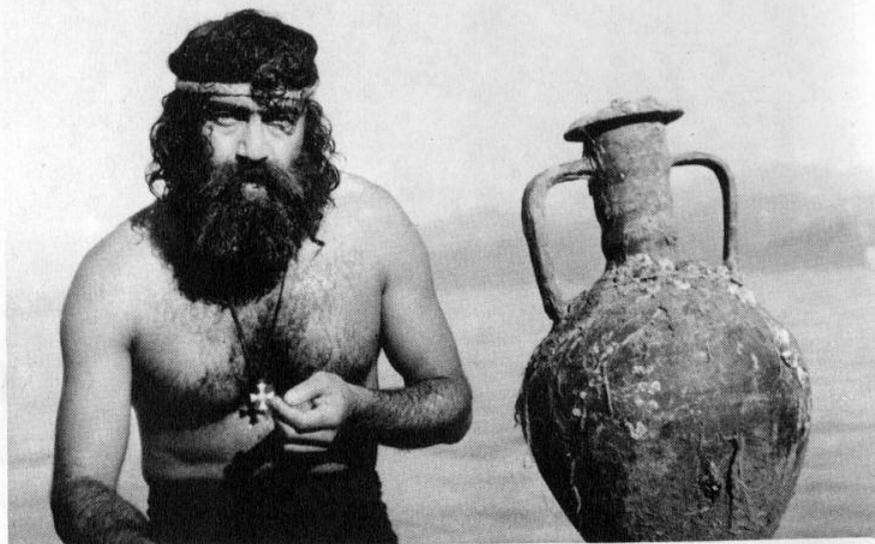




LE CAMBRIOLEUR Ogorodnikov



LE NAGEUR Kvirikadzé

LE NOUVEAU CINEMA SOVIETIQUE : LA PERESTROIKA SUR L'ECRAN

En mai 1986, lors de son Ve Congrès, l'Union des cinéastes de l'U.R.S.S. se lança dans une restructuration radicale de l'industrie monolithique qui avait été dans le passé l'une des plus richement créatrices du monde.

Déclaré "le plus important de tous les arts" par Lénine en 1919, et nationalisé aussitôt, le cinéma soviétique naquit, alors qu'une exubérante rupture avec des valeurs traditionnelles et une extraordinaire prolifération d'approches innovatrices se manifestèrent dans chaque sphère de la vie artistique et intellectuelle du pays. Malgré la turbulence et les graves privations matérielles des premières années de pouvoir bolchévique, le cinéma connut une enfance dorée, marquée par la floraison simultanée de talents d'Eisenstein, de Vertov, de Poudovkine et de Dovjenko. Mais avec l'ascension au pouvoir de Staline, les conditions permettant l'expérimentation et la créativité seront graduellement détruites. Les activités artistiques de toute sorte seront soumises à des stricts contrôles par une massive machinerie étatique et à une censure rigide veillant contre toute déviation du dogme du réalisme socialiste. Les conséquences seront désastreuses aussi bien quantitativement que qualitativement: au début des années cinquante seulement 5 ou 6 films par an seront produits (par opposition à 100 par an pendant les années vingt et 30 par an pendant les années trente).

Dans une grande mesure, l'infrastructure répressive mise en place par Staline continuait à fonctionner après sa mort en 1953; mais au début des années soixante, pendant le bref et hésitant dégel entourant la chute de Khrouchtchev, des films tels **Ivanovo dietsvo** (L'enfance d'Ivan, 1961) d'Andrej Tarkovski, **Aprel** (Avril) d'Otar Iosseliani, **Znoj** (La chaleur, 1962) de Larissa Chépitko, **Dobro pozalovat ili postoronnim vhod vosprescen** (Bienvenue, 1964) d'Elem Klimov et **Teni sabytych predkov** (Les chevaux de feu, 1964) de Serguéi Paradjanov annonçaient les débuts d'une nouvelle génération pleine de talent. Pour la plupart de ces cinéastes, 25 ans de difficultés ininterrompues ont suivi: leurs projets furent refusés ou bloqués au cours de leur production, et les rares oeuvres qu'ils réussissaient à achever restèrent souvent enfermées dans des placards, interdites de projection.

Ainsi, l'une des premières tâches entreprise par la nouvelle direction de l'union des cinéastes fut l'ouverture des placards où les films jugés inacceptables avaient été cachés, ainsi que la réhabilitation de la génération des "cinéastes damnés" qui les avaient réalisés. Depuis, des films qui furent encore récemment bannis des écrans continuent à rafler des prix importants dans de grands festivals internationaux: en 1987, l'Ours d'or à Berlin pour **Tema** (Le thème, 1979) de Gleb Panfilov et le Prix spécial du jury à Cannes pour **Pokajanie** (Repentir, 1984) de Tengviz Abouladzé et en

1988 un Ours d'argent à Berlin pour **Komissar** (La commissaire, 1967) d'Aleksandr Askoldov. Certains de ces cinéastes, tels Tarkovski, losseliani et Paradjanov, avaient continué à jouir d'une importante renommée internationale malgré les obstacles qui se dressaient systématiquement devant leurs projets.

D'autres, tels Askoldov et Kira Mouratova - la réalisatrice de **Korotkie vstreči** (Brèves rencontres, 1967) et de **Dolgie provody** (Les longs adieux, 1971) - furent exclus du monde du cinéma de façon plus catégorique et restèrent presque entièrement inconnus jusqu'à la glasnost. Parmi ces derniers se trouve également Guénnadi Poloka, dont nous projetterons la merveilleuse comédie musicale **Interventsia**. Dans cette reconstitution irrévérencieuse de la Révolution d'octobre, le populaire chanteur Vladimir Vyssotski incarne un héros révolutionnaire carnavalesque qui chante et qui danse et qui ne ressemble guère aux portraits canoniques qui apparaissent dans les représentations officielles de ces événements. **Poroliot vorobev** (La migration des moineaux, 1979) de Teimouraz Bablouani, **Motsourave** (Le nageur, 1981) d'Irakli Kviridadzé et **Sashennyj fonar** (La Lanterne éclairée, 1983) d'Agasi Ajvasian, - qui ont en commun le non conventionnalisme de leurs approches de la structure narrative - ont également dû attendre la glasnost pour être autorisés à apparaître sur l'écran.

Parmi les 15 films que nous présenterons, seulement trois sont l'oeuvre de cinéastes russes; et de manière significative, tous les trois - **Interventsia**, **Niebyvalchtina** (Du jamais vu) et **Vzломscik** (Le Cambrioleur) - ont été réalisés à Leningrad. La seule oeuvre en provenance de Moscou est donc **Ya shagayu po Moskve** (Je me balade dans Moscou) du réalisateur géorgien Georgui Danelia. Les autres proviennent des petites républiques: de la Géorgie (environ 5 millions d'habitants), de l'Arménie (env.3.2 millions) de l'Estonie (env.1.5 millions) de la Lettonie (env. 2.5 millions) de l'Ouzbekistan (env. 17 millions).

Les cinématographies caucasiennes, et en particulier celle de la Géorgie, sont depuis longtemps reconnues en Occident pour leur extraordinaire beauté visuelle, pour l'originalité de leurs méthodes de construction narrative et pour leur utilisation ingénieuse de fables et d'allégories traditionnelles comme moyen d'aborder des controverses actuelles.

Dans les cinématographies des pays baltes, on trouve aussi, d'une part de riches cultures nationales qui ont été conservées à travers des siècles de domination par leurs puissants voisins et, d'autre part une problématique tendance à l'insoumission envers le régime de Moscou. De la Lettonie, pays où le cinéma documentaire a connu des développements particulièrement intéressants, nous vient **Viscij sud** (Le jugement dernier) de Herz Frank, une puissante et douloureuse évocation du processus par lequel un homme est condamné à mort. La nouvelle génération de cinéastes estoniens - dont nous présenterons deux des oeuvres principales - est en train d'expérimenter tantôt avec les moyens du documentaire, tantôt avec ceux de la fiction ou de

l'animation dans sa tentative de donner de nouvelles formes cinématographiques à des problèmes politiques et sociaux.

Quelques uns des films dans ce cycle datent de la période éphémère de libéralisation sous Khrouchtchev. D'autres fournissent la preuve que, loin de Moscou, et loin de ce que Godard appelle "l'esthétique Hollywood-Mosfilm", la créativité cinématographique survécut même pendant les pires années de stagnation sous Brejnev. D'autres encore représentent les débuts d'une génération de cinéastes qui ont eu la bonne fortune d'arriver à la maturité juste au moment où la glasnost commençait. Si, au niveau de leur contenu, certains de ces films paraissent anodins, ils sont tous plus ou moins "subversifs" au niveau formel. Dans chacun, les lois de la représentation classique sont transgressées et une tentative est faite de formuler des alternatives esthétiques cohérentes. Dans chacun nous sommes confrontés à des visions nouvelles et inattendues des choses.

Ce cycle est pour nous avant tout une façon de rendre hommage au talent et au courage de ces cinéastes, et c'est avec un plaisir particulier que nous accueillerons à Genève lors de l'ouverture du cycle, Arvo Iho, l'un des talents les plus prometteurs de la Nouvelle Vague estonienne. Nous applaudissons d'autre part, les efforts de l'Union des Cinéastes qui revendique plus d'autonomie, moins de contrôles bureaucratiques et des réformes massives qui affecteraient non seulement l'infrastructure pour la production et la distribution, mais aussi les droits d'auteurs, les revues de cinéma, les rapports avec la télévision et la littérature, etc. Est-ce que la cinématographie soviétique réussira, pour la première fois depuis la destruction de l'avant-garde à la fin des années vingt, à s'assurer de la mise en place systématique des conditions favorisant l'expérimentation, l'échange et l'exploration des voies nouvelles ? Pour le moment, la question reste ouverte. Mais la vue d'ensemble de la production des derniers 25 ans qui est devenue récemment possible grâce à l'ouverture des placards tend à indiquer qu'avec ou sans la permission des autorités, et avec ou sans des conditions de travail adéquates, des cinéastes soviétiques continueront à créer des oeuvres de valeur qui remettent audacieusement en question l'idéologie et l'esthétique dominante.

Brenda BOLLAG





JE ME SOUVIENS DE TOI Chamraiev



LA LANTERNE ECLAIREE Ajvasian

DU VENTRE DE LA BALEINE

En 1987, c'était la révolte des cinéastes soviétiques: lors du congrès de leur union, en janvier, Ermache, directeur du Goskino, fut révoqué, ce qui mit fin à une longue période de stagnation dont la véritable histoire ne se résume pas aux seuls titres de films qu'on put alors voir dans les salles soviétiques et, parfois même, étrangères, mais comprend également les productions qui sortirent au grand jour de manière inespérée dans la seconde moitié des années quatre-vingt. Seul le recul du temps permettra de retracer tout ce qui s'est passé dans l'ombre, ce chemin tortueux et complexe qui aboutit à ce fameux jour de la mi-mai 1986 où, dans le contexte des changements que connaissait l'URSS, le congrès de l'Union des cinéastes destitua sa direction avec, à sa tête, Lev Koulidjanov qui avait régné sur cette union vingt et un ans durant. On élut Elem Klimov pour le remplacer. C'est alors qu'un membre de la nouvelle direction aurait déclaré: "C'est notre Tchécoslovaquie, c'est notre Pologne".

UNE FIN DE REGNE

Les dernières années de l'ère Brejnev et les premières années suivant sa mort (survenue en 1982) - phase de gestation difficile des changements qui allaient affecter la deuxième moitié des années quatre-vingt - s'apparentent à une fin de règne. Elles furent non seulement marquées par une atmosphère oppressante et la prépondérance du conformisme, mais aussi par la conscience que la gérontocratie ne pourrait plus se perpétuer longtemps et par l'incertitude quant à ce qui allait suivre.

En 1976, Larissa Chépitko tourna son dernier et meilleur film, **L'Ascension** (Vozkhojdenie), un récit d'une tonalité presque évangélique sur l'héroïsme, le sacrifice et la trahison: l'histoire d'un groupe de partisans biélorusses, un chemin de croix soviétique d'une force visuelle et, surtout, spirituelle rarement atteinte. Avec la mort tragique de la réalisatrice pendant les préparatifs de son film suivant, **Adieu à Matoria** (Prochtchanie), le cinéma soviétique a encore perdu, après la disparition de Choukchine, un de ses grands talents et une référence en matière d'honnêteté et de véracité artistique.

La même époque vit se développer le talent ironique de Nikita Mikhalkov (né en 1945 et frère cadet d'Andreï Kontchalovski): il fit ses débuts en 1975, avec une tragi-comédie lyrique sur l'époque de la guerre civile et des premières vedettes du cinéma muet, **L'esclave de l'amour** (Raba loubvi); puis il enchaîna sur une adaptation du **Platonov** de Tchékhov, **Partition inachevée pour piano mécanique**, (Neokontchenaïa piessa dlia mekhanitcheskovo pianino, 1977). Mais son meilleur film de l'époque est une adaptation semi-télévisuelle d'une autre oeuvre classique, **Quelques jours de la vie de I.I. Oblomov** (Nieskolko dneï jizni I.I. Oblomova, 1979) d'après un roman d'Ivan

Gontcharov. Après quelques films de moindre importance - **La Parentèle** (Rodnia, 1981) et **Sans témoin** (Bez svidetelief, 1983) -, Mikhailov préféra tourner à l'étranger et réalisa en Italie, en co-production internationale, **Les Yeux noirs** (Otchi tchornie, 1987), une comédie tchékhovienne à succès, avec Marcello Mastroianni dans le rôle principal.

Les spectateurs soviétiques n'apprirent l'existence d'un autre débutant remarquable qu'en 1977, quand fut présenté le deuxième long métrage de Alexei Guerman (né en 1938), **Vingt jours sans guerre** (Dvadsat dneï bez voïny), d'après des récits de guerre de K. Simonov. Guerman gagna les spectateurs par la manière dont il sut rendre, en noir et blanc et sans les embellir les expériences des années de guerre. Mais ensuite, son nom disparut pour longtemps. Il fallut attendre la deuxième moitié des années quatre-vingt pour voir son premier film datant de 1971 et d'inspiration semblable, **Contrôle routier** (Provierka na dorogakh), ainsi que son troisième film, **Mon ami Ivan Lapchine** (Moï droug Ivan Lapchin, 1984), dont l'action se situe dans les premières années de l'Etat soviétique. Dans les deux cas, il s'agit d'adaptations d'oeuvres du père du cinéaste, l'écrivain Iouri Guerman et dans les deux cas, le réalisateur est resté fidèle au noir et blanc. Trois longs métrages en quinze ans (dont un seul est passé dans le réseau de distribution) de l'un des meilleurs débutants des années soixante-dix, voilà qui caractérise bien cette période.

Gleb Panfilov eut bien du mal à conserver sa position : après l'interdiction de son film non-conformiste au sujet audacieux, **Le thème** (Tiema, 1979), il tourna deux versions filmées de pièces de théâtre: **Valentina** (1981), d'après une oeuvre aux tonalités tchékhoviennes du dramaturge sibérien Serguéi Vampilov, prématurément disparu; et **Vassa** (1981), d'après le drame de Maxime Gorki avec, chaque fois, Inna Tchourikova dans le rôle principal. Il fallut attendre la sortie de **Thème** sur les écrans et son triomphe au Festival de Berlin en 1987 pour comprendre pourquoi Panfilov se borna ou, plutôt dut se borner à des adaptations de pièces de théâtre qui avaient déjà fait leurs preuves : dans ce film, la double protestation contre la stérilité de l'establishment artistique officiel et contre l'hypocrisie de la société était bien trop ouverte pour que ceux qu'elle visait pussent la supporter.

Parmi les réalisateurs de la génération des années soixante et soixante-dix, Elem Klimov joua un rôle clé. Après l'interdiction de **Agonie**, il tourna d'abord **Adieu à Matorra** (Prochtchanié, 1983) d'après un roman de Valentin Raspoutine (c'est aux repérages de ce film que sa femme, Larissa Chépitko, mourut tragiquement). Ce poème cinématographique sur la disparition de la vieille Russie paysanne suffit à témoigner que le cinéma soviétique tenait en lui un maître original d'un lyrisme tragique, qui triompha dans son film suivant **Va et regarde** (Idi i smotri, 1986), présenté en France sous le titre commercial tout à fait dénaturé de **Requiem pour un massacre**. La première moitié de ce film, qui dépeint le sort d'un garçon paysan un peu simplet parmi les partisans en Biélorussie durant la deuxième guerre mondiale, est à mettre au rang des meilleures créations du cinéma mondial des années quatre-vingt.

Andréi Tarkovski, le plus intéressant des réalisateurs de la génération des années soixante, ne vécut pas assez longtemps pour

voir changer l'atmosphère entourant le cinéma soviétique. Après **Le Miroir** il fallut attendre cinq ans pour que son dernier film soviétique, **Stalker** (1979) fût projeté dans les salles soviétiques. Dans ce film où il s'appuie sur un récit des frères Strougaïski, auteurs de science-fiction soviétiques très populaires, Tarkovski emmène le spectateur dans un voyage terrifiant et déprimant à travers un pays détruit par une mystérieuse explosion et au cœur duquel se dissimule une source énigmatique de succès et de bonheur. La vision de Tarkovski, appliquée aux errances de deux artistes qui suivent les traces d'un pisteur inconnu (en anglais, **Stalker**: "celui qui suit quelqu'un à la trace"), fait d'une histoire de science-fiction captivante et bien écrite, un reflet visuel métaphysique d'une force extraordinaire. Ce film est un bon exemple de ce que peut se permettre un cinéma financé par l'Etat.

Il n'en reste pas moins que le cinéaste soviétique le plus doué de l'après-guerre n'a tourné que cinq longs métrages en dix-sept ans, et qu'aucun d'entre eux n'a pu échapper à une lutte difficile, à des interdictions temporaires et au sabotage lors de la distribution en URSS comme à l'étranger. Au début des années quatre-vingt, Tarkovski tourna en Italie, en co-production soviéto-italienne, une nouvelle métaphore poétique, **Nostalghia** (1983). Cette fois-ci, la métaphore était encore plus personnelle et visait, selon le réalisateur, "à exprimer le sentiment complexe où l'amour pour la terre natale se mêle à la mélancolie d'en être éloigné. C'est une douleur morale qui torture l'âme". Cette maladie si russe pénètre la totalité du poème cinématographique surchargé de symboles et où, par endroits, une plus grande dose de concret aurait mieux servi l'intention poétique. Mais comment peut-on être concret dans un contexte culturel qui n'est pas le vôtre?

Pleinement conscient de son tragique dilemme, Tarkovski n'est plus jamais retourné en URSS. Le mal métaphorique s'est transformé en maladie mortelle concrète et c'est sous son empire qu'il a créé son dernier film en Suède, **Le Sacrifice** (1986). Là, le mal personnel s'est mué en maladie universelle : la menace atomique. Le spectre de la fin plane tout au long du film dont les ambiguïtés susciteront encore bien des discussions : rêve ou réalité, histoire tchékhovienne de nombreux personnages ambigus ou métaphore philosophique?

Andréi Tarkovski est symboliquement revenu dans sa patrie bien-aimée seulement après sa mort grâce à une grande rétrospective de son oeuvre (y compris des films tournés à l'étranger) dans le cadre du Festival de Moscou en 1987.

La question qui reste posée aux cinématographies de tous les pays socialistes (sans se limiter à elles, d'ailleurs), vaut aussi pour l'URSS : comment aurait pu se développer le talent de ceux qui promettaient tant à l'époque précédente et dont le destin rappelle à ce point le cygne de Mallarmé prisonnier des glaces? Naoumov est mort, Alov s'est fait le défenseur du conformisme régnant, Kontchalovski a tourné le film-modèle de la période brejnévienne, **Sibériade** (Sibiriada, 1978) et, fort de cela, a pu gagner Hollywood muni d'un passeport soviétique. Certains, comme Khoutsiev, ont opté pour la télévision et l'École du cinéma; d'autres, comme Mitta ou Todorovski, ont continué à travailler plus ou moins en marge sans "se rendre coupables" de films franchement mauvais. Andréi Smirnov a fini par renoncer à lutter contre la bureaucratie et a quitté le

Ciné-club universitaire

Automne 1988

31 octobre

- 19H **JEUX POUR ENFANTS D'AGE SCOLAIRE**
(NAERATA OMETII/IGRI DLIA DETEĪ SHKOI NOGO VOZRASTA) 1986
Arvo Iho et Leida Laius (RSS estonienne)
Une discussion aura lieu après le film en présence du réalisateur
- 21H30 **LE NAGEUR** (MOTSOURAVE/PLOVEC) 1981-87
Irakli Kvirikadzé (RSS géorgienne)

7 novembre

- 19H **UN NID DANS LE VENT** (TUULTE PESA/GNEZDO NA VIETRU) 1979
Olav Neuland (images: Arvo Iho, RSS estonienne)
- 21h **DU JAMAIS VU** (NIEBYVALCHTCHINA) 1983
Serguéi Ovtcharov (Lenfilm/RSS russe)

14 novembre

- 19H **LE CAMBRIOLEUR** (VZLOMSCIK) 1987
Valerij Ogorodnikov (Lenfilm/RSS russe)
- 21H **LA LANTERNE ECLAIREE** (SASHENNYJ FONAR) 1983
Agasi Ajvasian (RSS arménienne)

21 novembre

- 19H **LE JUGEMENT DERNIER** (AUGSTAKA TIESA/VISCIJ SUD) 1987
Herz Frank (RSS lettone)
- 20H30 **LA MIGRATION DES MOINEAUX** (POROLIOT VOROBEV) 1979-1987
Teimouraz Bablouani (RSS géorgienne)
- 22H **JE ME BALADE DANS MOSCOU** (YA SHAGAYU PO MOSKVE) 1964
Georgui Danelia (RSS russe)

Cinéma et perestroïka

Films soviétiques de 1964 à 1987

28 novembre

- 19H **JE ME SOUVIENS DE TOI (YA TEBIA POMNU)** 1986
Ali Chamraïev (RSS ouzbek)
- 21H **INTERVENTION (INTERVENTSIA)**1967-1987
Guénadi Poloka (Lenfilm/RSS russe) avec Vladimir Vyssotskij

5 décembre

- 19H **IL ETAIT UNE FOIS UN MERLE CHANTEUR (ZHIL PEVCHIY DROZD)**
1971 - Otar Iosseliani (RSS géorgienne)
- 21H **LES FAVORIS DE LA LUNE** 1984 - Otar Iosseliani (France)

12 décembre

- 19H **LES CHEVAUX DE FEU (TENI SABYTYCH PREDKOV)**1964
Serguéi Paradjanov (RSS ukrainienne)
- 21H **COULEUR DE LA GRENADE (SAYAT NOVA/CVET GRANATA)**1968
Serguéi Paradjanov (RSS arménienne) sans sous-titres
- 22h30 **LE TRIANGLE (TREUGOLNIK)** 1967
Ghenrik Malian (RSS arménienne)

* Nous avons donné d'abord les titres français des films, suivis des titres originaux lorsque ceux-ci nous sont connus, et en dernier lieu leurs titres russes. Lorsque deux dates sont données en référence à un seul film, la première est la date de sa réalisation et la seconde la date de sa sortie.

métier de réalisateur. Danelia et Riazanov ont donné au marché intérieur son lot de rire et de modeste satire. Ces années-là, le nom du réalisateur de **La ballade du soldat** ne s'est fait entendre que comme un écho des affiches annonçant le sympathique film de Pavel Tchoukhraï, **La cage au canaris**, (Klietkadlia kanareek, 1983).

Roland Bykov est resté fidèle à lui-même en tant qu'acteur et en tant que réalisateur et l'a confirmé avec un remarquable film "pour la jeunesse", **L'épouvantail** (Tchoutchelo, 1984), un véritable cri d'horreur contre la cruauté du conformisme régnant. En 1986 Vadim Abdrashitov (né en 1945) qui dès le début de sa carrière, s'efforça d'approcher la réalité sociale de façon non-conformiste - (**Le train s'est arrêté**, (Ostanovilsia poyezd, 1982) - a lui aussi réalisé un film "pour la jeunesse", **Ploumboum** (Ploumboum ili opasnaïa igra) qui fut un événement en son genre et provoqua de violentes discussions. Le réalisateur, et son scénariste habituel, Alexandre Minadzé, y ont dépeint comme un être monstrueux une des grandes figures de la mythologie soviétique : un garçon qui trahit ses parents et amis, "pour servir la société". La carrière de Sergueï Soloviev (né en 1944) s'est déroulée favorablement et il a remporté son plus grand succès, le prix spécial du jury à Venise, avec son film **Le pigeon sauvage** (Tchoujaia bielaiia i riaboi, 1986) qui illustre avec finesse le mûrissement d'un jeune homme entouré de violence et de bassesse.

Le film **Moscou ne croit pas aux larmes** (Moskva sliozam nieverit, 1979) de Vladimir Menchov (né en 1939) - une tranche de vie habilement construite juste dans les limites du possible et pour un vaste public, fut accueilli avec enthousiasme de Moscou à Hollywood et, succédant à **Sibériade**, devint une sorte de film officiel de la fin des années soixante-dix. Dans la même lignée se situe finalement aussi l'ambitieuse tentative d'autobiographie cinématographique d'Evguéni Evtouchenko, **Le jardin d'enfants** (Dietski sad, 1983).

Les films de Serguéï Ovtcharov (né en 1955) et, plus particulièrement son conte populaire métaphorique à propos de "l'homme russe", **Du jamais vu** (Niebyvalchtchina, 1983), ainsi que les réalisations d'Alexandre Sokourov (né en 1951) échappent à la classification habituelle. **Indifférence affligeante** (Skorbnoïé beztchouvstvié, 1986), une adaptation courageuse et formellement provocante de Sokourov sur le thème de **La maison où se brisent les cœurs** de G.B. Shaw, fut préparée de longue main et ne put être achevée que lorsque la situation eut changé.

L'année de la catastrophe de Tchernobyl, on vit sortir en salle le premier film étonnamment mûr de Konstantin Lopouchanski (né en 1947) **Lettres d'un homme mort** (Pisma miortvovo tcheloveka, 1986), une histoire cruelle, quasi naturaliste, sur la vie et la mort après une catastrophe nucléaire, avec B. Bykov dans le rôle principal.

DANS LE VENTRE DE LA BALEINE

Il fallut attendre quelques années après la mort de Brejnev pour que la nouvelle direction de l'Union des cinéastes pût constituer une commission chargée de réexaminer tous les films produits pendant le dernier quart de siècle et qui n'étaient pas passés dans le réseau général de distribution : on en évaluait le nombre de 130 à 150 en

vingt-cinq ans. On vit ainsi sortir au grand jour dans les années 1986 et 1987 toute une série de films qui, après de longues années, attirèrent l'attention du public international sur le cinéma soviétique. Le monde apprit ainsi pour la première fois l'existence du film **La commissaire** (Komissar, 1967), première et malheureusement, pour l'heure, dernière oeuvre fort intéressante tant par son contenu que par sa forme, d'Alexandre Askoldov (né en 1937); c'est l'histoire d'une femme commissaire de l'Armée rouge pendant la guerre civile qui confie son nouveau-né à une famille juive qui l'avait cachée. Un autre film peu respectueux et inspiré par l'avant-garde, **Intervention** (Interventsia, 1967) de Guénnadi Poloka (né en 1935) fut aussi tourné pour le cinquantième anniversaire de la Révolution mais ne sortit qu'à l'occasion du soixante-dixième, et compta en quinze jours quelques dix-sept millions de spectateurs. L'un des principaux rôles était interprété par Vladimir Vyssotski, le chanteur et acteur alors au sommet de sa popularité. Le héros révolutionnaire du film portait le nom de Brodski. C'est avec vingt ans de retard que finit par sortir un film à sketches de Larissa Chépitko et Andréi Smirnov, **Le début d'un siècle inconnu** (Natschalo nevedomogo veka, 1967-87), créé dans le même contexte que les films de Poloka et d'Askoldov. Mais le troisième sketch avait disparu du film : l'auteur Guenrikh Gabay, avait émigré entre-temps.

On a presque réussi à cacher au monde l'existence de la réalisatrice Kira Mouratova (née en 1934 et travaillant à Odessa) alors qu'il s'agit incontestablement de l'un des créateurs cinématographiques soviétiques les plus originaux des vingt dernières années. Ses films intimistes - qui rappellent d'assez loin certaines réalisations de la hongroise Marta Meszaros - sont centrés sur la psychologie des rapports humains. Dans **Brèves rencontres** (Korotkie vstretchi, 1968), il s'agit d'un ménage à trois, avec pour personnage central une femme qui a des activités publiques. Et dans **De longs adieux** (Dolguiyé provodi, 1971), ce sont les relations entre une mère et son fils qui devient adulte. Le film **Parmi les pierres grises** (Sredi serikh kannei, 1983) est basé sur un récit de Korolenko.

On vit également surgir des profondeurs du trésor du Goskino **Le bonheur d'Assia** (Asino schastie, 1966) de Kontchalovski et **Une histoire scabreuse** (Skvernij anekdot, 1965) d'Alov et Naoumov dont l'interdiction, dans la seconde moitié des années soixante, a fortement influencé la carrière de leurs réalisateurs.

DANS LES REPUBLIQUES

On peut parler d'une véritable résurrection dans le cas du maître ukrainien Ilienko dont la **Source pour les assoiffés** (Rodnik dlja jajdouchtchikh) attendait sa sortie depuis 1965 sans que sa métaphore - l'histoire de plusieurs générations dans un pays qui laisse se dessécher la source qui est à l'origine de la vie -, ni sa langue poétique n'en aient pour autant perdu de leur force. Parmi les films d'Ilienko des années soixante-dix et quatre-vingts, il faut citer **Un bouquet de fleurs sauvages** (Poloka neskochénikh dikikh tsvetov, 1976), **La légende la princesse Olga** (Leguenda o kniaguinié Olgué, 1983) et **Les cloches de paille** (Solomenie kolokola, 1987).

En Biélorussie, le débutant Valéri Roubintchik (né en 1940) eut davantage de chance; il retint surtout l'attention avec son premier film, **La couronne de sonnets** (Venck sonetov, 1976), une histoire poétique du temps de la guerre qui a une tonalité étonnante, quasi surréaliste. Le "thriller" romantique, **La chasse sauvage du roi Stakh** (Dikaja ohota korolja Stakha, 1979) fut moins réussi. Roubintchik démontra son talent aux multiples facettes avec **Le mécène** (Kultpokhod v teatr, 1981) où il conte, de manière ironique et intelligente, l'histoire d'un écrivain qui exécute une "commande sociale" et "apprend à connaître la vie réelle".

Le cinéma géorgien sut encore rester en tête pendant cette période. Très curieusement **Repentir** (Pokañaniyé, 1984), le premier film qui règle ses comptes avec la dictature stalinienne et le stalinisme survivant au travers d'une métaphore limpide, a vu le jour à l'époque pré-gorbatchévienne (de toute évidence, sous la protection du premier secrétaire du parti communiste de Géorgie de l'époque, Chévarnadzé qui devait ensuite devenir le ministre des affaires étrangères de Gorbatchev), pour être tout aussi tôt interdit. Sa présentation, en 1987, fut un événement non seulement soviétique, mais aussi international. Il faut souligner que ce film ne fut pas le fruit de la conjoncture, mais le dernier volet d'une trilogie de Tengviz Abouladzé, constituée de **L'incantation** (Molba, 1968) et de **L'arbre du désir** (Drevo jélania, 1977) encore un très beau poème d'inspiration folklorique sur le thème de l'amour et de la mort dans un monde cruel et matriarcal.

La carrière tragique de Serguéi Paradjanov se poursuit en fin de compte en Géorgie où il put revenir lorsqu'au bout de quelques années, les protestations qui s'étaient élevées à l'échelle mondiale finirent par aboutir à sa libération. En 1985, dans le cadre du festival de Moscou, on put voir **La légende de la forteresse de Souram** (Leguenda o Souramskoï kreposti, 1984), son premier film après une interruption de dix-sept ans. On dirait que Paradjanov a voulu rattraper tout ce qu'il avait manqué en comblant le spectateur d'une avalanche de fantaisie imagée dans ce film qui, là encore, échappe aux conventions de la narration cinématographique. Une série de tableaux magnifiquement composés et de scènes stylisées campent la Transcaucasie de la vieille légende sur les bâtisseurs d'une forteresse destinée à empêcher les invasions étrangères mais dont les murs s'écroulaient dès qu'on en arrivait au toit: on ne parvient à terminer la construction que lorsqu'on trouve un héros qui se laisse emmurer vivant sur place. Quelle que soit la lecture qu'on puisse faire de cette oeuvre extraordinaire, il n'en reste pas moins que Paradjanov qui, en vingt ans, a créé trois films qui sont entrés dans les annales du cinéma, reste, avec Tarkovski, la figure la plus tragique de l'ère post-stalinienne du cinéma soviétique.

Parmi les réalisateurs de la période précédente, les frères Chenguelaïa purent conserver leur place: mais Guéorgi ne réussit pas à rééditer le succès de **Pirosmani** alors qu'Eldar, lui, retint l'attention avec une satire de la bureaucratie, traitée sur le mode du grotesque, **Les montagnes bleues** (Goloubiyé gori, 1985). Otar Iosseliani créa en 1975 encore une de ses esquisses ironiques sur la vie géorgienne, **Pastorale** (Pastoral), et se heurta, une fois de plus, au mécontentement des autorités et au manque de compréhension des spectateurs qui regrettent, de toute évidence,



JEUX POUR ENFANTS D'AGE SCOLAIRE Iho et Laius



LE NAGEUR Kvirikadzé

l'absence de l'habituel élément folklorique dans ses films. Cette histoire d'un groupe de musiciens qui passe par un village géorgien et laisse derrière lui le souffle d'une dimension inconnue, irréaliste dans la vie quotidienne usuelle, rappelle par bien des points les films de l'école tchèque, mais s'en éloigne du fait de l'inimitable poésie de Losseliani. Dans l'atmosphère régnant à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, encore un cinéaste soviétique des plus originaux comprit qu'il ne saurait cultiver son champ dans son pays et préféra travailler en majeure partie à l'étranger (son film français, **Les favoris de la lune**, 1984, peut être considéré comme un succès tout à fait inhabituel).

En revanche, l'oeuvre cinématographiquement conservatrice mais indubitablement sincère de Lana Gogobéridzé put se poursuivre sans problème: **Quelques interviews sur des problèmes privés** (Neskolko interview po litchnim voprossam, 1978).

Parmi les réalisateurs de la jeune génération, il faut surtout mentionner Irakli Kvirikadzé (né en 1939) qui retint l'attention dès son premier film, **La bourgade Anara** (Gorodok Anara, 1976) et confirma son talent avec son film suivant, diffusé à retardement, **Le nageur** (Motsouravé, 1981), une parabole ironique non seulement sur les difficultés de l'adolescence, mais surtout sur l'ironie de l'histoire contemplée à travers l'expérience de plusieurs générations.

Ce n'est qu'en 1987 qu'apparut au grand jour **La migration des moineaux** (Poliot vorobev, 1979) de Teimouraz Bablouani (né en 1948), un film d'aventure d'une crudité et d'une violence peu communes dans le cinéma soviétique, qui ont dû choquer les censeurs. Pendant quinze ans vieillissait aussi dans les tiroirs de la censure la merveilleuse comédie "familiale" de Rieso Esadze (né en 1932) **Le Coup de foudre** (Ljubov c pervogo vzgljada, 1977-78) qui mène tambour battant une grotesque dérision de pas mal de tabous.

L'année 1987 vit aussi deux débuts très prometteurs. Dans **Les tribulations de mon grand-père anglais au pays des bolchéviks** (Robinsonada ili moi angliski diedouchka, 1987), Nana Djordjadzé (née en 1952) raconte, avec un humour irrésistible et le sens du grotesque tragi-comique, les premiers pas du pouvoir soviétique au Caucase. **Les lucioles** (Svetliatchki, 1986), le film de fin d'études en noir et blanc de Dato Dtchanélidzé fait partie de ces diamants bruts que sont souvent les débuts des futurs maîtres.

A la fin des années quatre-vingt, à la tête du cinéma arménien, il y avait toujours Guenrikh Malian qui puisait les sujets de ces films dans l'histoire arménienne (**Naapet**, 1977 et **La gifle** (Pochtchetchina, 1980), ainsi que Frounzé Dovlatian (**Nombreuses années**, Jivitié dolgo, 1979). Le grand gardien de la tradition avant-gardiste du cinéma arménien, Artazvad Péléchian, un spécialiste du documentaire (né en 1937) restait pratiquement inconnu sur le plan international quand il entama son premier long métrage. Mais en 1988 un changement de générations s'annonça aussi dans le cinéma arménien, dont il est encore trop tôt d'évaluer actuellement la portée.

Jusqu'aux années soixante-dix, les films les plus intéressants des trois républiques baltes provenaient de Lituanie. Quinze ans plus tard, il sembla que l'Estonie lui ait ravi la première place pour les films de fiction et la Lettonie pour les documentaires. C'est en Estonie que **Le nid dans le vent** (Tuulte pesa, 1979) d'Olav Neuland (né en 1947) fut réalisé en 1979 et projeté, lui aussi, avec

plusieurs années de retard. Il est généralement considéré comme le premier film à avoir ouvert la voie à l'examen des problèmes de la réalité de l'Estonie en posant un regard sincère sur l'époque où la campagne estonienne fut confrontée au communisme.

Il fut suivi par **Le paysage idéal** (Ideaalmaastik, 1980) de Peeter Simm (né en 1953), une tragicomédie sur l'époque de la collectivisation des années cinquante. En 1980, Mark Soosaar (né en 1946), un réalisateur talentueux de documentaires et un des metteurs en scène estoniens parmi les plus indépendants, tourna son premier long métrage. Le sujet ambitieux de **Noël à Vigala** (Joulud vigalas, 1980), est la défaite de la révolution de 1905, vue par un instituteur qui pousse les paysans à se révolter contre le grand propriétaire terrien local. Malheureusement, le film manque du grand souffle qu'aurait exigé son dessein.

Kaljo Kiisk (né en 1925) a tourné dès 1968 un des films estoniens les plus significatifs qu'on vient seulement de réhabiliter: **La Folie** (Hullumeelsus). A la fin de la guerre, dans un asile d'aliénés survient une sorte de petit führer, persuadé qu'un espion anglais s'y cache. Cette oeuvre, admirablement filmée par la caméra d'Anatoli Zabolotski, reste toujours d'actualité, dénonçant, avec une insistance accablante, tout abus du pouvoir. Kiisk a tourné un autre film intéressant, **Toomas Nipernaadi** (1983), une narration surréaliste sur un écrivain en quête de la femme idéale. Dans le film **Des jeux pour des enfants d'âge scolaire** (Naerata ometi!, 1986), Leida Laius (né en 1923) et Arvo Iho (né en 1949) se penchèrent sur le problème des enfants abandonnés et dépeignirent de manière remarquable, avec un esprit critique mais sans une once de mélodrame, l'atmosphère oppressante d'un monde réellement carcéral.

A l'automne 1986, lors de la rencontre des cinéastes des pays baltes, un des cinéastes lettons a déclaré: "jusqu'alors, il nous était plus facile de chercher notre voie dans le passé plutôt que de nous occuper du présent. Espérons que la nouvelle génération qui veut filmer le présent en aura l'occasion". Parmi les quelques films de fiction créés aux studios de Riga, la ville qui a donné Eisenstein et Tissé, il y en a surtout deux qui méritent d'être cités: **Le garçon** (Puika, 1977), le deuxième long métrage d'Aivars Freimanis (né en 1936), un spécialiste du documentaire qui suit ici avec les yeux d'un petit garçon le sort des saisonniers agricoles du début du siècle; et **Les émotions des autres** (Svešas kaislibas, 1983) de Janis Streics (né en 1936) qui raconte, avec une violence soutenue, la fin de la guerre sur le territoire letton.

Mais c'est pour un film documentaire letton qu'on vit s'allonger à Moscou, durant l'été 1987, des files d'attente interminables. Dans **Est-il facile d'être jeune?** (Vai viegli but jaunam?, 1987) Juris Podnieks (né en 1952), commence par un reportage sur un concert de musique rock et sur le procès de quelques jeunes vandales pour mettre ensuite face à sa caméra des jeunes gens de Riga qui parlent de leur vie; le dénominateur commun de ces confidences, c'est l'absence de perspective, le désespoir, l'indifférence et le cynisme. Quant aux confidences des vétérans et des invalides de la guerre d'Afghanistan, elles n'ont rien à envier aux déclarations des vétérans du Vietnam, que l'on trouve dans les documents américains des années soixante-dix.

Podnieks a commencé comme cameraman d'un des maîtres du film documentaire soviétique, Herz Frank (né en 1926) dont le dernier film, très fort, **Le Jugement dernier** (Visij sud, 1987) raconte l'histoire d'un double meurtrier condamné à mort et trace un double portrait passionnant du condamné et de l'auteur du film.

Le cinéma de Lituanie - ce "couloir sanglant entre l'Est et l'Ouest", selon la formule de Romain Rolland - reste, d'après l'un des meilleurs réalisateurs lithuaniens, Algimantas Grikevicius, "déchiré entre deux grandes forces, et la guerre y est toujours présente". On y a aussi réhabilité un film, **Chronique d'une journée** (Vienos dienos kronika, 1963) de Vytautas Zalakevicius (né en 1930), une histoire sur la lâcheté face à l'arbitraire pendant le règne de Staline. La longue interdiction du film explique peut-être en partie pourquoi son auteur n'a pas justifié par la suite les espoirs qu'on avait mis en lui.

En 1980, Grikevicius tourna **Le fait** (Faktas) sur le massacre d'un village lithuanien pendant la seconde guerre mondiale, d'après un scénario de Zalakevicius dont la comédie un peu loufoque, **Pardonnez-moi** (Atsipasau, 1982), s'attaque à quelques points sensibles de la vie contemporaine. **Le fils prodigue** (Sunus palaidunas, 1984) de Marijonas Giedrys (né en 1933) reprend le thème d'un pays ballotté entre deux pôles au travers de l'histoire de deux frères.

EN CONCLUSION

Il a y quinze ans, nous avons écrit qu'avec son immense réservoir de talents et ses possibilités en matière de production, le cinéma soviétique avait tout ce qu'il fallait pour étonner à nouveau le monde si on lui en donnait l'occasion. Il semblait qu'on le lui ait donnée à la fin des années quatre-vingt et le monde attend à bon droit de voir ce qu'il va faire.

Par ailleurs, on peut se demander si, quand et comment les cinématographies des petits pays socialistes vont reprendre leurs esprits, eux qui ne disposent pas d'un aussi grand vivier de talents et dont les créateurs les plus doués ont toujours été les premières victimes des interventions de la censure - sans parler de l'époque de Staline et du massacre, unique en son genre, de plusieurs générations de cinéastes, dont le cinéma tchécoslovaque a été la victime de par la volonté soviétique.

Réparer au moins partiellement les torts causés - même si cela ne peut malheureusement pas concerner les carrières et les vies brisées - et développer à nouveau les cultures cinématographiques nationales n'incombe pas uniquement aux cinémas de ces petits pays. Les cinéastes soviétiques, aujourd'hui si fiers de ce qu'ils ont été capables d'accomplir ces dernières années, en sont-ils conscients?.

Antonin J. LIEHM



LA LANTERNE ECLAIREE Ajvasian

Ciné-club universitaire Automne 1988 Cinéma et perestroïka Films soviétiques de 1964 à 1987

OÙ

Auditoire Piaget, au sous-sol d'UNI II, 24 rue Général-Dufour.

QUAND

Séances du soir: le lundi à 19 h. et 21 h.

QUI

Tout le monde peut adhérer au Ciné-Club universitaire.

COMMENT

Nous vous proposons deux formules:

Cartes d'abonnement à Fr. 15.—, valables pour trois entrées.

Abonnement général à Fr. 35.—, pour tous les films.

Les abonnements sont vendus uniquement à l'entrée des séances.

Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser
au Service des Activités culturelles de l'Université
4, rue de Candolle, 1^{er} étage, tél. 20.93.33, internes 2705/6.

L'abonnement à Frs 35.-, muni d'une photographie dûment validée par un timbre des Activités culturelles, donne droit à l'entrée à prix réduit (Frs 8.-) aux cinémas CORSO (20, rue de Carouge) et CINE 17 (Corraterie), durant la période mentionnée au verso de l'abonnement.
