideur bien rendue notamment au niveau de l'éclairage et des couleurs, et parfaitement bien adaptée au sujet dont il traite. ●

Gilles Marsolais

LE PHILOSOPHE

DE RUDOLF THOME



Le jeune philosophe Hermès dorloté et courtisé par trois amies

Ancien critique de cinéma, notamment pour Film Kritik — l'équivalent des *Cahiers du cinéma*, Rudolf Thome est un cinéaste injustement méconnu, mais qui ne passe pas inaperçu auprès des cinéphiles curieux. Avec *Le microscope*, présenté l'année dernière, deuxième volet d'une trilogie («Les trois formes de l'amour») qui se terminera avec *Sept femmes* actuellement en production, *Le philosophe* confirme l'originalité de ce cinéaste.

Auteur d'un petit traité conçu à partir de deux mots des *Fragments d'Héraclite*: *Tout s'écoule*, Hermès, un grand efflanqué féru de philosophie, vivant en solitaire, voit un jour sa vie bousculée par l'irruption insolite dans son petit univers de trois femmes très unies qui lui apprendront à «vivre», tout simplement. Merveilleusement dorloté par ces trois femmes, copropriétaires d'une élégante boutique pour hommes sur le Kudamm, et aussi incrédule que le spectateur, Hermès qui n'a jamais connu de femmes se laisse progressivement apprivoiser, ne sachant trop si son aventure relève du rêve ou de la réalité.

À travers une sorte de marivaudage à quatre, sur le ton de la drôlerie irrésistible et de la gravité enjouée, le cinéaste nous suggère d'autres façons d'être au monde, d'écouler notre vie, ou

de «faire notre temps» ici-bas, voire de repenser l'amour. Aussi, comme les personnages qui sont attachés aux signes révélateurs de leurs menus faits et gestes, il se positionne cinématographiquement face au désir de fixer pour l'éternité ce qui change, ce qui disparaît.

Le microscope avait été élaboré à partir d'un synopsis, sans scénario, à partir simplement d'une brève description de chacune des séquences, et les dialogues avaient été développés par et à travers le travail même des comédiens. Ici, par contre, les dialogues ont été écrits à l'avance, mais la plus totale liberté a été laissée aux comédiens, sans indications scéniques précises, le réalisateur se préoccupant de les mettre en confiance avant tout. Dans ce type de tournage, la priorité est donnée aux acteurs sur la technique, et il favorise les états de grâce du genre de ceux que l'on rencontre dans certains films de Rohmer ou d'autres cinéastes intimistes.

Ce film est un petit bijou qui procure une jouissance de tous les instants, à la condition de consentir à ce même abandon que celui auquel consent Hermès. ●

Gilles Marsolais

YAABA

DE IDRISSE OUEDRAOGO



Yaaba signifie «grand-mère» en langue mooré. Un maillon inestimable de la culture africaine qu'Idrissa Ouedraogo (*Le choix*, 1986) associe à la tradition orale, à cette tendre «éducation nocturne» sertie de récits flamboyants, que susurre à l'oreille des enfants quelque «yaaba» gardienne de l'ordre mystérieux du monde. Pour le cinéaste, ce nouvel espace du désir cinématographique a jailli du souvenir d'un de ces contes d'enfance. Yaaba, c'est le nom qu'un jeune garçon, Bila, donne à Sana, une vieille femme chaleureuse, portant dignement les flétrissures de l'âge mais rejetée par les habitants de la brousse. De la rencontre de ces deux êtres détachés de tout obscurantisme naît la qualité du regard qui habite cette chronique villageoise au temps suspendu.

Évitant tous les écueils de la vignette exotique, *Yaaba*

expose sobrement dans l'éclat de sa lumière les joies, les violences, les générosités, les intolérances d'une petite communauté aux mœurs aussi nonchalantes que le cours du temps. L'humour s'y faufile, léger comme le vent chaud qui caresse la brousse figée dans un silence d'éternité. Délicate osmose d'un environnement intemporel et de personnages immémoriaux auxquels des acteurs non professionnels apportent toute l'authenticité de leur nature. Épurée comme un paysage de brousse écrasé de soleil, la mise en scène de Ouedraogo déroule le long fleuve tranquille de ses plans langoureux pour retenir la vérité des êtres et des choses lâchés en toute liberté. *Yaaba* a obtenu le Prix de la Critique internationale (FIPRESCI). ●

Gérard Grugeau

SIDEWALK STORIES

DE CHARLES LANE



«Le sort inhumain des sans-abri new-yorkais, victimes du libéralisme sauvage»

À Cannes cette année, double présence remarquée du cinéma noir américain indépendant avec *Do the Right Thing* de Spike Lee et *Sidewalk Stories*, le premier long métrage de Charles Lane. Deux cinéastes au tempérament différent, mais animés l'un et l'autre de vives préoccupations sociales.

À l'inflation verbale et aux couleurs criardes du Brooklyn noir chauffé à blanc de Spike Lee, Charles Lane préfère l'éloquence du muet et les sophistications contrastées du noir et blanc. Objet singulier dans notre paysage cinématographique, *Sidewalk Stories* revêt les oripeaux lumineux de la pantomime pour conter les aventures fantaisistes d'un squatter-portraitiste de rue et d'une enfant abandonnée de deux ans. On pense évidemment, le tempo en moins, au *Limelight* et au *Kid* de Charlie Chaplin. Avec peut-être chez Charles Lane une surenchère dans la mièvrerie des situations, doublée d'une complaisance dans la joliesse de l'image. En dépit de ces considérations, *Sidewalk Stories* n'en dénonce pas moins en toile de fond le sort inhumain des sans-abri new-yorkais, victimes du libéralisme sauvage. Par une très belle idée de mise en scène, Charles Lane rehausse la portée sociale de son œuvre en invitant, dans la dernière séquence, la musique d'accompagnement à quitter la trame sonore sur la pointe des notes pour que les voix étouffées des déshérités sortent enfin de leur long silence et fassent entendre le poids de leur lassitude dans le champ de la fiction. Féerie naïve renouant avec le comique noble d'un Charlie Chaplin, *Sidewalk Stories* séduit par la sincérité de la démarche de son auteur et la vitalité avec laquelle celui-ci tente de recapturer l'indicible magie d'un cinéma révolu. ●

Gérard Grugeau

SANTA SANGRE

DE ALEJANDRO JODOROWSKY

Depuis *El topo* (1970) et *La montagne sacrée* (1972), on était sans nouvelles de Jodorowsky, affublé d'une réputation de provocateur génial. Tous les qualificatifs ont surgi à la suite de la projection très attendue de son dernier-né, *Santa Sangre*: «baroque, exotique, fantastique, film d'horreur psychanalytique», etc.

L'action se passe dans le milieu du cirque. Surpris dans les bras de la femme tatouée, Orgo, le lanceur de couteaux, est rendu impuissant par sa femme Concha, une dévote fanatique, qui l'asperge d'acide sulfurique dans la région du bas-ventre. Mais il se vengera peu de temps après, juste avant de se suicider, en lui coupant tout simplement les deux bras. Traumatisé, le fils Fénix sera interné pendant de nombreuses années, puis récupéré à sa sortie, dans un but précis, par sa mère alors tout à fait remise de ses épreuves...

L'idée centrale du film, à travers son exubérance, est celle-ci: un fils (Fénix, l'enfant du cirque devenu adulte) prête ses bras à sa propre mère pour un numéro de cabaret dans lequel leurs deux corps se fondent, la mère transmettant à son fils qu'elle domine son insatiable désir de vengeance et un insurmontable sentiment d'impuissance.

Comme il est coutume chez Jodorowsky, le film est traversé par la violence, et celle-ci est à forte connotation sexuelle. Cependant, elle est exploitée ici d'une façon plus racoleuse, cédant à son propre vertige, à sa propre fascination. L'effet d'accumulation est tel qu'il finit par neutraliser la résistance, voire l'hostilité, de nombreux spectateurs. À travers une débauche visuelle qui renvoie aussi bien à l'univers des «Freaks» de Ted Browning qu'aux fantasmes felliniens ou bunuéliens, on retrouve, entre autres, l'exploitation d'un synchrétisme religieux



«Débauche visuelle»

qui évoque la fusion du christianisme et des pratiques vaudous, des éléments empruntés à la mythologie, et l'illustration flamboyante d'hallucinations psychanalytiques, tel ce python interminable s'éjectant d'un pantalon, etc. Du grand-guignol, dont ce texte ne donne qu'une bien faible idée. Bizarrement, malgré des influences aisément repérables, il se dégage un ton particulier de ce délire visuel et narratif. ●

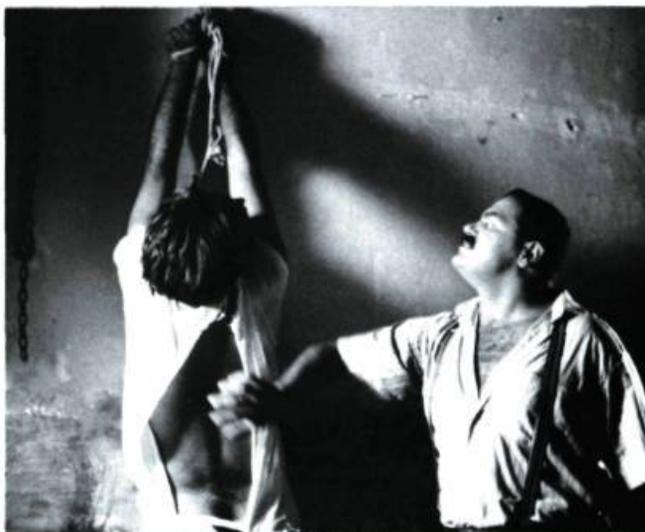
Gilles Marsolais

LES SABOTS EN OR

DE NOURI BOUZID

Après *L'homme de cendre* (1986), qualifié par la censure tunisienne de plaidoyer pour l'homosexualité et de film sioniste, Nouri Bouzid s'attaque avec *Les sabots en or* à la faillite collective des idéologies de gauche post-coloniales dans le monde arabe. Objectif: radiographier l'échec et pousser plus avant le processus de mise à nu d'une société et de ses acteurs pour affirmer l'identité d'un peuple.

Au viol de l'enfance de *L'homme de cendre* succède ici le viol de l'adulte. Cet adulte a les traits de Youssef Soltane, un intellectuel universitaire de 45 ans, qui doit réapprendre la liberté après 6 années d'emprisonnement pour opposition au régime. L'espace d'une nuit — celle de la fête de l'Achoura, la fête de tous les martyrs — Youssef tente désespérément de renouer contact avec les êtres chers qui ont marqué sa vie. Assailli à la fois par les souvenirs douloureux d'un passé chargé d'humiliations (tortures, atteintes à la dignité) et par les nouvelles valeurs d'un monde qui bouscule son confort intellectuel, il



«Au viol de l'enfance de *L'homme de cendre* succède ici le viol de l'adulte»

perdra ses dernières illusions et se suicidera dans un ultime acte de transgression.

Les sabots en or dresse un constat politique d'une lucidité noire. Avec l'échec des idéaux progressistes la classe intellectuelle, disséminée par un régime aux abois, a favorisé indirectement le renouveau intégriste. Mais, si le rêve est devenu cauchemar, le personnage de Youssef n'en demeure pas moins un symbole vivant de la liberté de penser et de s'exprimer, un acteur incontournable d'une mémoire meurtrie et bâillonnée. Pour Nouri Bouzid qui a connu la prison à cause de son action politique, notamment au sein du mouvement révolutionnaire «Perspectives tunisiennes» dans les années 60, le film prend véritablement valeur d'exorcisme.

Présentant une Tunisie cernée par la nuit, mouillée par la pluie, qui fait écho à une réalité traumatisante et à l'intériorité sinistrée du personnage principal, *Les sabots en or* affiche sporadiquement une grande puissance visuelle. On pourra déplorer bien sûr une structure narrative éclatée, souvent confuse, qui contrarie le récit dans sa fluidité et dans son impact démonstratif. Ce manque de cohésion interne ne diminue cependant en rien l'importance et le courage d'une telle œuvre dans le contexte d'une cinématographie arabe peu encline à «contribuer à l'art de la défaite», parce que trop souvent sous haute surveillance. ●

Gérard Grugeau

VILLE ZÉRO

DE KAREN CHAKHNAZAROV



«L'ingénieur Varakine (à droite, devant la photo d'Elvis Presley) se retrouve pris malgré lui dans un véritable dédale qui tiendrait à la fois de Buñuel et de Kafka»

«On a tellement mythifié le passé qu'il est difficile de s'y retrouver»: telle pourrait être la morale du doux délire que nous sert aujourd'hui avec *Ville Zéro* le réalisateur soviétique Karen Chakhnazarov (*Le garçon de courses*). Alexei Varakine, un ingénieur moscovite envoyé dans une bourgade de province, se retrouve pris malgré lui dans un véritable dédale qui tiendrait à la fois de Buñuel et de Kafka. Une secrétaire nue à la Magritte, un gâteau sculpté à l'effigie de notre héros, un musée de cire aux figures historiques pour le moins fantaisistes, une épopée du rock, une marmite de raviolis: il y franchement de quoi y perdre son russe parmi une telle avalanche d'absurdités. Et si ce surréalisme feutré n'était en fait que le réalisme le plus commun d'une société soviétique apathique, d'où ne nous seraient parvenus que des échos mystificateurs? Si *Ville Zéro* prenait au pied de la lettre le socialisme réel, si elle était un phénomène national à l'heure de la perestroïka?

La grande trouvaille du scénario de Chakhnazarov et de Borodianski réside bien sûr dans le subtil décalage qui s'installe entre les citadins «liés par la seule énergie de leurs habitudes» et cette victime démunie face aux événements. Ce décalage permet de mettre à nu les failles d'un système et «l'anormalité»

des rapports humains qui en découle. Mais, *Ville Zéro* n'est pas placé pour autant sous le signe du cynisme. Chakhnazarov éprouve visiblement de la compassion pour tous ses personnages. S'il choisit de pourfendre le ridicule par le rire, c'est avant tout parce qu'il croit aux vertus purificatrices d'un humour qui constitue assurément «la voie la plus courte vers l'affranchissement de la conscience». Par son non-jeu, Alexei Filatov dans le rôle de Varakine contribue pour beaucoup au climat «surréaliste» du film, surréalisme qui, nous rappelle Chakhnazarov, est sans doute né en Russie avec Gogol. Sobre, dénuée d'effets, la mise en scène sert intelligemment les visées du réalisateur. Malgré une rupture de rythme marquée et une certaine confusion dans la seconde partie du film, *Ville Zéro* séduit par l'incongruité de son récit, la lucidité sereine de son propos et l'honnêteté de sa fin ouverte: «Nous avons trop longtemps vécu dans la passivité, de déclarer le cinéaste. Il me semble que le pays finira par trouver une idée unificatrice. Pour le moment, je ne sais qu'une chose: nous n'accepterons jamais de revenir en arrière». ●

Gérard Grugeau