

Sélection internationale : longs métrages

Numéro 162, janvier 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50117ac>

[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

(1993). Compte rendu de [Sélection internationale : longs métrages]. *Séquences*, (162), 12-17.

SÉLECTION INTERNATIONALE — LONGS MÉTRAGES

AUTUMN MOON (Quiyue) — Clara Law (Chuck-yiu) — Hong Kong/Japon — 1992

Une lune d'automne, c'est une lune qui se doit de faire la transition entre l'été et l'hiver. L'été d'une vie qui s'éclate et l'hiver des souvenirs d'antan. Le film de Clara Law aborde le problème des jeunes face aux traditions qui viennent du fond des temps. Tokyo, c'est un jeune touriste japonais qui cherche à Hong Kong les spécialités culinaires de ce pays. Il se lie d'amitié avec Pui Wai, une jeune Chinoise de quinze ans, qui l'invite à déguster la cuisine de sa grand-mère. Cela peut paraître mince comme intrigue. Il n'en est rien. L'intrigue, ici, n'est qu'un prétexte pour nous inviter à réfléchir sur nos habitudes de vie. Des dialogues savoureux et un humour chaleureux viennent réchauffer le fond de la couleur qui est au bleu d'acier. Cette couleur peut donner froid aux yeux, mais elle traduit bien la grisaille qui s'empare des grands centres urbains durant la saison automnale. **Autumn Moon**, c'est un film qui répond bien à la vocation des films présentés durant ce festival: il explore le rôle de la vidéo dans le cinéma.

J.B.

BAR DES RAILS — Cédric Kahn — France — 1991

Le Richard de Cédric Kahn, empêtré dans ses seize ans, a comme sport préféré la surveillance de la maison d'en face. Il épie les moindres déplacements d'une certaine Marion, une cliente à sa couturière de maman. La Marion a une petite fille au sourire angélique. Entre le Richard et la Marion, sans aller jusqu'au *marions-nous*, une idylle prend corps et âme. Elle l'invite à faire l'amour. Il se laisse inviter. Mais comme il semble appartenir au genre qui hésite, la première fois n'aura pas lieu. Et si c'était une femme facile? Dans **Bar des rails**, Cédric Kahn nous décrit une petite vie dans le petit monde de la France profonde qui n'offre rien de très excitant. Le petit train intérieur de notre Richard semble dérailler à répétition. Le Richard, il ne sait pas très bien ce qu'il veut. Le réalisateur donne parfois l'impression de ne pas trop savoir où lui-même s'en va. Ce qui expliquerait la longueur souvent lassante de ce film. Il est vachement coincé, le Richard. On aurait envie de lui secouer le cocotier. Attention! Le vase est fêlé. Un film que je ne conseillerais pas à ceux qui traversent une dépression nerveuse.

J.B.

BENNY'S VIDEO — Michael Haneke — Australie — 1992

La vidéo a envahi le champ des loisirs des jeunes. En traitant ce sujet, Michael Haneke nous présente l'écolier Benny (15 ans), littéralement conquis par ce passe-temps. Il faut voir sa chambre tapissée d'instruments les plus sophistiqués. Grâce à un appareil d'enregistrement, il peut capter même ce qui se passe devant sa fenêtre. À la suite du tournage de la mise à mort d'un cochon qu'il a filmée, il s'est emparé du fusil-massue. Voulant le montrer à la jeune fille qu'il a amenée chez lui, il relève le défi et tire. Tout est évidemment enregistré sur vidéo. Même le travail

pour dégager la victime. Ce malheur est une terrible épreuve pour les parents qui sont préoccupés plus de se débarrasser de la victime que de comprendre le geste de leur fils. Car le dialogue coupe court entre le père et le fils. Non pas que ce dernier soit impertinent, mais il se renferme dans son monde intérieur alimenté par la vidéo. Le cinéaste nous montre, d'une part, un père sensible à sa respectabilité et, d'autre part, un fils qui va éveiller lentement sa conscience à la responsabilité de son geste. Voilà un film admirablement construit et joué sans aucune éloquence. Le jeune Benny, jamais exubérant, passablement retenu, accuse une discrétion étonnante. Personnage déconnecté de sa famille, il est sous l'influence des images. Un film qui ne laisse pas indifférent.

L.B.

CAREFUL — Guy Maddin — Canada — 1992

Maddin poursuit dans **Careful** le travail expérimental qu'il a entrepris dans son film précédent, **Archangel** (voir *Séquences* numéro 150, page 45). L'auteur explore un vocabulaire formaliste se référant aux grands maîtres du cinéma muet. L'action de **Careful** se passe au siècle dernier, dans une contrée européenne nordique et montagneuse: les habitants d'un petit village vivent dans une crainte perpétuelle des avalanches. Ils n'osent donc pas parler à haute voix de peur de provoquer la fureur des neiges. Dans ce contexte insolite, évolue une famille d'ouvriers dont l'un des fils tombe amoureux de sa mère.



Le récit est raconté avec une sécheresse volontaire qui n'interdit pas un certain humour sous-jacent. Le ton rappelle la solennité du cinéma scandinave de jadis, comme celui de Dreyer. Tout cela sert de support à une expérience sur la forme, notamment sur la couleur. Maddin s'amuse avec la monochromie que l'on associe généralement aux films muets teints en bleu ou en sépia. Il surexpose certaines images pour conférer aux décors et aux objets une texture lumineuse que renforce l'utilisation de certaines teintes, en particulier le jaune doré. Tourné en studio, le film explore les possibilités les plus artisanales du cinéma: Maddin est un bricoleur nostalgique qui

tente de retrouver la magie et la pureté d'un langage filmique du passé. Son film est cependant vaniteux. Sa beauté se suffit à elle-même: elle ne sert aucun propos neuf et ne suscite guère d'émotion véritable.

M.G.

ET LA VIE CONTINUE — Abbas Kiarostami — Iran — 1992

En 1987, Abbas Kiarostami avait réalisé un film intitulé **Où est la maison de mon ami?**, mettant en vedettes deux jeunes acteurs. À la suite du tremblement de terre de 1990, le cinéaste, par personne interposée, part avec son fils à la recherche de ses deux héros. Il va sans dire que l'itinéraire est semé d'embûches: déviations, difficultés de la route, faiblesse de la voiture, etc. Pendant tout le trajet, le spectateur se rend compte des dégâts matériels causés par le séisme et le travail des habitants pour déblayer leur propre terrain. Malgré tout, la vie continue. Ainsi le football n'a rien perdu de sa popularité: Brésil contre Argentine ou contre l'Écosse. Peu importe. Il faut installer une antenne pour que la population puisse suivre le match tant attendu. Jusqu'au fiston qui délaisse son père pour être certain qu'il ne loupera pas le match chez un copain d'occasion. Le père poursuit sa route seul avec des reculs et des remontées. Nous sommes tout yeux sur la petite voiture jaune qui s'aventure dans le paysage austère et dénudé pour tenter d'atteindre — nous l'espérons — les hauteurs de Kadar. Ce simple sujet nous captive. C'est que le cinéaste a su nous introduire dans la petite voiture jaune et constater ce qui s'offre à nos yeux. Nous avons pu remarquer l'aide apportée par les deux voyageurs (cola versé pour abreuver un enfant, bagage porté sur le toit de la voiture pour soulager un piéton, baril que l'on transporte pour alléger le propriétaire, etc.) Ce souci du prochain est constant le long de cette randonnée. Le beau film d'Abbas Kiarostami nous montre que la solidarité humaine et le souci du prochain (les deux acteurs-héros recherchés sont-ils toujours vivants?) font surface quand le malheur n'a pas de frontières.

L.B.

GOLDBERG VARIATIONS — Ferenc Grunwalsky — Hongrie — 1991

On sait que le suicide des jeunes au Québec atteint un triste record. Pourquoi se suicide-t-on à l'orée de la vie? Il doit y avoir des raisons. L'enfant de treize ans, fils unique du couple dans **Goldberg Variations**, s'est enlevé la vie ne donnant ni message ni raisons. Le lendemain des funérailles, les parents cherchent à comprendre le geste de leur fils. Ils sont tous deux passablement désespérés. Le mari a beau intercepter un garçon pour le faire parler, il n'en tire rien de sérieux. Au contraire, il le poursuit pour le rosser. Rentrant chez lui, terriblement hanté par cette mort inopinée, le mari se demande comment il peut survivre lui-même. Pourra-t-il avoir un autre enfant? Sa femme sera-t-elle favorable? L'un et l'autre ont rompu leur état normal: elle, en mêlant irrésistiblement rires et pleurs dans un désarroi prolongé; lui, en demandant l'aide de sa femme pour s'enlever la vie. On le voit, la mort de l'enfant a complètement déséquilibré ce couple. Le cinéaste souligne grassement cet effet en utilisant des



cadres penchés, en captant des gros plans d'une façon étrange, bref, en montrant la raison défaillante.

Le titre du film n'est pas fantaisiste. Il nous renvoie à Jean-Sébastien Bach. En novembre 1736, le baron Kayserling avait contribué à faire nommer Jean-Sébastien Bach compositeur à la Cour royale de Pologne et de Saxe. Or, le baron souffrait d'insomnie. Il avait à son service un élève de Bach nommé Johann Gottlieb Goldberg, à peine âgé de quatorze ans. Il couchait dans une chambre attenante à celle du baron, afin d'être prêt à jouer s'il s'éveillait. Un jour, le baron demanda à Bach quelques morceaux de clavecin pour Goldberg. Ces morceaux devaient être d'un caractère calme et plutôt joyeux, afin de l'apaiser pendant ses nuits blanches. C'est alors que Bach pensa que des variations feraient l'affaire. C'est cette musique qui parcourt le film, contrastant avec la fébrilité du couple.

L.B.

HOMEWORK (La Tarea) — Jaime Humberto Hermosillo — Mexique — 1990

De tous les cinéastes latino-américains contemporains, Jaime Humberto Hermosillo est l'un des rares à jouir d'un pouvoir d'autonomie, tant dans le choix des thèmes abordés que dans le traitement. Ses terrains narratifs — la famille, la classe moyenne, la sexualité et les dilemmes sociaux — s'inscrivent la plupart du temps dans une perspective sociale proche du quotidien, à tel point que le spectateur peut facilement s'identifier aux personnages. Dans **Homework**, le défi du cinéaste est double dans la mesure où le film ne présente qu'un seul plan, qu'un seul angle de caméra et qu'une seule composition d'image. En forçant le spectateur à observer chaque détail, à s'arrêter à chaque geste, à chaque parole prononcée, voire à chaque volume des voix, Hermosillo change les habitudes du regard et, par là-même, les voies traditionnelles du récit. En bref, une étudiante en cinéma reçoit un ami chez elle. À l'insu de ce dernier, une caméra vidéo filme leurs faits et gestes. Lorsqu'il découvre le pot aux roses, le jeune homme se fâche mais change vite d'idée. Passant du simple objet épié, il devient participant, prêt à déployer, à bon escient, les agréments de sa virilité, au grand contentement de la jeune femme. Et dans cette fête des sens qui congédie tout tabou, le spectateur oscille entre sa position de voyeur et la faculté légitime de créer ses

propres fantasmes. Drôle, mordant, iconoclaste et candidement hédoniste, Hermsillo confirme la pluralité de son art.

É.C.

IDIOT — Mani Kaul — Inde — 1992

Le prince Miskin revient en Inde après avoir subi un traitement clinique à Londres. Il en pince pour la belle Nasstasya qui en désire un autre du nom de Ganesh. Miskin jette alors son dévolu sur Amba. Entre temps, Pavan aura tenté de le tuer. Il s'agit de l'adaptation du célèbre roman de Dostoïevsky. Il y a là un bel effort de transposition dans l'Inde d'aujourd'hui. Mais la beauté, on la découvre dans l'effort et non dans la réalisation. Les percussions du début semblaient promettre une adaptation percutante. On déchanté très vite. Le ton et les attitudes des acteurs donnent dans une théâtralité agaçante. On pourrait croire qu'ils ont tous avalé un manche à balai. Le programme nous promettait une sensualité quasi troublante. Mais Mani Kaul s'affirme incapable de suggérer la plus petite menace d'érotisme. Tout cela ne donne même pas un bon téléthéâtre. Un film de trois heures et dix minutes, c'est long longtemps quand l'ennui vous accable de sa lourde présence.

J.B.

LES JOURS HEUREUX — Alexej Balabanov — Russie — 1992

Cette vision du cinéaste n'est pas des plus heureuses. Tout ici est en noir et blanc, et le blanc prend de plus en plus de place, créant ainsi de l'imprécision. De plus, la caméra passablement titubante suit, pour ne pas dire poursuit, les personnages. Ils sont énigmatiques et montrent plutôt de l'indifférence en face d'un certain Piort nommé aussi Bora. Il sort d'un hôpital où il a été opéré dans la tête. Son plaisir, c'est d'offrir aux gens à voir son sinciput. Commence alors une errance qui lui fait rencontrer diverses personnes. Il va d'une chambre à un parc, s'arrête pour regarder aux fenêtres, observe un chantre d'opéra ou une petite femme du nom d'Anna. C'est dire qu'il passe son temps à flâner en quémandant abri et pitance. Ce film traduit d'une façon pitoyable l'état d'un personnage constamment en présence de gens peu sympathiques. Le cinéaste patauge dans le misérabilisme où le cimetière semble un lieu de prédilection. Vraiment l'atmosphère lourde de ce film, qui se déroule en automne où les arbres sont dénudés et les surfaces étendues, donne l'impression d'une ville déserte. **Les Jours heureux** va à l'encontre de tout ce qui est séduisant et passionnant. C'est une oeuvre subjective dénuée d'optimisme et reportant le spectateur aux temps déplorables des difficultés sociales en U.R.S.S.

L.B.

LAWS OF GRAVITY — Nick Gomez — États-Unis — 1992

Nick Gomez a déjà travaillé avec Hal Hartley au montage de **Trust**. C'est là un détail significatif si on part du principe que **Laws of Gravity** s'inscrit dans un nouveau courant créatif, suivant les principes de l'école du cinéma new-yorkais. Très vite, on s'aperçoit que les influences proviennent de Scorsese et



de Morrissey. L'environnement urbain dont il est question est constitué de femmes très peu recommandables et en ce qui concerne les hommes, des machos, durs et dangereux. Magouilles et crimes sont monnaie courante dans ce microcosme que sont les bas-fonds de Brooklyn. **Laws of Gravity** est un film dont la part d'improvisation dans l'interprétation atteint parfois des niveaux de frénésie. Les protagonistes s'aiment et se déchirent, s'unissent et s'entretuent. Entre ces dévouements contradictoires, la caméra de Gomez se glisse audacieusement, traquant chaque geste, gravant chaque son de voix, au vif, à la façon d'un documentaire. Gomez est un cinéaste moderne, urbain, instinctif. Entre le *road movie* de ghetto et le film expérimental, **Laws of Gravity** surprend le plus souvent par son économie d'effets. Entre les personnages paumés de cette histoire anti-spectaculaire, les sens parfois atrophiés et étonnamment alertes renvoient à leurs propres impuissances. Tonique et édifiant.

É.C.

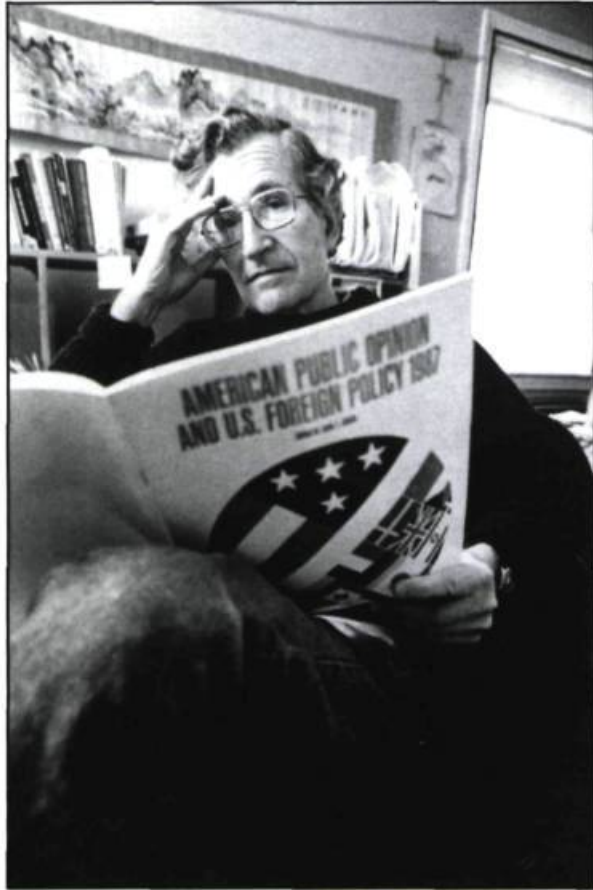
MANUFACTURING CONSENT: NOAM CHOMSKY AND THE MEDIA — Mark Achbar, Peter Wintonick — Canada — 1992

Ce documentaire choc de 162 minutes se propose d'introduire le spectateur dans l'univers philosophique complexe d'un des plus grands penseurs de notre époque, Noam Chomsky. Filmé sur une période de quatre ans, le film étale une grande variété de documents servant à la fois à faire le portrait de l'homme et à vulgariser ses théories.

Chomsky est un philosophe des communications de masse: sa principale théorie concerne la manipulation de l'information par les grands médias à des fins économiques et politiques. Son analyse se ramifie pour toucher à tous les domaines du pouvoir dans les sociétés occidentales dites démocratiques. Conséquemment, Chomsky fait flèche de tout bois: les gouvernements sont pour lui, par définition, des entités violentes et coercitives; quelques grandes corporations contrôlent le pouvoir économique mondial et l'information; et le peuple est gardé sous anesthésie au moyen de diversions comme la télévision et le sport. Résumée ainsi, la pensée de Chomsky a une odeur d'apocalypse qui frôle 1984. Mais le film d'Achbar et de Wintonick ne manque pas d'éloquence. De toute façon,

Chomsky prêche d'abord et avant tout une saine méfiance envers le pouvoir. On peut difficilement lui refuser le bénéfice du doute.

Manufacturing Consent est de toute façon un documentaire remarquable. Les auteurs ne donnent guère l'occasion aux



adversaires de Chomsky de s'exprimer. Mais c'est de bonne guerre, puisqu'ils ont la chance de le faire à longueur d'année dans les médias traditionnels. Les deux documentaristes démontrent un sens de l'invention de tous les instants. Leur film réussit le tour de force d'être à la fois éclaté dans sa forme et rigoureux dans son discours. La démonstration tient souvent de la haute voltige: les éléments d'information vont et viennent sur l'écran avec l'énergie généralement consacrée à la publicité. Mais tout cela donne un vertige stimulant: plus il y en a, plus on en veut. En intégrant dans leur film des extraits d'anciens documentaires propagandistes auxquels ils substituent parfois des images d'événements contemporains, les auteurs nous font habilement prendre conscience de notre précarité en tant que spectateurs. Rien ne distingue foncièrement les images de la Deuxième Guerre mondiale et celles de la Guerre du golfe: les méthodes de propagande sont demeurées les mêmes. La démonstration est forte, car elle prouve que notre sentiment

d'être mieux informé que jamais n'est qu'une illusion. Nous le savons peut-être, mais l'oublions constamment.

Ce film souvent très drôle est à voir absolument. D'abord, bien sur, pour découvrir de façon originale les théories de Chomsky. Mais aussi pour savourer le travail de deux cinéastes opiniâtres et virtuoses qui comprennent le pouvoir des images et l'utilisent pour dénoncer ceux qui en abusent.

M.G.

THE NEED (Niaz) — Alireza Davudnezhad — Iran — 1991

Comme une bonne partie des films iraniens, celui de Davudnezhad est exclusivement consacré aux adolescents, révélateurs des problèmes de la société iranienne. À la mort de son père, un adolescent se voit forcé de travailler dans une imprimerie où besogne déjà un autre garçon de son âge qui, lui aussi, doit subvenir aux besoins de sa famille. Ils se livrent alors à une compétition impitoyable. L'intégrité du cinéaste réside justement dans son obstination, conforme à celle des jeunes héros, à ne jamais perdre de vue la gravité de leur enjeu et à se tenir constamment à hauteur de leur regard. Le temps et l'espace ont ici une épaisseur rare et exacerbée. La confusion des sentiments (amitié/rivalité) entre les deux protagonistes, leur désarroi face à l'incompréhension et l'apathie de leurs supérieurs composent la matière du film. Mais **The Need** est aussi l'illustration pure et simple d'une définition selon laquelle tout scénario est le récit d'un désir de raconter, car le film est aussi un conte mine de rien terrifiant sur l'incroyable inconséquence du monde adulte. Et on peut y déceler une métaphore politique, ne serait-ce que par le message de paix qu'il propose.

É.C.

THE NEIGHBOUR (Der Nachbar) — Götz Spielmann — Autriche — 1992

Götz Spielmann nous raconte l'histoire d'une passion dévorante qui se passe dans un vieux faubourg de Vienne. La passion de M. Pawlik pour Miss Michaela. Il s'agit d'une passion à sens unique. On comprend pourquoi Michaela repousse les avances de notre petit vieux: elle est jeune et belle. Tout cela a commencé quand sa voisine de palier, Madame Smikal, a fait ses adieux à notre pauvre monde pour laisser la place à son fils Herbert, un petit voyou sans envergure, qui crèche avec la belle Michaela et sa fille Agnès. La demande en mariage avec un testament alléchant nous révèle un Rudolf Pawlik prêt à tout pour avoir tous les atouts dans son jeu. Notre amoureux fou en vient à perdre la tête et tout ce qui loge dessous. **The Neighbour** décrit une atmosphère subtilement trouble. Des pavés mouillés nous suggèrent une certaine détresse de vivre. Des tapisseries fatiguées trahissent la lassitude d'une existence terne aux horizons bouchés. Finalement, la plus honnête dans toute cette affaire, c'est la péripatéticienne. La mise en scène nous révèle un tact qui nous repose des outrances d'un cinéma qui abuse des surenchères sanglantes. La modération peut jouir d'un meilleur effet. **The Neighbour** le prouve en images et en sons majuscules.

J.B.

OPENING NIGHT — John Cassavetes — États-Unis — 1978

Opening Night se classe parmi les grands films à tendance réflexive qui se sont penchés sur la nature du jeu, au théâtre ou dans la vie, et sur la frontière qui sépare l'illusion de la réalité, l'aliénation de la création. Par moments, le film de Cassavetes évoque **La Règle du jeu** de Renoir, avec ses scènes de marivaudage et son discours sur les différences de classes représentées ici par le clivage entre techniciens et créateurs. À d'autres moments, on pense plutôt à **Persona** de Bergman, qui analyse, tout comme **Opening Night**, l'aliénation mentale d'une actrice et sa rencontre avec son double féminin. **L'Amour fou** de Rivette s'impose aussi. Dans les deux films, souvent semblables sur le plan de la forme, on nous expose les étapes d'une production théâtrale et le pouvoir qu'ont les acteurs de transcender leur douleur par le jeu. Cassavetes est donc en bonne compagnie. Ce n'est pourtant pas cette filiation qui retient notre attention dans **Opening Night** mais bien ce qui le rend unique. La griffe Cassavetes !

Pour apprécier le cinéma de ce réalisateur américain, il faut renoncer à certains acquis *hollywoodiens*. Sinon les films nous apparaissent trop longs, les improvisations un peu complaisantes, l'éclairage pourri et le jeu trop emphatique. Tout notre être de cinéophile occidental, bourgeois et cartésien se révolte devant l'acharnement du réalisateur à nous rendre la vie difficile. Il faut donc capituler. Ce n'est qu'à cette condition que la magie peut opérer. Sous ses allures de cinéaste réaliste, Cassavetes s'exprime par l'excès. Dans **Opening Night**, comme dans ses autres films personnels, les émotions sont magnifiées par le jeu sans concession des acteurs principaux. Gena Rowlands n'arrête pas de nous stupéfier tellement elle pratique son art avec abandon et intensité. Sa performance tourne le dos à la *politesse* du jeu mais ne devient jamais hystérique. Le miracle de **Opening Night**, c'est qu'il donne à voir l'*éclosion* de la performance de Rowlands. C'est là la raison d'être des nombreux plans séquences qui parsèment le film. La caméra de Cassavetes n'enregistre pas une performance déjà achevée; elle surprend l'actrice en train de créer. Pas surprenant que le spectateur se surprenne à ne plus respirer lorsque Rowlands illumine l'écran.

La même puissance et les mêmes excès caractérisent le style de la réalisation. À mes yeux, l'esthétique cinématographique de Cassavetes se rapproche du *brutalisme*, ce courant architectural qui n'entend pas dissimuler les éléments organiques des structures. **Opening Night** ne cache pas ses ficelles. Le réalisateur est lui-même à l'écran, accompagnant Rowlands dans l'improvisation finale qui la fait triompher. Cassavetes laisse aussi parler ses cadrages, ses mouvements de caméra et son montage. C'est toute la facture du film qui est *brutale*. **Opening Night** débute sur un plan moyen de Rowlands en coulisse. Aucune mise en situation, aucun plan d'introduction, aucune exposition nous explique la nature de ce que nous voyons. La caméra va tour à tour cajoler l'actrice, l'isoler ou la suivre de si près qu'elle passe près de la percuter. Dans les moments de folie, le montage éclaté soulignera

l'aliénation du personnage. La forme est violente; le style très physique. L'art du cinéma à vif.

J.L.

SHADOW ON THE SNOW — Attila Janisch — Hongrie — 1991

Sandor doit de l'argent à un certain Jakab. Un jour, il est témoin d'un hold-up dans un bureau de poste. Il s'enfuit avec l'argent du voleur qu'une petite vieille a fait trébucher. Il offre ce trésor à une amie qui n'en veut pas. Il jette les précieux billets dans la nature. Lui et sa fille Rébecca, âgée de huit ans, se réfugient chez un pasteur. Les policiers le poursuivent dans une forêt. Ils le blessent grièvement à une jambe, mais ne réussissent pas à l'attraper. Ça se termine sur une image hallucinante.

Un vent qui se plaint dans une morne plaine. Une porte qui gémit. Une moto pétaradante. Une bûche qu'on fend avec fracas. Un avion qui crache un bruit strident. Une musique moderne faite de bruits quotidiens amplifiés avec des percussions aux accents aussi mystérieux que plaintifs. Toute cette mise en scène sonore veut créer un climat aussi tendu qu'inquiétant. L'atmosphère sonore est plus en forme que le fond de l'intrigue qui laisse planer un cortège de non-dits. Un film qui a sa note à dire dans une manifestation qui veut privilégier un certain nouveau cinéma. Quand on accepte de jouer le jeu, **Shadow on the Snow** d'Attila Janisch peut devenir fascinant. J'ai joué. Et j'y ai gagné 76 minutes d'un bonheur de tous les instants.

J.B.

LA VIE DE BOHÈME — Aki Kaurismäki — Finlande — 1992

Aki Kaurismäki est un fidèle du Festival du Nouveau Cinéma. Ses admirateurs ne seront pas déçus par **La Vie de Bohème**. En utilisant le roman d'Henri Murger, il situe ses personnages à Malakoff, banlieue de Paris. Et dès les premières images, le spectateur se rend compte que ce n'est pas Neuilly. Bref, par un concours de circonstances, trois hommes vont se rencontrer, trois hommes qui sont des artistes: un écrivain, un musicien et un peintre. Comme l'on connaît l'opéra de Puccini, c'est le peintre Rodolfo qui tient la vedette. Il se prend d'amour pour la fragile Mimi. Mais ce qui fait le plaisir de ce film, c'est à



la fois la naïveté des dialogues et l'humour qui transcende la pauvreté de ces fantaisistes. Rien de plus émouvant que la contribution de chacun pour sauver la pauvre Mimi. Aki Kaurismäki sait avec une simplicité désarmante faire surgir le rire de cette grisaille, malgré la détresse de ces trois hommes plus stoïques que romantiques. Ces saltimbanques dépourvus de méchanceté nous deviennent sympathiques, car ils savent partager leurs difficultés et leur misère. Le cinéaste ne s'attarde jamais sur des scènes, il coupe vite pour nous transporter ailleurs. Il ne veut pas nous attendre. Il préfère nous présenter certains moments de leur vie. Un film qui n'élimine pas l'émotion, mais qui se garde d'appuyer. Un film qui respecte et réjouit le spectateur.

L.B.

ZEBRAHEAD — Anthony Drazan — États-Unis — 1991

Le sujet du film est à la fois original et inusité: L'histoire d'amour entre un jeune adolescent blanc et juif et une jeune fille noire. Les deux jeunes gens se plaisent et commencent à sortir ensemble. Mais leur relation suscite des réactions négatives dans leur entourage respectif. Les intentions du cinéaste sont, certes, louables, et le dénouement demeure d'un réalisme probant. Par contre, **Zebrahead** est un film trop bavard, parfois



même trop démonstratif. Et si malgré tout, le film n'emporte pas totalement notre adhésion, c'est sans aucun doute parce que le cinéaste ne sait pas résister à la tentation de souligner ce qu'il a envie de dire. Dans un ordre pas tout à fait précis, sont dénoncés le racisme, les préjugés tant du côté des Blancs que du côté des Noirs, tout ce qui rend la vie invivable. Mais **Zebrahead**, c'est aussi une histoire d'amour interprétée par de très bons comédiens. Tous s'avèrent enthousiastes, intègres, rafraîchissants, apportant à cette première incursion dans le long métrage, une assez bonne note de passage.

É.C.

THÉÂTRE, MUSIQUE, DANSE, LITTÉRATURE

Comme d'habitude, le festival regroupait deux genres principaux: le documentaire et le film de fiction. Comme d'habitude aussi, cette manifestation permettait de nous tenir au courant des différentes créations ciné et vidéographiques dans le monde.

Cette année, un hommage particulier a été rendu aux Américains, ce que les conditions politiques et géographiques semblent parfaitement justifier: le court métrage d'Esteban Toledo et le film d'Arthur Lamothe n'ont pas fait de vagues peut-être, mais ont honnêtement tenté, chacun à sa manière, de rendre un tribut discret et efficace aux cultures autochtones. Avec le talent qu'on lui connaît, Arthur Lamothe en particulier a su capter avec intelligence et surtout sensibilité — une de ses qualités dominantes — les infinies variations de l'artisanat Abenaki ou Montagnais.

Beaucoup plus ambitieux étaient les films sur Honoré Daumier (**Daumier's Law**, Geoff Dunbar, 1992, peintre et caricaturiste français du XIXe siècle), ainsi que celui sur l'étonnant musée Dali à Sitges (**Teatre-Museu Dali**, Joan Mallarach, 1991). L'un des grands mérites du film de Dunbar sur Daumier est d'avoir utilisé une animation remarquablement habile, directement inspirée par l'oeuvre du peintre-graveur (et accompagnée d'une musique expérimentale de Paul McCartney sur le thème de l'injustice). Rien ne pouvait mieux rendre cet art remarquable et peu connu du caricaturiste et commentateur de son époque, d'autant plus que Dunbar a su déployer toutes les ressources d'une animation aussi remarquable par sa

concentration d'énergie que son talent. Rappelons au passage que Dunbar a gagné en 1975 la Palme d'or du meilleur court métrage à Cannes pour son film sur Toulouse-Lautrec, et qu'en 1980, il recevait le Lion d'or à Berlin pour un autre film sur l'oeuvre d'Alfred Jarry, **Ubu**).

Le film de Joan Mallarach, **Catalan fanatique**, nous montre les travaux d'aménagement ordonnés par Dali pour reconvertir un ancien théâtre en musée imaginaire à la mesure de sa mégalomanie et de son talent qui, on le sait, est immense ! Le bâtiment est superbe, les objets d'exposition surprenants (un peu moins si on connaît l'oeuvre de Dali et les fantasmes suscités par Gala, sa femme), et la trame sonore narration au bord du délire: c'est un automate qui nous sert de guide...

De la folie à l'austérité: il n'y a aucune commune mesure entre Dali et Schoenberg, évidemment ! Il faut cependant avouer que l'admirable documentaire de Larry Weinstein, **My War Years, Arnold Schoenberg** a, non seulement frappé une corde sensible, mais a tranquillement transformé les préjugés et les incompréhensions qui continuent encore d'exister aujourd'hui face à l'art d'Arnold Schoenberg. En 85 minutes, Weinstein, avec une sensibilité à fleur de peau et une perception peu commune de l'art schoenbergien, en utilisant aussi bien le documentaire que la fiction, brosse une fresque aussi passionnée qu'intransigeante sur l'un des plus grands et des plus influents compositeurs de ce siècle, dont on commence seulement à découvrir le génie si particulier.