

Trois jours de Sharunas Bartas

André Roy

Number 83-84, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23384ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (1996). Review of [*Trois jours de Sharunas Bartas*]. *24 images*, (83-84), 67–68.

quelques amis, de se mettre en situation, de questionner à son tour sa propre capacité de s'engager. À la manière d'une psychanalyse, elle imagine qu'elle poursuit ses fantasmes qui prennent la forme quelque peu farfelue d'une rencontre dans un parc avec un adepte du jogging, qu'elle n'arrive pas à concrétiser. Le passage de l'enquête à la quête intérieure, voire à l'analyse, empêche pourtant le film de basculer en procès d'intention ou en divan de psychanalyste. Au contraire, il évolue constamment entre ces deux écueils. Cela lui donne cet aspect fragile, toujours à la limite. On retrouve dans cet essai une envie d'interroger sa propre sincérité, à la

manière d'une suspicion (nos sens nous trompent!).

Une question, pourtant, revient sans cesse en regardant ce film. Qui sont ces gens dont les prétentions intellectuelles sont démontées à grands traits caricaturaux? Plus qu'à une psychanalyse individuelle, c'est à une analyse de classe, au sens marxiste du terme que nous invite le parcours d'Anne, à une autocritique en quelque sorte. Sur un ton enjoué, ludique, *La croisade d'Anne Buridan* flirte avec un état de crise. Ce film traque le marasme intellectuel dans lequel s'embourbe toute une génération de jeunes gens qui ont vingt ans et qui seront

demain les cadres de l'État français. Plus qu'à une démission, ceux-ci semblent en proie à une perte totale de sens commun. Judith Cahen dresse ici d'une certaine manière le portrait de la génération intello X. ■

LA CROISADE D'ANNE BURIDAN

France 1995. Ré.: Judith Cahen. Scé.: Cahen, Philippe Bernard et Julien Husson. Ph.: Yorick Le Saux. Mont.: Yann Coquart et Sophie Delage. Int.: Judith Cahen, Joël Luecht, Serge Bozon, Fabrice Barbaro, Alberto Sorbelli, Camille Casabianca, Cédric Scandella, Julien Husson, Jeanne Balibar. 95 minutes. Couleur.

TROIS JOURS DE SHARUNAS BARTAS

VU AU FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA...

PAR ANDRÉ ROY

Résumer le premier film du Lituanien Sharunas Bartas est à la fois très simple — deux garçons quittent leur village natal pour se rendre à Kaliningrad où ils passent trois jours — et très compliqué tant ce film de 80 minutes est tout entier dans l'intériorité de ses silences et de ses couleurs. Le cinéma de Bartas est très nordique, bergmanien — mais sans la foi et le sacré; Bartas est un Andreï Tarkovski athée et désœuvré car ses deux garçons ne sont à la recherche de rien, ni d'espoir ni de Dieu: ils sont plutôt au centre d'un vide qu'ils nourrissent de leur absence si présente au monde, dans la solitude de leurs corps misérables comme la dévastation spirituelle dans laquelle ils semblent échoués.

En effet, pas si simple de montrer l'aventure de deux jeunes hommes (et particulièrement d'une jeune femme qu'ils rencontrent) qui sont les fantômes d'un pays envahi par une nécrose qui affecte même les paysages; qui sont des ombres dans une ville — Kaliningrad — épuisée, vidée de toute vie; qui sont les revenants d'un cauchemar — dont on devine bien que c'est le communisme; qui sont les anges déchus annonçant la fin définitive d'un continent (l'Union soviétique) mais celle aussi du monde tout court. Ce sont des *stalkers* qui auraient perdu la foi et le bonheur et qui traverseraient une zone, leur pays et cette capitale malade de la laideur de

ses bâtiments, de la saleté de ses pierres, de l'incomplétude de ses chambres crasseuses, de la pauvreté de ses espaces moribonds. Ils sont sous le coup d'une asthénie qui est elle-même le syndrome d'un pays épuisé, opaque et hostile, ressemblant aux personnages de cette admirable œuvre de Kira Mouratova, *Le syndrome asthénique*, mais des personnages qui auraient perdu la parole et oublié l'hystérie de leurs corps.

Mais à cause de cet oubli, leurs corps sont encore plus présents, parcourus par un magnétisme obscur, d'une beauté indéfinissable, nouvelle, surgie entre la mollesse et la grâce des gestes, dans les étreintes forcées, dans les regards ensorcelants de ceux qui ont connu l'enfer. Ces corps appartiennent à des souffrants, à des personnes déclassées, déboussolées dans un monde qui a perdu son centre de gravité. L'espace est grand et permet la dérive, et seules ses arêtes de ciment et de béton peuvent l'arrêter, créant dans un court laps de temps un point d'ancrage dont on saura se délivrer pour reprendre et continuer sa déambulation fatiguée mais, étrangement, têtue, mue inmanquablement par le désespoir. On marche beaucoup chez Sharunas Bartas, mais cette marche semble provoquée par un dernier souffle, l'ultime soubresaut que donne l'expiration. Elle est mercurielle, sourde, transmettant souterrainement, précairement, lentement, les éléments telluriques de la terre, le vrombissement inquiétant et doux d'une explosion nucléaire lointaine mais si proche dans les échos des faibles voix, des musiques en lambeaux, des bruits voilés, mats. Il faut signaler ici le travail sur la bande-son qui est un chef-

d'œuvre d'orchestration, mais une orchestration qui n'a rien à voir avec l'ostentation des montages sonores des films contemporains parce que, justement, elle ne se laisse pas voir, participant pleinement, d'une façon inédite, à la fois continue et discrète, au climat du film qui finit par nous envoûter, fluide et talismanique.

Comment décrire ce voyage qui n'a d'unité que l'éclatement de sa narration, que ses moments dont le vide est l'unique carburant, que sa suite de gestes dérisoires mais pourtant fondamentaux: frôler, toucher, avancer, ralentir, repartir; gestes qui ont la vérité de leurs feintes, de leurs infinis atermoiements, de leur manque inépuisable; gestes qui rapprochent pour mieux éloigner, pour mieux prévenir, pour mieux partager le désespoir?

Les deux garçons rencontrent des vieillards, des gens malades et sales aux regards parfois indifférents parfois antipathiques. Seule une jeune fille (Katerina Golubeva qui jouait dans *J'ai pas sommeil*, de Claire Denis) semble les comprendre parce qu'elle souffre comme eux, spectre comme eux, abandonnée comme eux dans un monde sans pitié et sans âme. Son silence est aussi profond et explicite que sa solitude, que son besoin d'amour, que sa quête de chaleur dans un univers déchiqueté, troué, laid, qui est le symbole de la détresse, la figure métaphysique des amours impossibles. Elle est la condensation et l'incandescence d'une mélancolie infinie. Avec les deux jeunes hommes, elle donne les nouvelles les plus récentes — pour tant pareilles et attendues — d'un monde qui est déjà allé à sa perte.

Ils seront ainsi trois ensemble pour trois jours dans la tristesse qui a la puissance d'évocation de la poésie, dans le désenchantement qui a la vitalité de l'*encore-vie*, dans le mystère d'une lumière qui a la beauté contradictoire du délabrement. Trois jours comme trois siècles, trois jours en une image qui peut concentrer mille affects — comme

celle qui clôt ce film, un long plan où l'hiver passe en accéléré dans la lenteur d'une vue retrouvée, lavée de tous les excès du monde, délavée de ses couleurs toujours persistantes et pourtant à jamais ternie par le maléfice des saisons passées et à venir. Une image du temps qui passe et qui revient sous forme de cauchemar humide et énigmatique. ■

TROIS JOURS

Lituanie 1991. Ré. et scé.: Sharunas Bartas. Ph.: Vldas Naudzius. Mont.: Mingailė Mūrmulaitienė. Son: R. Fedaravichius et V. Juzonis. Int.: Audrius Stonys, Arunas Sakalauskas, Katerina Golubeva. 80 minutes. Couleur.

LES LUMIÈRES DE BERLIN DE WIM WENDERS ET DE SES ÉLÈVES DE LA HFF DE MUNICH

PAR MICHEL EUVRARD

Il y a deux frères Lumière. Il y a aussi trois frères Skladanowsky, qui travaillent au même moment sur le «Bioscop», et que le succès du «Cinématographe» Lumière a quelque peu rejetés dans l'ombre. Wim Wenders et ses étudiants de l'École supérieure de cinéma et de télévision de Munich s'efforcent — sans chauvinisme ni solennité officielle toutefois — de les en sortir dans un film réalisé pour le centenaire du cinéma, *Les lumières de Berlin* (*Die Gebrüder Skladanowsky*).

La première projection du Bioscop eut lieu au Wintergarten de Berlin en novembre 1895 et fut, malgré quelques difficultés techniques, un triomphe. Mais quelques semaines plus tard, deux des trois frères assistaient à Paris à la projection du Cinématographe au Grand Café; constatant que l'appareil des frères Lumière était bien supérieur au leur, ils durent renoncer à le commercialiser et à poursuivre leurs recherches dans ce domaine. Aussi ne reste-t-il des bandes du Bioscop, rudimentaires, très courtes, projetées en boucle et sans doute peu nombreuses à l'origine, que quelques fragments.

La pauvreté du matériau d'archives leur interdisant pratiquement de réaliser un strict documentaire, Wenders et ses coréalisateurs n'avaient guère d'autre choix qu'une reconstitution avec acteurs et décors de l'aventure familiale des Skladanowsky. Leur coup de génie est de l'avoir conçue non dans le style «réaliste» du film de Jacques Fansten sur Charles Pathé par exemple, mais dans celui du cinéma des premiers temps — en noir et blanc (somp tueux), avec fermeture à l'iris, en tournant avec une caméra à

manivelle de l'époque — si bien qu'on a l'impression d'assister non directement (style «réaliste») aux spectacles de foire dont faisaient partie les premières projections, avec cancan, numéros de jongleurs, danses de cosaques, etc., mais au film, tourné à l'époque, de ces spectacles.

Le deuxième bon coup, c'est d'avoir donné à dire à une petite fille, Gertrud, la fille aînée de Max Skladanowsky, le commentateur en voix off de la première moitié du film. Dans cette famille sans femmes, Gertrud partage les travaux et les jours de son père et de ses oncles. Outre le charme acidulé de cette voix enfantine, le procédé permet des décalages savoureux entre texte et image: opposée à ce que son oncle Eugen parte en tournée avec un cirque, par exemple, Gertrud prétend qu'elle a «clairement exposé ses arguments» alors qu'on la voit sur l'écran pleurer, crier et trépanner; pour la consoler, son père et son oncle Emil l'assurent qu'ils ont dans la caméra un double d'Eugen, qu'elle pourra donc continuer à voir pendant son absence. «Je passai des nuits à réfléchir à tout cela», raconte Gertrud, qu'on voit en même temps dormir à poings fermés.

Le troisième atout du film est la fille cadette de Max, aujourd'hui une très vieille dame édentée et toute recroquevillée, mais à l'œil et l'esprit vifs et la mémoire étonnamment fraîche; elle a accordé aux cinéastes une longue entrevue au cours de laquelle elle manie des objets, photos, négatifs, plaques de verre, «ciné-pouces», conservés par elle ou retrouvés par l'équipe du film, qui déclenchent un jaillissement de souvenirs.

Les séquences de cette entrevue, tournées en couleurs comme toutes les images au présent du film, alternent avec les quelques images d'archives et les séquences reconstituées en noir et blanc tout au long du film; couleurs et noir et blanc, passé et présent, fiction et réalité, le Berlin d'hier et celui d'aujourd'hui se télescopent et s'interprètent par la grâce d'un montage remarquable-

ment fluide, et de coups d'audace qui fonctionnent: ainsi les personnages du passé, Gertrud ou Max et Emil (ou Eugen) s'introduisent silencieusement dans les séquences d'entrevue avec la vieille dame tandis qu'insensiblement l'image perd ses couleurs.

Tous ces éléments divers — bandes du Bioscop, originales ou reconstituées, spectacles de foire reconstitués et filmés comme à l'époque, épisodes de la vie quotidienne des Skladanowsky inventés et tournés dans l'esprit des *serials*, comme celui de l'espion qui, perché sur une échelle, cherche à surprendre par la fenêtre de leur atelier de Pankow les secrets de fabrication du Bioscop et qui, découvert par Gertrud, défile dans les rues de Berlin poursuivi par deux des trois frères — constituent les perles de ce collier qu'est le film, chronique quotidienne d'une famille à la fois bourgeoise et bohème dans un Berlin fin de siècle où «le monde» et les mondes du spectacle, des artisans, des petits inventeurs se côtoient encore.

Hommage au cinéma muet dont il reprend les techniques et les procédés et retrouve la qualité artisanale et l'inspiration, évocation d'une époque, et de Berlin hier et aujourd'hui¹, *Les lumières de Berlin* est un film d'une grande beauté plastique réalisé avec un soin amoureux, une invention et un humour réjouissants; le sujet, et l'enthousiasme de ses étudiants ont à l'évidence motivé Wenders et lui ont, pour notre plus grand plaisir, redonné la forme. ■

1. Le titre français, qui combine hommage à Chaplin et jeu de mots sur le nom des inventeurs du Cinématographe, souligne cet aspect du film, tandis que le titre allemand souligne le caractère familial des activités des trois frères Skladanowsky.

LES LUMIÈRES DE BERLIN

Allemagne 1996. Ré. et scé.: Wim Wenders et ses élèves de la HFF de Munich. Ph.: Jürgen Jürges. Mont.: Peter Przygodda. Mus.: Laurent Petitgand. Int.: Udo Kier, Nadine Büttner, Christoph Merg et Otto Kuhnle. Avec le témoignage de Lucie Hürtgen-Skladanowsky.