



**CAHIERS
DU
CINÉMA**

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
1998**

**Alexandre Sokourov
Alexeï Guerman
Darejan Omirbaev
et la Nouvelle Vague
Kazakh**

**CINÉMA L'ARLEQUIN
du 18 novembre au 8 décembre 1998**



du 18 nov. au 20 déc.

L'opérette imaginaire
de Valère Novarina mise en scène de Claude Buchvald
musique de Christian Paccoud



du 20 nov. au 14 déc.

Comme des malades
de Hervé Prudon mise en scène de Jacques Bonnaffé

01 43 57 42 14 **FIP**_{105.1}

théâtre de la bastille

76, rue de la Roquette. 75011 Paris

Après l'Union Soviétique, le **cinéma** continue...

Depuis la Perestroïka et l'éclatement de l'Empire soviétique, il est difficile d'obtenir des nouvelles d'un cinéma lui-même éclaté, disséminé, fragmenté en de multiples archipels. Certains cinéastes, farouchement insulaires, résistent au découragement, aux conditions d'extrême précarité, au démantèlement des structures de production et de diffusion. C'est le cas d'Alexandre Sokourov, héritier spirituel de Tarkovski, passant de la fiction au documentaire avec une aisance rare dans le cinéma contemporain. Engagé dans une quête sensorielle absolument folle qui touche forcément à la métaphysique, Sokourov est sûrement un des grands inventeurs de formes du cinéma contemporain, capable des parti-pris les plus radicaux. Nous sommes fiers de présenter un choix important des films qu'il a réalisés depuis vingt ans, la majorité de ses fictions et une partie non négligeable de ses documentaires que le festival de Locarno a obstinément montrés ces dernières années. Tous ces inédits seront projetés en sa présence.

Autre individualité résistante et cinéaste archi-doué : Alexeï Guerman, issu comme Sokourov des studios Lenfilm de Saint-Petersbourg. Auteur d'une œuvre fort brève, quatre longs-métrages en vingt-six ans, Guerman aura d'abord été le cinéaste majeur qu'on a découvert au moment de la Glasnost, celui dont les trois films remarquables avaient été étouffés par les censures successives. Cette gloire tardive, Guerman l'a portée comme une blessure et c'est ce qui explique sans doute le temps qu'il a mis à réaliser son dernier film, *Khroustaliov, ma voiture !*, évocation insensée des mémoires enchevêtrées de la fin du stalinisme, présenté dans une indifférence coupable au dernier festival de Cannes. En réalité, *Khroustaliov, ma voiture !* est un film qui, loin de gérer mollement la mémoire du totalitarisme, tient un pari d'une complète audace, montrer en acte non pas la reconstitution de l'histoire mais ses effets sur une mémoire trouée, parcellaire, opaque. Le film est d'une étonnante puissance et sera montré en avant-première, en ouverture de ce festival, en présence de son auteur.

Hors la Russie, le cinéma continue aussi et parfois même de manière éclatante. C'est le cas du Kazakhstan, la plus à l'Est des ex-républiques soviétiques, ce qui nous permet de faire le lien avec l'Asie, omniprésente ces dernières années au Festival d'Automne. On y a découvert récemment, grâce à la persévérance de festivals comme Nantes ou Locarno, un grand cinéaste, Darejan Omirbaev qui, en trois longs métrages, a su imposer un tempérament farouche et un cinéma d'une poésie indéniabile. Présenté à Cannes cette année où il a obtenu le prix « Un Certain Regard », son dernier film, *Tueur à gages*, montre la persistance de son regard et la capacité d'évolution dont il fait preuve. Nous sommes heureux de montrer ce film accompli, en avant-première parisienne, là aussi en présence de Darejan Omirbaev. Mais la Nouvelle Vague kazakh ne se limite pas à un seul nom et la programmation d'une dizaine de films, en plus des trois longs métrages d'Omiraev, permettra de prendre la mesure de la richesse de ce cinéma encore trop méconnu. Satybaldy Narymbetov sera là pour la projection de l'étonnante *Biographie d'un jeune accordéoniste*, qui devrait sortir dans la foulée, et Amir Karakoulov, véritable révélation, viendra présenter ses trois longs métrages qui valent le détour. Pendant ces trois semaines de programmation à l'Arlequin, réalisée conjointement par les *Cahiers du cinéma* et le Festival d'Automne avec le concours précieux de nombreuses personnes, il y aura des films, des cinéastes, de l'enthousiasme, des étincelles... Gageons que les feux allumés à cette occasion ne s'éteindront pas de si tôt...

★ En couverture,
Kairat de
Darejan Omirbaev.

Thierry Jousse

Alexandre Sokourov

La force du condamné

Duvres de lenteur et de nuit, les films d'Alexandre Sokourov nous arrivent dans une étrange frénésie, sans rapport avec leur maturation difficile, éprouvante, leur fragilité extrême. Avant cela, ils furent d'abord invisibles. Après des études au V.G.I.K., l'école de cinéma moscovite, vers la fin des années 70, Sokourov s'est adressé pendant des années à un public imaginaire. Tel un artiste de contrebande, encouragé par l'amitié et le soutien de Tarkovski, qui voyait en lui l'un des « rares génies du cinéma ». De quoi le maître parlait-il ? De *La Voix solitaire de l'homme* (1978-87), peut-être, dédié à sa mémoire. De *Maria* (1975-1988), ou de *L'Offrande du soir* (1984), documentaires d'un nouveau genre et fictions hantées par une menace irrémédiable. Car Sokourov est l'homme d'une seule et grande idée. Comme un leitmotiv glaçant, il y a la mort qui rôde, la perte à venir d'une présence magnifiée, même frêle et malade. La pourriture du corps qui rejoint celle de l'âme. Cinéma sensuel et hypnotique, suspendu à un gouffre, tourné vers sa limite, vers l'instant crucial où tout disparaît, tout s'épuise. Comme rarement dans l'histoire du cinéma, la fabrication et l'expérience du film ressemblent ici à un acte préparatoire : un travail de deuil qui viendrait avant l'heure dite. Sokourov a la force d'un condamné lucide, conscient du déroulement tragique du temps, chanteur d'une tristesse nécessaire qui autorise tous les lyrismes et toutes les flamboyances.

Au cœur d'une partie de son œuvre, la forme évasive et libre de l'élégie, qui donne leurs titres à quelques films déchirants – notamment *Elégie moscovite* (1987) et *Elégie russe* (1992) – et cadre le désir du cinéaste d'évoquer, avec précision et patience, des trajectoires infimes. Sokourov filme rarement des groupes. Les couples, chez lui, ne vivent que dans l'attente d'une inévitable séparation – celui de *Mère et fils* (1997) par exemple. Ne restent que des êtres solitaires accablés par la perte – la mort d'un proche, d'un amour –, ou confrontés à l'horreur – le crime et la guerre –, lancés dans l'immensité d'un paysage, d'une ville, de l'Histoire qui les dépasse et dont ils portent seuls la marque. Leur errance est tragique, leurs voyages sans destination, mais leur enfermement n'a rien d'un amour dépit pour le vide. Le dénuement, la pauvreté dans lesquels ils existent sont toujours à la hauteur de l'intensité de leurs expériences sensorielles. Sokourov leur donne, c'est son unique offrande, un cadre, une place entre la nature et l'art qu'ils occupent en aventuriers humbles et fatigués.



★ Pages cachées.

Au-delà de la séparation insaisissable entre documentaire et fiction, il y a chez Sokourov deux tendances qui s'entrechoquent. L'une attachée à une forme de récit – *Le Jour de l'éclipse* (1988), *Sauve et protège* (1989) inspiré de *Madame Bovary* de Flaubert, *Pages cachées* (1993), d'après *Crime et châtiment* de Dostoïevski –, l'autre, plus proche du cinéma expérimental, marquée par d'incessantes recherches plastiques et parfois, un étonnant travail de montage – *La Voix solitaire*... notamment, *Mère et fils*, et la plupart des élégies. Mais une telle séparation importe peu. D'abord parce que le cinéaste travaille toujours son sujet de prédilection – l'art comme instrument mélancolique –, ensuite parce qu'il est un homme de paradoxe, d'affrontements subtils, de glissements improbables entre les formes, les époques, les univers, qui rendent caduques tout discours définitif.

Il parle du cinéma comme d'un art mineur, retardé, de notre siècle comme d'un temps honteux, lâche et superflu. Sokourov regarde fermement ailleurs. Vers le passé, vers l'art et la littérature du XIX^e siècle qu'il vénère, des grands auteurs russes au romantisme allemand, accompagnateurs tenaces de son parcours intime. Et le plus beau paradoxe, puisque c'est de cela dont il s'agit, est que cette attitude réactionnaire en fait un cinéaste exactement moderne, furieusement contemporain dans sa manière de faire naître son œuvre à la lumière d'autres arts et d'autres temps. Le cinéma n'a rien d'un instrument autonome, soit. Mais nourrir un film actuel de la noirceur brutale de Malher, des inspirations ténébreuses de Friedrich ou de Hubert Robert ouvre un champ de liberté immense dont Sokourov est le plus grand ordonnateur.

Reste enfin le fantôme ultime, le spectre des spectres qui traverse l'ensemble de cette œuvre, lui donne un souffle épique et une grandiloquence – même dans le plus petit des objets – qui achève d'en démontrer la splendeur. C'est l'amour de « l'âme russe » qui n'est pas la glorification nationaliste d'un mode de vie, mais la célébration de ce que Sokourov appelle « le pays de l'inspiration et de l'embellissement ». C'est la force du souvenir, de la douleur imprimée au destin malheureux d'un peuple, au parcours chaotique d'une pensée. Voici un homme au chevet d'un grand malade dont on voit à chaque instant la trace, dans chaque personnage, derrière chaque colline, chaque ombre du ciel. Voici un cinéma unique et ambitieux, qui a la beauté poignante et cruelle d'une immense plainte.

Olivier Joyard

Fictions

La Voix solitaire de l'homme (*Odinokij golos celoveka*). 1978-1987, coul., 1h31

Ce film est un essai de jeunesse. Il est pourtant parfaitement inutile – car évident – de recenser ce qui, plus tard, atteindra à une expression mature. L'homme sait déjà exactement ce qu'il veut : filmer la mort – ou plutôt : son approche –, construire chaque scène comme un dispositif préparatoire, confronter le corps de ses acteurs à leur disparition, faire un cinéma de l'acte final.

Olivier Joyard in les Cahiers du cinéma n° 528, octobre 1998

La Maison des cœurs brisés / Insensibilité chagrine / Indifférence affligeante (*Skorbnoebeschuvstvie*). 1983-1987, coul., 1h50

Très lointainement inspiré par Bernard Shaw, Sokourov situe son film dans une optique non figurative où le récit se disloque, où des actualités d'époque (la guerre notamment) viennent ponctuer, déplacer la scène bourgeoise du drame des individus. Le film est en cinémascope et les actualités s'en trouvent aplaties, déformées : rapport d'étrangeté qui interdit la complaisance spectatorielle à la « réalité », à l'« horreur ».

François Albéra in Réalités, avril 1987

Le Jour de l'éclipse (*Dni zatmeniya*). 1988, coul., 2h15

L'œuvre la plus connue d'Alexandre Sokourov est étrange et pénétrante [...]. Le cinéaste y déploie toute sa magie pour créer ce banal insolite, cette étrangeté familière, proche d'un surréalisme dépouillé de sa dimension baroque sous la menace d'une fin du monde. Images d'un bout du monde caniculaire, en sépia saturé, désert, vue aérienne d'une ville déjà vestigie, mongoliens, figures prémonitoires d'une mutation catastrophique, enfant-ange tombé du ciel non par la disgrâce, mais de carence, et au beau milieu, un jeune médecin en *stand-by*, entre ici et nulle part...

François Ninet in les Cahiers du cinéma, Spécial URSS, janvier 1990

Sauve et protège / Madame Bovary (*Spasi i Sohrani*). 1989, coul., 2h30

Emma vit dans le Caucase où exerce son époux, le docteur Bovary. Elle s'y ennuie, s'y endette et rêve de Paris, de beauté, d'absolu... Ni ses amants, ni son enfant... ne la retiendront à la vie. Emma était condamnée à vivre ce qu'elle a vécu et à s'empoisonner. Cette adaptation du roman de Flaubert a reçu le Grand Prix du

Festival de Dunkerque et le Prix d'Interprétation féminine en 1993.

La Pierre (*Kamen'*). 1992, n. & b., 1h28

Devant le musée Tchekhov, un jeune homme apparemment en faction fait une rencontre mystique, presque érotique, avec un fantôme qui pourrait fort bien être celui de Tchekhov lui-même... Sokourov ne recule pas devant l'épopée, puisqu'il entreprend dans *Kamen'* de scander la vie elle-même. Une aventure de perception où le spectateur est invité à toucher le cinéma comme matière. A le toucher du regard.

Pages cachées (*Tihie stranicy*). 1993, n. & b.-coul., 1h17

Un corps sorti des « bas-fonds », mais sans le roman et les dialogues, une bande sonore qui murmure autre chose que la voix, mais qui inscrit le plan de l'éternité. Des êtres de ceux que l'on ne compte pas qui se jettent dans le vide, vers la mort sans doute. Une photo dans la durée pour que ce monde halluciné nous rappelle que tout vient de là, de cette profondeur, de ce réalisme.

Jean-Henri Roger

Mère et fils (*Mat' I Syn*). 1997, coul., 1h10

C'est l'inspiration la plus expérimentale du cinéaste [...] qui atteint sa plénitude dans ce film, où une mère et son fils vivent leurs derniers jours ensemble, au cœur d'un monde métamorphosé par l'intimité de leur échange, par la force que leur tendresse oppose, en vain, au temps qui passe, à la vieillesse, à la maladie, à la mort.

Frédéric Strauss in les Cahiers du cinéma n° 512, avril 1997

Documentaires

Maria (*Marija*). 1975-1988, n. & b.-coul., 36'

Un requiem en deux chapitres, dédié à la paysanne Maria Semionova, qui, toute sa vie, cultiva le lin et emportera sans doute ses secrets dans sa tombe. La première partie, pastorale, est colorée : travaux des champs, vacances en Crimée... La seconde, en noir et blanc, a été filmée neuf ans après. Son fils est mort, sa fille s'apprête à quitter le village.

Offrande du soir (*Jertva vetcherniaïa-saljut*). 1984-1987, n. & b.-coul., 20'

Une foule de jeunes est rassemblée pour une célébration nationale dans une grande cité d'URSS. « Ce film a été tourné en trois heures. Né dans un grand moment d'excitation, il a été conçu au départ comme un repor-

tage et a acquis seulement après une signification artistique » (Alexandre Sokourov). Le film est dédié à E.G. Klimov.

Elégie (*Elegija*). 1985-1987, n. & b., 30'

Film dédié à Fedor Chaliapine (1873-1938), l'un des plus grands chanteurs d'opéra du XX^e siècle. Chaliapine a également joué dans plusieurs films, dont le *Don Quichotte* de Pabst en 1933. Sokourov a, dans cette élégie, utilisé des fragments de ces films ainsi que des images d'archives.

Elégie orientale. 1995, vidéo, s.t. anglais, 43'

Rien n'importe autant, dans *Elégie orientale*, que les gestes délicats, que les respirations hasardeuses, que le souffle du vent. Le cinéma de Sokourov possède une forme unique et saisissante. Elle doit autant à la peinture qu'aux arts plastiques, à tout ce qui contribue à l'élaboration minutieuse d'un espace et des fragments d'une mémoire. Elle se transforme ici en un passionnant travail d'épuisement du réel.

Olivier Joyard in les Cahiers du cinéma n° 516, septembre 1997

Spiritual voices (*Duchownyie golosa*). 1992, vidéo, 5h30

Vie humble. 1995, vidéo, 1h15

Ce grand récit – celui du voyage d'un Russe à travers les villages et cités du Japon – comporte un aspect important : les impressions du voyageur nous sont directement transmises, mais en une forme cinématographique, où les portraits de la nature et celles de Umeno Mazujesi, la vieille dame, s'entrelacent avec la sublime musique traditionnelle japonaise et les mélodies de Tchaikowsky en une volute hivernale.

Alexandre Sokourov

Povinnost (*Confession d'un Capitaine*). 1995, vidéo, 6h30

Les cinq heures du splendide *Povinnost*, dernière œuvre en date d'Alexandre Sokourov, nous confirment, entre autres [...], que ce cinéaste est actuellement le seul, ou presque, à joindre à l'esthétique même de son œuvre une idée de l'histoire et de l'âme de son pays, à la creuser de film en film jusqu'à en être l'unique dépositaire. Ceci en convoquant de multiples formes d'art et de pensée. *Povinnost* est un exemple parfait de cela : le film atteint sans cesse à une dimension épique, débarrassé des facilités de l'anecdote. Il est construit pour faire date.

Olivier Joyard in les Cahiers du cinéma n° 528, octobre 1998

Alexei Guerman

L'ultime défi

Voir et revoir *Khroustaliou, ma voiture !*

Médecin chef et spécialiste du cerveau dans un hôpital de Moscou, Youri Glinski, général de l'Armée rouge, partage son temps entre son hôpital, sa nombreuse maîtresse et ses maîtresses. Début 1953, le complot des « Blouses blanches » vise à épurer les hommes qui entourent encore Staline. Glinski est contraint de prendre la fuite ; il est arrêté, envoyé au Goulag et torturé. Mais Staline se meurt : le médecin, libéré par Béria, est appelé à son chevet et assiste à la mort du Petit Père des peuples. Dix années plus tard, le voilà chef de bande et de trafics, à bord d'un train qui traverse la Russie. *Khroustaliou, ma voiture !* est un film simple, ainsi raconté. Il l'est effectivement si l'on ne s'obstine pas à vouloir faire « raconter » une histoire à Alexei Guerman, lui qui confie qu'« on ne peut pas comprendre la Russie avec l'intellect, on ne peut pas la mesurer avec un mètre »... Sauf qu'à Cannes, où il fut montré en mai dernier, puis au New York Film Festival où il fut présenté en septembre, le scepticisme a prévalu, mais uniquement parce que les spectateurs ont voulu y suivre, étape par étape, au jour le jour, un morceau d'histoire de la Russie. Or, cette histoire, on ne la suit pas : on la voit, on la sent, on ne peut la comprendre que comme une série de bifurcations, de gestes, de rites, de visions, de croisements. Cette histoire est donnée dans sa *déroute* même, défaite des corps en jeu, disjonction des faits et de leurs explications : séquences de fragments ouverts aux interprétations diverses et contradictoires, aux sensations les moins raisonnables. Histoire-laboratoire, histoire-cerveau, histoire-capharnaüm, tous ces modes de récit se croisent pour composer un tissu historique et cinématographique absolument mouvant, émouvant, multidimensionnel. Si bien que *Khroustaliou, ma voiture !* est un choc, mais un choc dont on a souvent refusé de tenir compte, comme si ce film qui ne rentre dans aucune catégorie connue, esthétique, historique, sociologique, fantastique, mais les mêle toutes dans un noir et blanc de cauchemar éveillé, ne pouvait pas trouver sa place dans la représentation que l'on peut se faire d'un moment d'histoire ou d'un genre de cinéma.

Pourtant, c'est un film qui prend en compte, le plus littéralement possible, le spectateur et ses personnages, ou même son propre titre, montrant frontalement la saynète où Béria, immédiatement après la mort de son maître Staline, commande à son chauffeur, Khroustaliou, sa voiture, comme l'on dirait « *Sauve qui peut !* » ou « *Après-moi le déluge !* » – l'expression « *Khroustaliou, ma voiture !* » veut à peu près dire cela, dans la langue et la mythologie courantes de la société russe –, mais en la traitant tel un blason, un *exempla*, un concept qui contamine, en amont et en aval, toutes les images du film : Guerman a effectivement filmé son histoire comme une forme de cataclysme, entre l'Arche de Noé où tout le monde s'entasse, le Jugement dernier où tous les êtres sont mis en appel, et la terrible chevauchée des cavaliers de l'Apocalypse. Un film, décidément, à la hauteur d'une Histoire qui n'a cessé de

fasciner l'Occident tout en restant irréductible à toute compréhension logique : « *A mon avis, tous ces intellectuels de gauche européens n'ont jamais rien compris à ce qui se passait chez nous.* »

Si *Khroustaliou, ma voiture !* reste une énigme, sans doute Alexei Guerman n'y est-il pas pour rien, lui-même demeurant un « cinéaste-énigme ». Charmant compagnon de table au récent festival de New York, séducteur, enjoué avec le public à l'occasion d'une présentation improvisée de son film, il peut d'un coup disparaître plusieurs jours au moment où on le réclame, refuser toute communication, se faire autiste, sexagénaire mélancolique, capricieux, asocial. En fait, il est insaisissable. A l'image d'une « carrière » peu banale, qui en a fait un auteur rare (quatre films en près de trente ans : *La Vérification*, en 1972, *Vingt jours sans guerre*, 1976, *Mon ami Ivan Lapchine*, en 1982, ont précédé de longtemps *Khroustaliou, ma voiture !*), mais un cinéaste connu et reconnu, comme l'on dit d'un produit qu'il peut être dépassé par son image : Guerman fut essentiellement un symbole, symbole de la dissidence et de la résistance au Goskino quand ses films furent censurés, interdits, empêchés, symbole du travail « quand même », « malgré tout », qui l'a fait œuvrer de longues années durant, avec entêtement, au sein de Lenfilm, le grand studio soviétique de Lénin-grad, symbole visible de la pérestroïka à la fin des années 80, lorsqu'il n'a cessé d'être présenté comme le tenant d'une pratique en actes du nouveau cours des choses et *Mon ami Ivan Lapchine*, tel le film annonciateur du dégel à venir, de la libération des possibles, des ruptures avec le réalisme socialiste précédant.

Autant symbole et homme-public que cinéaste, Guerman a porté *Khroustaliou, ma voiture !*, cette entreprise au très long cours (quinze années de maturation et de difficultés surmontées !), comme le rêve de réconcilier enfin les mésaventures d'un peuple entier et le journal intime de sa propre vie, de son enfance plus exactement. Son film supporte à la fois ce que Guerman nomme « *l'insupportable douleur d'être russe* », payant son tribut à l'auto-meurtrissure collective qui a rendu « *le cinéma d'ici effrayant* », traitant le destin des hommes comme un monstre aux innombrables morceaux de corps digne d'un tableau de Brueghel, ancrant son cinéma dans une manière de ne jamais pouvoir échapper à cette souffrance : « *J'ai toujours voulu que le tournage de mon film se déroule ici, en Russie, malgré les offres plus confortables que permettait la coproduction française. J'ai refusé également de tourner avec de la pellicule française : elle embellit tout. Notre réalité doit être filmée avec notre pellicule !* », dit-il. Pesanteur d'une histoire collective (Guerman compare son film au lancement d'un « *immense porte-avions* ») qui explique pour une bonne part la durée de toutes les étapes de la préparation et de la fabrication du film : il fallait que la réalisation d'une telle œuvre *ne se passe pas bien*, n'en finisse plus. C'était inscrit, pourrait-on dire, dans le programme même d'un tel projet, dans son scénario interne : l'histoire russe est, perpétuellement reprise, celle d'un peuple qui ne va pas bien. Mais ce film-fresque



★ Khroustaliou, ma voiture !

est aussi une forme de vision épique de l'intime. Et cette remémoration personnelle est elle-même le lieu d'un passage qui a nécessité du temps, comme s'il avait fallu, lentement, patiemment, attendre que la greffe prenne entre ce qui appartient à tous (la fin du stalinisme) et ce qui vient d'un seul (une enfance sous Staline). Le cinéaste le dit très bien : « *Un artiste se sert de sa vie la moitié de sa vie. Je tenais à raconter l'histoire de ma génération, de cette époque et des événements dont j'ai été, petit garçon, le témoin, pour que l'image et la matérialité de cette époque demeurent. Je voulais que mes yeux laissent une image de ce qu'ils ont vu, et que mon cerveau, qui se décomposera dans la terre, laisse une trace de ce qu'il a appris, de tout ce que je comprends maintenant. De là est né ce film dont le scénario est plus qu'à moitié ma vérité. Pour le tourner, j'ai dû essayer d'en aimer les personnages. Mais comment ? En imaginant qu'ils étaient ma famille. Mon père, un écrivain assez connu, n'a jamais été Général, mais il a rencontré deux fois Staline, il a dîné avec lui. J'appartenais donc à une sorte d'élite de la société, pas le gratin, mais une élite quand même. Le personnage du fils montre cependant que j'ai été impitoyable avec moi-même. La moitié de l'histoire est donc réelle. L'autre est construite sur le principe d'une éventualité : que se serait-il passé pour ces personnages si, au lieu d'échapper au malheur, ils s'étaient trouvés à son épicentre ?* » En poussant ainsi au plus tragique le croisement entre le destin collectif et la mémoire personnelle, Alexei Guerman a réalisé l'œuvre qui ouvre et clôt dans le même temps l'exorcisme stalinien, qui donne sens à sa propre vie en confrontant la mémoire d'un peuple à ses obsédants souvenirs : « *Pour moi, et je voulais le dire sans coquetterie, ce film est une sorte de note finale dans ma vie.* »

Et que voit-on dans *Khroustaliou, ma voiture !* : les vies d'une sorte de géant magnifique et odieux, en 1953, traversant une cour des miracles qu'il nomme son hôpital, un enchevêtrement de corps et d'objets qu'il appelle sa famille, un écheveau de complications qui forme ses amours. C'est, au sens premier, un cinéma d'accumulation : comme s'il y avait toujours trop de choses à voir, à aimer, à redouter, à montrer, et que la vérité venait de cet entassement, sur le mode particulier et sans cesse repris de la performance, de la démesure, d'un *acting out* éternellement recommencé. Cette accumulation est la vérité d'une Histoire et d'une vie, car elle oblige chacun à fouiller, à fouiner, à décrypter au sein d'une matérialité de l'existence sans cesse plus complexe, complexissime : faire comme si le cinéma avait pu être là où, précisément, aucune caméra n'a jamais pu rendre compte de la densité, de l'intensité des problèmes qui se croisent et se dressent les uns contre les autres. Et il en va des personnages de *Khroustaliou, ma voiture !* comme du pays entier (ou des spectateurs) : tous sont pris dans un immense, inextricable, labyrinthe qui les ramène vers l'énigme de leur vie prise au piège du stalinisme, tous se cassent le nez sur l'irracontable de l'Histoire. Ce cinéma, qui revendique ouvertement son caractère gesticulatoire, a l'audace de dire à tous, de façon incantatoire, qu'il veut comprendre cette énigme et camper au cœur de l'irracontable, avec ses corps énormes, meurtris et monstrueux, ses crises de nerf, ses emportements, ses divagations, ses ellipses radicales. « *Nous nous sommes perdus* », dit aujourd'hui Guerman, avec l'intime conviction que jamais personne ne s'est ensuite retrouvé. Mais le moyen cinématographique de se recon-

naître tant soit peu, c'est de se perdre plus encore, arraché à l'Histoire par les flux et reflux incessants des consciences et des vies.

Voir *Khroustaliou, ma voiture !*, c'est précisément faire l'expérience envoûtante de cette perte, si, du moins, la déroute d'un spectateur pouvait jamais être à la hauteur mimétique de la folie d'un peuple tout entier, d'une Histoire tout entière... Car la forme du film, si envahissante, parfois même embarrassante à ne savoir qu'en faire, tournant en sursystème permanent, emprunte le chemin divagant d'une caméra subjective qui se mêle aux groupes comme un personnage supplémentaire, glanant et volant des gestes, des phrases, des souvenirs, tantôt comme un rapace fondant sur sa proie, tantôt comme une caresse suivant les courbes d'un corps. Un style absolument personnel qui parvient à entretenir la confusion – au sens fort du terme – tout en distinguant implacablement chaque détail, un cinéma que Guerman s'est littéralement inventé : « *La réalisation est à la fois une position et un état d'âme. Pour d'autres, qui savent parfaitement comment tourner une scène et la monter, c'est un métier. Moi, je suis un dilettante dans le cinéma. Je ne connais pratiquement pas mon métier. Je l'ai inventé. J'essaie de m'introduire dans chaque plan, d'y mettre mon existence, sinon je ne peux pas faire du cinéma, ça ne m'intéresse pas. C'est pour cela que j'ai renoncé au découpage, que je me passe des champs-contre champs, que je trouve toujours plus intéressant de tourner des plans-séquences, bien que ce soit assez pénible car il faut répéter beaucoup. Car j'essaie toujours de tourner selon le point de vue de mon personnage, de filmer ce qu'il voit. La caméra doit réagir en racontant les sentiments qu'il éprouve, non en montrant directement des événements et des situations.* »

C'est pourquoi, filmer l'Histoire, pour Guerman, consiste d'abord à consigner formellement tous ces « sentiments » contradictoires qu'un peuple entier et que lui-même enfant, mêlés, ont éprouvé devant l'Histoire. Non pas la reconstitution de l'Histoire mais ses représentations sensibles inextricablement liées en un échec de visions : « *Essayer de faire renaître la vie pour que les*

hommes de cette époque y retrouvent leur place. » La beauté de ce film tient dans ce projet démesuré qu'il a fallu près de quinze années pour réaliser : faire coïncider, mais pas tout à fait afin que chacune dépasse, déborde, coule et recouvre les autres, les différentes mémoires des derniers moments du stalinisme. La mémoire sensible des faits, qui offre par exemple un extraordinaire moment de cinéma à travers la mort, « en vrai / en faux », de Staline, au trois-quarts du film, volée à une vision subjective de l'Histoire. Ensuite, la mémoire impossible d'un cinéma qui, à l'époque, a démissionné, se consacrant à la glorification de la doublure « gelovannienne » du dictateur¹, et s'est donc retrouvé sans image, avec, comme le fait Guerman, l'obligation d'inventer rétrospectivement une représentation possible de l'Histoire. La mémoire honteuse des survivants encore, dont la terreur ne peut se mesurer qu'à l'effroi éprouvé face à certaines images-symptômes forgées par *Khroustaliou, ma voiture !* : le viol du général, la punition de l'agonie de Staline, les expériences « scientifiques » pratiquées à l'hôpital. Il faut en supporter le regard, épreuve de vérité de la mémoire honteuse d'un système politique. Enfin, la mémoire heureuse de la tragédie, forme la plus étonnante et sans doute la plus juste de la représentation de la Terreur stalinienne. « *Il y a eu dans toute cette histoire du sang et de l'horreur, mais aussi quelque chose d'incroyablement attirant pour l'être humain, et cette attirance incroyable qu'exerçait le régime totalitaire, je voulais la montrer aussi* », précise Guerman qui peut oser cette image, incongrue et magnifique, à la fin de son film : un homme, hilare, tentant de faire tenir sur le sommet de son crâne un verre à demi rempli d'eau. Comme un ultime défi lancé à Staline par le cinéma.

Antoine de Baecque

1. Du nom de l'acteur, Gelovani, qui jouait le rôle de Staline dans de nombreux films du réalisme-socialiste soviétique.



★ La Vérification.

La Vérification / Opération bonne année

(*Proverka na dorogakh*)

1972, n. & b., 1h35

Hiver 1942. Dans le Nord-Est de la Russie occupée par l'ennemi nazi, un groupe de partisans accueille un prisonnier russe, passé dans l'autre camps. Lazarev, reçu comme un traître, désire se racheter. Le lieutenant Lokotkov et le Commandant Pétouchkov s'opposent : l'un serait enclin à lui faire confiance, l'autre pas. La question sera tranchée lorsque, pour les besoins d'une opération délicate, Lazarev doit infiltrer l'ennemi...

Mon ami Ivan Lapchine (Moj drug Ivan Lapchin). 1982, sépia et coul., 1h40

1935, période trouble. Le marché noir fait rage, le grand banditisme est en recrudescence. Ivan Lapchine, chef de l'instruction criminelle, tombe amoureux de Natacha, comédienne, qui vient s'installer

dans l'appartement communautaire où il vit. Malgré l'affection qu'elle lui porte, elle aime Khanine, ami d'Ivan... Prix Fipresci de la Critique Internationale au Festival de Locarno en 1986.

Khroustaliou, ma voiture ! (Hrustal'ev, masinou !). 1998, n. & b., 2h17

Médecin chef et spécialiste du cerveau, Youri Glinski est également Général de l'Armée Rouge. Nous sommes début 1953. Sa vie de père de famille – nombreuse – bascule quand, à l'initiative de Staline, le KGB organise le complot des « Blouses Blanches ». Entraîné dans l'histoire, le Général est envoyé au goulag et torturé. Mais lorsque le Petit Père des Peuples se meurt, Youri est libéré pour le sauver...

Darejan Omirbaev L'énigmatique



★ *Kardiogramma.*

Parfois, des œuvres semblent dialoguer, sans pour autant que leurs auteurs respectifs se connaissent. Ainsi, les films du Taïwanais Tsai Ming-liang et du Kazakh Darejan Omirbaev, par-delà leurs nombreuses différences, me paraissent se répondre. Tous deux ont imposé une sorte de profil parfait du film d'auteur des années 90 : forcément mutique, essentiellement contemplatif, fondé sur les parcours déambulatoires de jeunes hommes découvrant le monde de façon à la fois douloureuse et un peu absente. Omirbaev et Tsai Ming-liang ont aussi en commun d'être nés la même année (1958) et de reprendre à leur compte un bon nombre des préoccupations d'un cinéma né à peu près en même temps qu'eux : le cinéma dit moderne.

On pourrait isoler des pages entières de *L'Image-Temps* de Deleuze, par exemple celles sur Antonioni, et avoir le sentiment qu'elles décrivent de façon programmatique les trois films de Darejan Omirbaev. *Kairat* (1991), *Kardiogramma* (1994) et *Killer (Tueur à gages)*, 1998), la trilogie KKK donc, déclinent chacun à leur façon ce que Deleuze appelle « le relâchement des liens sensori-moteur ». Les personnages sont réduits à l'état de surfaces perceptives, incapables à transformer ces perceptions en actions. Ils ne sont pas les acteurs de leur existence mais les spectateurs. Leur itinéraire n'est pas infléchi par un but, mais prend la forme d'une balade. Le récit selon Omirbaev est la simple aventure d'un regard, qui glisse sur un monde obstinément opaque. *Kardiogramma*, par exemple, explore la vie intérieure d'une sorte d'enfant-regard, qui voit d'abord son père disparaître tous les jours à l'horizon, passe ses journées devant la télévision, puis est envoyé dans un centre où il ne s'intègre pas à la vie collective mais l'observe en retrait. Puis, finalement, il s'abandonne à la contemplation des filles nues sous la douche au travers d'un trou creusé à cet effet. Le rapport au monde tient de façon quasi exclusive par la pulsion scopique et les trois films en font état à trois âges différents de la vie : l'enfance (*Kardiogramma*), l'adolescence (*Kairat*), l'âge adulte (*Tueur à gages*). *Kairat* comporte une très belle scène où le héros prend une leçon de conduite. L'enseignant projette un film de circulation routière réalisé du point de vue d'une voiture. Le garçon est installé dans un faux véhicule et doit accomplir les gestes concordant avec ce qu'il voit sur l'écran, alors que le véhicule du film se déplace indifféremment de ses manœuvres. Omirbaev a trouvé là la formule générale de sa perception des rapports de l'homme et du monde : le monde est là, mais derrière un écran ; l'homme s'agite, mais il n'a aucune prise sur ses transfor-

mations. Il arrive pourtant que l'écran se déchire, que des signes traversent la paroi. Au début de *Kairat*, un gamin joue près d'une voie ferrée et lance une pierre sur un train. La pierre brise la vitre et le personnage principal la prend en pleine figure, sans comprendre d'où elle vient, ni ce qu'on lui veut. Parfois, le Réel surgit, brut, mais il ne s'éprouve qu'un instant et n'offre aucune prise.

Alors qu'avec *Kairat* et *Kardiogramma*, Darejan Omirbaev avait circonscrit un territoire extrêmement identifiable, où les récits obéissaient à une logique impressionniste fondée sur un coq-à-l'âne permanent de petites notations et de tropismes quotidiens, *Tueur à gages*, son troisième film, amorce une percée vers un cinéma plus narratif, travaillé par le genre. Le film criminel oblige le cinéaste à filmer autre chose que de l'observation : des actions. Le film raconte le drame d'un personnage-type d'Omirbaev, un garçon un peu passif, qui devient presque malgré lui tueur à gages. Mais la transformation est hésitante et maladroite. Lors d'une scène superbe dans un cabaret, le regard du jeune homme s'arrête sur un spectacle de danseuses. La caméra se dirige vers le plateau et s'éternise jusqu'à filmer le numéro dans son intégralité. Comme si le film s'égarait lui aussi dans cette contemplation rêveuse. Le regard est toujours quelque chose dans lequel on se noie et le film ressemble, de façon un peu ironique, à son personnage. Il s'avance en tapinois vers l'action, la dramaturgie, mais se réfugie encore, par accès, dans la contemplation.

Dans les films d'Omirbaev, on sait toujours qui regarde : à la fois, le personnage, le cinéaste et le spectateur, puisque les trois généralement se confondent. Tous les personnages sont des spectateurs mais aussi déjà, en germe, des cinéastes. Le monde leur apparaît comme un réservoir de cadres et de plans. Mais il s'agit de savoir d'où l'on regarde. Dans cette indécision tient toute la beauté de ces trois films étranges. Ce qui est vu semble l'être de façon lointaine, ce qui est entendu l'est de façon un peu irréaliste. Certains sons sont assourdis, d'autres au contraire valorisés. La vie semble filtrée par une oreille interne et un œil intérieur. Ce point de vue et d'écoute a quelque chose de pré-natal. Le regard s'apparente à celui d'un nouveau-né et les récits racontent tous l'impossible accouchement de la réalité. C'est cette position étrange, ce lieu intra-utérin d'où il parle, qui rend précieux le cinéma d'Omirbaev. Il restitue avec une grande force poétique des sensations perdues, d'avant que le monde ne nous soit accessible, déchiffrable, préhensible, quand il n'était encore qu'une pure énigme poétique.

Jean-Marc Lalanne

Entretien

avec Darejan Omirbaev

Comment avez-vous découvert le cinéma ? De quelle façon vos années de formation se sont-elles déroulées ?

Je suis né en 1958. J'ai passé mon enfance à la campagne, à 500 km d'Almaty. A l'âge de 17 ans, je suis devenu étudiant en mathématiques. Après trois ans d'études, j'ai compris que le cinéma m'attirait davantage. Et depuis ce moment, les mathématiques ne m'intéressent plus. Mais j'étais obligé de finir mes études pour ne pas partir à l'armée. Après mes études, j'ai travaillé comme programmeur informatique. Je recevais le même salaire qu'un chauffeur de poids lourds. En 1981-82, on a créé une formation pour les assistants metteurs en scène. Je l'ai suivie. Et à la fin de cette formation, chaque élève a eu la possibilité de faire un petit film de fin d'études. Mon film a été très bien accueilli et j'ai trouvé du travail dans les studios de Kazakh Films comme correcteur de scénarios. C'est de cette période que date mon allergie pour le scénario. Puis, je suis entré au V.G.I.K., l'Institut du cinéma à Moscou. A mon retour à Almaty, en 1988, j'ai fait un court-métrage, *Shilde*. Il a été aussi très bien reçu et j'ai eu la possibilité de faire mon premier long-métrage, *Kairat*, en 1991. En 1993, j'ai réalisé un court-métrage documentaire, *Profession : Contrôleur*. En 1995, c'était *Kardiogramma*, et aujourd'hui, *Killer (Tueur à gages)*.

Revenons un peu en arrière. Quels genres de films vous ont nourri pendant votre période d'apprentissage ? Y-a-t-il des films ou des auteurs qui ont été pour vous particulièrement marquants ?

J'ai commencé à prendre le cinéma au sérieux vers le milieu des années 70, en voyant un film sur la vie d'un groupe d'adolescents réalisé par Dinara Asanova, un metteur en scène kirghize aujourd'hui décédé. Il n'y avait aucune cinémathèque à Almaty et c'est toujours le cas aujourd'hui. En revanche, les salles de cinéma étaient, à l'époque, la seule distraction accessible à tous et elles étaient très

fréquentées. En général, on voyait surtout des films soviétiques mais on pouvait voir de temps à autre des films étrangers. Plus tard, à Moscou, j'ai découvert beaucoup de films et plus particulièrement le cinéma français. Par exemple, *L'Atalante*, *Zéro de conduite*, les films de Truffaut, Godard, Bresson, tout un pan du cinéma qu'on ne voyait pas dans les salles commerciales. Ma plus grande découverte reste les films de Bresson. Avant mes études au VGIK, je ne savais même pas que ce metteur en scène existait. D'abord, j'ai lu des articles sur Bresson. Et quand j'ai vu ses films, j'ai compris que ma perception avait été modelée par les textes et les entretiens que j'avais lus et que cette perception coïncidait parfaitement avec ce que je voyais. De même, j'ai survécu en lisant les œuvres de Kafka. Les livres de Kafka n'étaient pas disponibles au Kazakhstan. Là encore, c'est l'information parallèle sur les œuvres qui a d'abord formé mon jugement et mon imagination. A cette époque, beaucoup d'auteurs étrangers passionnants n'étaient pas publiés officiellement en Union Soviétique mais on pouvait avoir accès à leurs livres par des photocopies clandestines. Toutes ces expériences ont certainement laissé des traces tangibles en moi.

Bresson travaille très méticuleusement sur chaque plan. Il fait beaucoup de prises. Est-ce que vous travaillez dans le même sens ? Ou au contraire laissez-vous une large place à l'improvisation ?

Il m'est difficile de faire ma propre analyse. Je ne voudrais pas que mes films soient des copies conformes des films de Bresson. Chacun doit suivre son propre chemin. Il y a des milliers de films avec des millions d'acteurs qui jouent. Mais cela ne veut pas dire qu'ils font tous la même chose. Lorsqu'on voit un film avec des acteurs non-professionnels, on a tendance à penser à une imitation des films de Bresson. C'est sans doute parce qu'il y a très peu de films de ce genre. Peut-être que si je travaille avec des non-professionnels,

c'est à cause de ma formation scientifique. La science est là pour produire des découvertes. Les visages connus, les acteurs professionnels ne m'intéressent pas car ils ont déjà été découverts. C'est la fraîcheur qui m'attire.

*Est-ce la raison pour laquelle vous avez travaillé avec des enfants, notamment dans *Kardiogramma* ?*

Je me suis aperçu que dans beaucoup de films kazakhs, il y avait des enfants. Peut-être que ce phénomène tient au fait qu'il y a beaucoup plus d'enfants ici qu'en Occident. C'est sûrement lié à la jeunesse de notre nation.

*Entre votre premier court-métrage, *Shilde* (La Chaleur de l'été) et *Tueur à gages*, votre dernier film, comment votre méthode a-t-elle évolué ?*

Maintenant, je suis en mesure d'analyser mon dernier film et je regrette un peu d'avoir cédé sur certaines choses. J'ai cédé en voulant épouser un schéma plus construit, plus narratif. J'ai pensé qu'il fallait donner davantage d'éléments de compréhension au spectateur. Il me semble qu'en cédant sur ce terrain mon film a perdu un peu en liberté comparé aux précédents.

Ce que vous avez perdu en liberté, vous l'avez sans doute gagné en rigueur et en concentration.

Vous pouvez sans doute mieux le percevoir que moi. En fait, une chose n'était pas claire pour moi, c'était la façon de finir le film. Il y avait deux solutions. Au début, quand j'ai écrit la première mouture, ce n'était pas vraiment l'histoire d'un tueur à gages. J'ai pensé qu'il y avait trop de films où l'on tue et je me suis dit qu'il valait mieux faire un film où l'on ne tue pas. Mais pendant le tournage, j'ai commencé à douter de plus en plus sur la fin du film. Il y a une expression de Tchekhov ou Stanislavski, je ne sais plus, qui dit : si au début d'une pièce on voit un fusil sur le

mur, à la fin, il faut s'en servir. Le jeune homme qui interprète le rôle principal m'a dit qu'il fallait qu'il tire sinon il apparaîtrait comme un faible. Donc, je me suis demandé comment filmer cet assassinat. Je n'ai pas voulu montrer la mort directement. J'ai préféré filmer le journaliste qui doit être assassiné avec un ballon dans les bras, et simplement, ensuite, la balle qui lui échappe comme signe qu'il meurt. J'ai beaucoup hésité et en fait, j'ai voulu tourner deux fins. Mais je n'ai réussi à filmer que la première version, car après, la neige s'est mise à tomber et, contre toute attente, étant donné que c'était l'automne, elle a tenu. Nous avons voulu verser de l'eau chaude sur le bord du fleuve, mais on nous a fait comprendre que c'était impossible. Voilà pourquoi, la première version s'est imposée. Il nous manquait néanmoins quelques plans pour finir la séquence et nous les avons filmés au printemps.

*Pour en revenir à votre évolution, il me semble que la différence entre, d'un côté, *Kairat* et *Kardiogramma*, et de l'autre, *Tueur à gages*, c'est que les deux premiers films étaient surtout composés de souvenirs probablement autobiographiques, alors que le dernier pose un regard vif sur la société contemporaine.*

C'est vrai que mes deux premiers films sont en partie autobiographiques et qu'ils se préoccupent avant tout des personnages, plutôt que du contexte social ou du monde extérieur. Pendant le tournage de mes premiers films, nous étions toujours dans des situations précaires. Une fois, pendant le tournage de *Kardiogramma*, nous avons été arrêtés par les miliciens, mon chef-opérateur et moi. Quand ils ont appris que nous tournions un film, ils étaient très étonnés que des gens fassent encore du cinéma ici. J'ai éprouvé une sorte de complexe par rapport à l'ensemble de la vie sociale. J'ai pensé qu'il était temps de faire un film plus ancré dans la société. En 1977, j'ai vu le film de Bergman, *L'Œuf du serpent*. Les choses sont comparables parce que ce film s'inscrit aussi dans une époque de changement. Dans le film de Bergman, on voit qu'un paquet de cigarettes coûte plusieurs millions de marks, que l'argent est si dévalué qu'il faut le transporter par brouettes. Des choses équivalentes se passaient ou se passent actuellement ici. Après la perestroïka, les prix ont été multipliés par cent. Jusque-là, il nous semblait impossible de manquer de chauffage ou d'électricité. Pour vous, cela paraît encore plus impossible puisque vous vivez dans une société stable. Pourtant, c'est possible. C'est tout cela que je voulais exprimer dans *Tueur à gages*.

*Il y a pourtant une certaine dose d'humour à froid dans *Tueur à gages*, un style d'humour*

*dont on pouvait d'ailleurs déjà déceler des traces dans *Kardiogramma*. Un humour qui est peut-être lié à la sécheresse du trait de la mise en scène.*

En ce qui concerne la question du pessimisme ou de l'optimisme, vous remarquerez que le film s'achève comme il commence. Malgré la tragédie personnelle du personnage principal, j'ai voulu filmer le marché où les gens bougent. Cette image laisse une sensation de vie. Je suis sûr que la société pourra sortir de cette crise, non pas par l'intervention providentielle d'un individu, mais par une sorte de mouvement naturel. Pour revenir à la part d'humour, le cinéaste Mikhaïl Romm, qui était responsable des études au VGIK, a dit quelque chose d'intéressant quand il a vu *Hamlet* de Grigori Kosintzev. Quand on lui a demandé ce qu'il en pensait, il a répondu que le film lui plaisait beaucoup à cause de sa manière de traiter le ridicule ! C'est aussi ce qui m'intéresse dans *Tueur à gages*.

Que pensez-vous de la Nouvelle Vague kazakh ? L'expression est-elle juste ? Correspond-elle à une réalité ?

Il ne faut pas exagérer l'importance de cette expression. Ici, au Kazakhstan, on parle aussi de Nouvelle Vague kazakh, mais on ne voit pas les films car ils ne sont plus distribués. Ça fonctionne comme un slogan publicitaire. Les gens entendent parler de quelque chose sans pouvoir vérifier si ça existe. Mais si les spectateurs pouvaient voir les films, peut-être seraient-ils très déçus. De toute façon, on peut trouver des traits communs à la plupart des derniers films kazakhs, en particulier, l'absence absolue de procédés venus du théâtre et de références à la littérature. Ces défauts peuvent se transformer en qualités. Ici, il n'y a pratiquement pas de grands acteurs de théâtre, pas d'apprentissage professionnel de la mise en scène de théâtre



★ Darejan Omirbaev sur le tournage de *Tueur à gages*, entouré par sa femme et son chef-opérateur.

Isabelle Weingarten.

La Nouvelle Vague Kazakh et après...

Comme l'Iran ou Taïwan, le Kazakhstan est d'abord et avant tout un pays de cinéma. C'est-à-dire un lieu tout à la fois imaginaire et réel. Un endroit étrange à l'autre extrémité du monde où se sont noués quelques fils, où se sont dénouées quelques questions. Bizarrement, c'est plutôt à Moscou qu'à Almaty (anciennement Alma-Ata) qu'est née ce qu'on peut appeler la Nouvelle Vague kazakh. L'expression elle-même doit être interrogée. Que signifie-t-elle ? N'est-elle pas déjà complètement usée par l'histoire et la répétition ? Les mots sont impropres sans doute mais, jusqu'à nouvel ordre, on n'a pas trouvé mieux pour désigner l'émergence d'un regard neuf porté sur le monde par un groupe de cinéastes-conspirateurs prêts à faire éclater les cadres anciens. Revenons donc à Moscou, au V.G.I.K., l'école nationale de cinéma dans laquelle ont été formés, depuis des générations, tous les cinéastes soviétiques et post-soviétiques. Plus précisément, entrons dans l'atelier de Sergueï Soloviev, celui qui a su faire passer un autre savoir. Disons qu'ils ont été quelques-uns venus du Kazakhstan à se trouver là où il fallait, vers la seconde moitié des années 80, à regarder plutôt *L'Atalante* qu'*Autant en emporte le vent* et à comprendre instantanément que le cinéma c'était Jean Vigo plutôt que Victor Fleming ou David O'Selznick. Les jeunes gens d'hier sont devenus aujourd'hui des cinéastes passionnants, exigeants, inquiets. Ils s'appellent Darejan Omirbaev, Amir Karakulov, Satybaldy Narymbetov, Serik Aprymov, Abay Karpikov, Ermek Shinarbaev, Ardak Amirkoulov, Amanzhol Aituarov, Talgat Temenov...

Peut-être, à ce stade, est-il nécessaire d'opérer un petit détour par la géopolitique, même si l'amour du cinéma ne s'est jamais confondu avec la géographie, loin de là. Le Kazakhstan, lieu de focalisations multiples, appartient à la sphère des anciennes républiques soviétiques d'Asie Centrale devenues indépendantes après l'éclatement de l'empire. De toutes ces républiques, le Kazakhstan est certainement celle qui se situe le plus à l'Est, quelque part aux frontières de la Chine et de la Mongolie. C'est dire que l'Asie est déjà là mais une Asie absolument métissée où se font sentir aussi bien des influences russes, géorgiennes, ou même turques. Par ailleurs, le Kazakhstan n'est ni un pays riche, ni un pays sous-développé. Son sous-sol contient de l'or et du pétrole mais les structures et les courroies de transmission, souvent héritées du communisme, n'y fonctionnent

pas toujours au mieux et la population vit dans une pauvreté indéniable. Tout cela pour montrer que faire du cinéma au Kazakhstan est une activité franchement déterminée par des conditions concrètes. Par exemple, en ce qui concerne l'identité asiatique, il n'est guère étonnant que l'influence japonaise soit directement évoquée dans *La Biographie d'un jeune accordéoniste*, dont l'action se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale et dont le réalisateur, Satybaldy Narymbetov, se dit passionné par Kurosawa, Kobo Abe ou Mizoguchi. Ou encore que les films de Darejan Omirbaev puissent être vus comme des cousins proches de certains films taïwanais. Quant à la pratique concrète des cinéastes, elle s'est développée et se développe plus que jamais sur fond de crise et de dénuement, cumulant aujourd'hui les effets pervers de l'héritage communiste et du capitalisme sauvage, vis-à-vis desquelles les coproductions principalement françaises (en tout cas pour Omirbaev ou Shinarbaev) semblent être une des rares portes de sortie.

La plupart des cinéastes du nouveau cinéma kazakh, hormis l'ancien Narymbetov dont le premier film date de 1972, ont commencé leur trajectoire au croisement des années 80 et 90, c'est-à-dire à une période de grande transition, juste à la fin de la perestroïka, avant que l'indépendance vis-à-vis du grand frère russe ne soit définitivement consommée. A sa façon, la Nouvelle Vague kazakh porte témoignage de ce moment de grande mutation. Prenant acte de ce que les repères et les règles anciennes étaient en train de s'écrouler, ou tout au moins de se dissoudre, les cinéastes kazakhs en ont profité pour tracer leur propre cartographie du cinéma, une cartographie de renouveau qui rappelle moins la Nouvelle Vague française proprement dite que les nouveaux cinémas polonais, brésiliens, tchèques qui lui ont succédé. Contrairement au cinéma russe issu de la perestroïka, dont le principal intérêt demeure surtout sociologique et qui fut souvent aussi vite oublié

qu'il fut découvert, le cinéma kazakh s'est distingué par des préoccupations formelles très singulières et par une prise de parole très personnelle. Les films de Darejan Omirbaev, bien sûr, mais aussi ceux d'Amir Karakulov, cinéaste pratiquement inconnu en France mais dont le talent éclatant ne saurait tarder à être pleinement reconnu, témoignent d'une écriture rigoureuse qui s'affronte à l'opacité du monde. Dans un autre registre, *Le Petit poisson amoureux*, d'Abay Karpikov, est un film imprévisible, sautillant, ne cessant de bifurquer et de changer de



★ La Biographie d'un jeune accordéoniste de Satybaldy Narymbetov.



★ La Chute d'Otrar de Ardak Amirkoulov.

vitesse, contant les mésaventures d'un jeune homme face aux méandres de l'amour et aux intermittences du cœur sur un ton voisin des premiers Godard ou de certains films de Forman, voire de Skolimowski.

S'il y a eu un incontestable effet Nouvelle Vague, il y a quelques années déjà, le phénomène ne saurait masquer, comme toujours dans ces cas-là, la multiplicité des tempéraments. Aujourd'hui, alors que la communauté des cinéastes est entrée dans une phase de dissémination et que chacun est engagé dans son propre devenir, il est sans doute plus simple de dessiner la carte du cinéma kazakh. C'est bien sûr l'objectif du programme présenté par les Cahiers dans le cadre du Festival d'Automne. Force est de constater qu'entre les films et les cinéastes, l'homogénéité n'était sans doute qu'apparente. Par exemple, *La Chute d'Otrar*, fresque épique sur l'invasion des troupes de Gengis Khan signée Ardak Amirkoulov, appartient à une veine qui s'apparente très directement à l'héritage du grand cinéma soviétique. Dans un autre registre, *Le Toucher*, d'Amanzhol Aituarov, est une sorte de western philosophique déambulatoire et dépouillé, fascinant par sa mise en espace. Tandis que *Ma vie sur le bicorne*, d'Ermek Shinarbaev, serait plutôt une rêverie poétique et dépressive en forme de carnet intime sur le mal-être romantique d'une jeunesse en perte de monde. Où l'on voit que le cinéma kazakh est un pays aux régions désertiques ou luxuriantes à l'intérieur duquel le vent souffle où il veut, et, si possible, dans plusieurs directions à la fois. On insistera encore une fois sur la place tout à la fois centrale et parfaitement marginale d'Amir Karakulov, auteur des poèmes de *Ma vie sur le bicorne* et lui-même cinéaste archidoué. En un court-métrage, *Les Feuilles*, magnifique film de fin d'étude anti-scolaire au possible, et trois longs-métrages fragiles, rêveurs, cruels, férocement contemporains, *Une Femme entre deux frères*, *Le Sonneur de cloches* et *Dernières vacances*, Karakulov a su délimiter son territoire à lui, infiniment personnel, hors de toute notion d'école ou de groupe.

Il m'est impossible d'achever ce tour d'horizon sans évoquer mon voyage très récent à Almaty, ancienne capitale du Kazakhstan et toujours centre nerveux, intellectuel, artistique, économique d'un pays cinq fois plus grand que la France et trois fois moins peuplé, à l'occasion du premier festival Eurasia. Occasion unique pour prendre le pouls d'un cinéma en pleine période de doute, déjà loin de l'éventuelle euphorie du renouveau, le plus souvent peu ou pas diffusé dans son propre pays. Rencontrer Darejan Omirbaev, Satybaldy Narymbetov, Amir Karakulov et les autres m'a donné la possibilité d'apprécier une hospitalité chaleureuse qui montre une nouvelle fois que le cinéma n'est pas une affaire de frontières, en dépit des obstacles de la langue, mais aussi de constater les difficultés énormes auxquelles sont confrontés la plupart des cinéastes. Si la carrière de Darejan Omirbaev, via une reconnaissance internationale croissante, semble assurée, il n'en va pas de même pour celle d'Amir Karakulov qui peine à trouver le financement de son prochain projet (avis aux coproducteurs français). Serik Aprymov, l'auteur de l'attachant *Terminus*, résiste mais éprouve les pires difficultés pour achever la post-production de son dernier film, *Trois frères*. Satybaldy Narymbetov, quant à lui, présentait son dernier film, *Ompa*, comédie plaisante avec la star russe Alexandre Pancratov-Chorny et une jeune et talentueuse actrice française, Nathalie Grauwyn, tombée amoureuse du Kazakhstan et de son cinéma. Avec *Ompa*, Narymbetov semble se diriger vers un cinéma plus populaire, s'éloignant quelque peu des beautés étourdissantes de *La Biographie du jeune accordéoniste*, film d'enfance aux résonances multiples et aux ruptures de ton toujours surprenantes. Ainsi, dans ce contexte délicat, le programme du festival d'Automne, s'il prend un caractère forcément rétrospectif, est-il d'abord et avant tout un encouragement fervent pour tous les cinéastes kazakhs à poursuivre ce qui a déjà été accompli.

Darejan Omirbaev

Kaïrat. 1993, n. & b., 1h12

Kaïrat, un garçon d'une vingtaine d'années, quitte son village de la steppe kazakh pour aller étudier à Alma-Ata. Renvoyé pour indiscipline, il devient conducteur d'autobus. Parmi les passagers, Kaïrat remarque une fille qui lui plaît. Il décide de faire sa connaissance... Premier long métrage d'Omirbaev, *Kaïrat* a été distingué, entre autres, par le Prix de la Critique au Festival de Strasbourg en 1993.

Kardiogramma. 1995, coul., 1h13

Un garçon de douze ans part pour Alma-Ata afin de soigner sa maladie de cœur. Mais dans la capitale du Kazakhstan, où tout le monde parle russe, il est, lui, l'enfant des steppes qui ne parle que sa langue maternelle, le kazakh, « étranger en son propre pays ». Les autres enfants l'excluent peu à peu... Prix Spécial du Jury au Festival des Trois Continents, Nantes, 1995.

Tueur à gages (Killer). 1997, coul., 1h20

Le troisième film du cinéaste kazakh est une fable lucide, inquiète et angoissée sur l'état de la société de son pays. Son héros est à l'image de cette société qui, depuis l'effondrement de l'URSS, vit à la dérive, et dont l'avenir semble désespéré. A travers une narration concise et neutre, et à la façon des films noirs américains des années 30, son auteur nous laisse entendre que la société dans laquelle il vit court à sa perte.

Nouvelle Vague Kazakh

Amanzhol Aïtouarov

Le Toucher. 1989, 1 h 17

Tourné dans la steppe, déambulatoire et nomade, cette histoire d'amour impossible entre un cavalier et une femme perdue pourrait être vu comme un eastern, c'est-à-dire un western venu de l'Est avec

le sens de l'espace et de la respiration que cela suppose.

Ardak Amirkoulov

La Chute d'Otrar. 1990, 2 h 30

Évocation historique de l'invasion des troupes de Gengis Khan, *La Chute d'Otrar* appartient au genre épico-historique sans pour autant céder à ses clichés. Mélangeant la couleur et le noir et le blanc, le film d'Amirkoulov se distingue par un sens plastique et dynamique remarquable.

Serik Aprymov

Terminus. 1989, 1 h 16

En plans fixes ou caméra à la main, Aprymov filme les conversations et la vie d'un village dans lequel un jeune homme revient après son service militaire. Un des films majeurs de la Nouvelle Vague kazakh réalisé dans un style proche du documentaire.

Amir Karakulov

Une femme entre deux frères (Razloutchnitsa). 1991, 1h21

Un jeune homme tombe amoureux de la femme de son frère. L'histoire finira tragiquement. Revisitation d'un schéma classique hors de tout psychologisme dans un style abstrait et fascinant proche du cinéma asiatique contemporain. Le premier long-métrage d'un cinéaste qui impose d'emblée son tempérament.

Le Sonneur de cloches. 1993, 1 h 10

Timur et Ellya. Elle meurt en couches. Il devient fou. Karakoulov explore le cinéma mental par une approche totalement physique qui rappelle parfois Tarkovski.

Dernières vacances. 1995, 1 h 05

Les déambulations d'un groupe d'adolescents désœuvrés dans une ville qui a perdu ses repères. Le film le plus accompli d'Amir Karakulov.

Abai Karpykov

Un petit poisson amoureux. 1989, 1 h 15

Comédie sur les mésaventures amoureuses d'un jeune villageois monté à la ville avec la femme d'un ministre qui se distingue par un style farfelu tout en ruptures de tons. Le film Nouvelle Vague par excellence.

Satybaldy Narymbetov

Biographie d'un jeune accordéoniste. 1994, n. & b.-coul., 1h30

Dans les années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale, Esken, un jeune garçon, curieux de tout, découvre le monde dans son petit village minier du sud du Kazakhstan. Chronique d'un village ordinaire, avec son épicier, sa putain au grand cœur, les mots d'ordre du parti diffusés par le circuit intérieur de la radio, les bals du dimanche soir. Et la bande d'Esken, à l'affût des exactions de tous ces adultes sérieux. Au rythme de l'accordéon d'Esken, la bande se retrouve ou se sépare, sur fond de rires et d'irréductible cruauté.



★ Ma vie sur le bicorne d'Ermek Shinarbaev.

Ermek Shinarbaev

Ma vie sur le bicorne (Azghyin usatykty azaby). 1993, 1h22

Un jeune homme séduisant souffre du mal romantique, se réfugie dans les fumées des paradis artificiels et manque de se suicider. Rêverie sur la jeunesse, méditation philosophique, un film claustrophobe éclairé par la beauté de son interprète principal et les poèmes d'Amir Karakulov qui aurait dû réaliser le film.

Talgat Temenov

Un louveteau parmi les hommes. 1988, coul., 1h14

Samat vit avec sa grand-mère dans un village kazakh. Un jour, il rapporte un louveteau trouvé dans la montagne. Devant l'opposition de la grand-mère, le garçon est contraint de cacher son petit ami, à elle ainsi qu'à Assembek, chasseur qui recherche un louveteau à empailler... Le Grand Prix 1992 de Ciné Junior 94 a récompensé cette œuvre forte et sensible, premier long métrage de son auteur.

FESTIVAL D'AUTOMNE - CAHIERS DU CINEMA

du 18 novembre au 8 décembre 1998 - L'ARLEQUIN

| | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------|--|----------------------------|----------------------------|--|--------|----------------------------|--|--------|----------------------------|--|--------|
| MERCREDI 18 novembre | | | JEUDEI 19 novembre | | | JEUDEI 26 novembre | | | JEUDEI 3 décembre | | |
| 14 h | Maria de A. Sokourov Offrande du soir de A. Sokourov Élégie de A. Sokourov | Inédit Inédit Inédit | 14 h | Sauve et Protège / Madame Bovary de A. Sokourov | Inédit | 14 h | Le Jour de l'éclipse de A. Sokourov | Inédit | 14 h | Les Feuilles de A. Karakulov | Inédit |
| 15 h 45 | Le Louveteau parmi les hommes de Talgat Temenov | Inédit | 17 h | La Vérification de A. Guerman | Inédit | 16 h 30 | Profession : contrôleur de D. Omirbaev | Inédit | 16 h | La Voix solitaire de l'homme de A. Karakulov | Inédit |
| 17 h 15 | Le Jour de l'éclipse de A. Sokourov | Inédit | 18 h 45 | Mère et fils de A. Sokourov | Inédit | 18 h 15 | Elégie orientale de A. Sokourov | Inédit | 18 h | Mon ami Ivan Lapchine de A. Guerman | Inédit |
| 20 h 30 | Khroustaliou, ma voiture ! de A. Guerman | Inédit | 20 h 30 | 20 jours sans guerre de A. Guerman | Inédit | 20 h 30 | Vie humble de A. Sokourov | Inédit | 20 h | Le Toucher de A. Aïtouarov | Inédit |
| en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | |
| VENDREDI 20 novembre | | | SAMEDI 21 novembre | | | SAMEDI 28 novembre | | | VENDREDI 4 décembre | | |
| 14 h | La Voix solitaire de l'homme de A. Sokourov | Inédit | 14 h | Le Sonneur de cloche de A. Karakulov | Inédit | 14 h | Le Toucher de Amanzhol Aïtouarov | Inédit | 14 h | La Pierre de A. Sokourov | Inédit |
| 15 h 45 | Khroustaliou, ma voiture ! de A. Guerman | Inédit | 15 h 30 | La Pierre de A. Sokourov | Inédit | 15 h 45 | Sauve et Protège / Madame Bovary de A. Sokourov | Inédit | 16 h | Dernières vacances de A. Karakulov | Inédit |
| 18 h 15 | Ma Vie sur le bicorne de E. Shinarbaev | Inédit | 17 h 15 | La Chute d'Otrar de A. Amirkoulov | Inédit | 17 h 15 | La Chaleur de l'été de D. Omirbaev | Inédit | 17 h 30 | Un Petit poisson amoureux de A. Karpykov | Inédit |
| 20 h 30 | Pages cachées de A. Sokourov | Inédit | 20 h 30 | Mon Ami Ivan Lapchine de A. Guerman | Inédit | 19 h | Un Petit poisson amoureux de A. Karpykov | Inédit | 19 h | La Chute d'Otrar de A. Amirkoulov | Inédit |
| en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | |
| DIMANCHE 22 novembre | | | LUNDI 23 novembre | | | LUNDI 30 novembre | | | DIMANCHE 6 décembre | | |
| 14 h | Pages cachées de A. Sokourov | Inédit | 14 h | Elégie orientale de A. Sokourov | Inédit | 14 h | Le Louveteau parmi les hommes de T. Temenov | Inédit | 14 h | Khroustaliou, ma voiture ! de A. Guerman | Inédit |
| 15 h 30 | Le Toucher de Amanzhol Aïtouarov | Inédit | 16 h 15 | Un Petit poisson amoureux de A. Karpykov | Inédit | 16 h | Mon Ami Ivan Lapchine de A. Sokourov | Inédit | 16 h 30 | La Pierre de A. Sokourov | Inédit |
| 17 h 00 | Confession de A. Sokourov | Inédit | 18 h | Pages cachées de A. Sokourov | Inédit | 18 h | Les Feuilles de A. Karakulov | Inédit | 18 h 15 | 20 jours sans guerre de A. Guerman | Inédit |
| en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | |
| LUNDI 23 novembre | | | MARDI 24 novembre | | | MARDI 1er décembre | | | MARDI 8 décembre | | |
| 14 h | Elégie orientale de A. Sokourov | Inédit | 14 h | La Chute d'Otrar de A. Amirkoulov | Inédit | 14 h | Terminus de S. Aprymov | Inédit | 14 h | Mère et fils de A. Sokourov | Inédit |
| 16 h 15 | Un Petit poisson amoureux de A. Karpykov | Inédit | 17 h | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episodes 1 et 2 | Inédit | 16 h | Mère et fils de A. Sokourov | Inédit | 16 h | Ma vie sur un bicorne de E. Shinarbaev | Inédit |
| 18 h | Pages cachées de A. Sokourov | Inédit | 18 h 30 | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episode 3 | Inédit | 17 h 15 | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episodes 1 et 2 | Inédit | 18 h | La voix solitaire de l'homme de A. Sokourov | Inédit |
| 19 h 45 | Terminus de Serik Aprymov | Inédit | 20 h 15 | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episode 4 | Inédit | 18 h 45 | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episode 3 | Inédit | 20 h 15 | Maria de A. Sokourov | Inédit |
| 21 h 30 | La Maison des cœurs brisés de A. Sokourov | Inédit | 21 h 45 | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episode 5 | Inédit | 20 h 30 | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episode 4 | Inédit | 21 h | Offrande du soir de A. Sokourov | Inédit |
| en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | |
| MERCREDI 25 novembre | | | MERCREDI 2 décembre | | | MERCREDI 2 décembre | | | MERCREDI 2 décembre | | |
| 14 h | La Chaleur de l'été de D. Omirbaev | Inédit | 14 h | La Chaleur de l'été de D. Omirbaev | Inédit | 14 h | Un Petit poisson amoureux de A. Karpykov | Inédit | 14 h | Biographie d'un jeune accordéoniste de S. Narymbetov | Inédit |
| 16 h | Le Deuxième cercle de A. Sokourov | Inédit | 16 h | Le Deuxième cercle de A. Sokourov | Inédit | 15 h 30 | La Vérification de A. Guerman | Inédit | 15 h 45 | Maria de A. Sokourov | Inédit |
| 18 h | La Vérification de A. Guerman | Inédit | 18 h | La Vérification de A. Guerman | Inédit | 17 h 15 | Voix spirituelles de A. Sokourov - Episode 5 | Inédit | 17 h 30 | Offrande du soir de A. Sokourov | Inédit |
| en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | | en présence du réalisateur | | |

CE PROGRAMME EST SUSCEPTIBLE DE MODIFICATIONS DE DERNIERE MINUTE. POUR VERIFIER LES HORAIRES, APPELER au 01 45 44 28 80

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS : 156, rue de Rivoli - 75001 PARIS - Tél. : 01 53 45 17 00. Adresse du site internet : <http://www.festival-automne.com> Président du Conseil d'Administration : André Bénard - Directeur général : Alain Crombecque - Directrices artistiques : Marie Collin et Joséphine Markovits
CAHIERS DU CINEMA - 9, Passage de la Boule Blanche - 75012 PARIS - Tél. : 01 53 44 75 75 - Directeur : Serge Toubiana
Programmation : Thierry Jousse - Réalisation : Françoise Bévérini - Coordination : Ouardia Teraha. Avec le concours de : Catherine Fröchen, Gaël Ollivier, Claudine Paquot, Germain Schaefer. Ont collaboré à ce supplément : Antoine de Baecque, Thierry Jousse, Olivier Joyard, Jean-Marc Lalanne.
L'Arlequin - 76, rue de Rennes - 75006 PARIS - Tél. : 01 45 44 28 80
Programme réalisé avec le concours du Centre National de la Cinématographie et d'Agès b.
Remerciements à Emmanuel Atlan, Sara Cornu, Olga Garifoullina, Nathalie Grauwain, Alexei Jankowski, Kent Jones, Anar Kashaganova, Valery Kislov, Aygoul Kouspan, Isabelle Lecoquierre, Kirill Razlogov, Guy Seligmann, ainsi que l'Ambassade de la République du Kazakhstan en France, L'Arlequin, Cinéma Public Films, Cinémathèque suisse, Connaissance du Cinéma, Dokumentarfilm festival München, Dune MK, Festival des Trois Continents, Films du Paradoxe, Films Sans Frontières, Freunde der Deutschen Kinemathek, Grands Films Classiques, North Foundation, Pierre Grise, Polygram, Jules Roy, Zéro Film. Tiré à part des Cahiers du cinéma n° 529 - novembre 1998

RESTAURANT TRAITEUR
SPECIALITES MONDIALES

DELICATESSEN

Goldenberg

7, RUE DES ROSIERS 75004 PARIS

DELICATESSEN STORE LUNCH FOR KLEINE OR GROYSSE FRESSER

☎ 01 48 87 20 16 - 01 48 87 70 39

У НАС ГОВОРЯТ ПО-РУССКИ

COMMUNIQUE
noval Régie

Les auditeurs de **Nova** le aiment cinéma !

A la question : êtes-vous allé au moins une fois au cinéma ces douze derniers mois, ce mois-ci, cette semaine ? les auditeurs des radios Ile-de-France ont répondu à Médiamétrie (entre le 31/03/98 et le 29/06/98) :

Sur les douze derniers mois, 74,6 % des auditeurs Ile-de-France déclarent être allés au cinéma au moins une fois... C'est bien.

Sur Nova, ils sont 93,6 %... C'est très bien !

Sur les 30 derniers jours, 37 % des auditeurs des radios Ile-de-France déclarent être allés au cinéma au moins une fois... C'est bien.

Sur Nova, ils sont 84,5 %... C'est très bien !

Sur les 7 derniers jours, seulement 14 % des auditeurs des radios Ile-de-France déclarent être allés au cinéma au moins une fois... C'est pas mal.

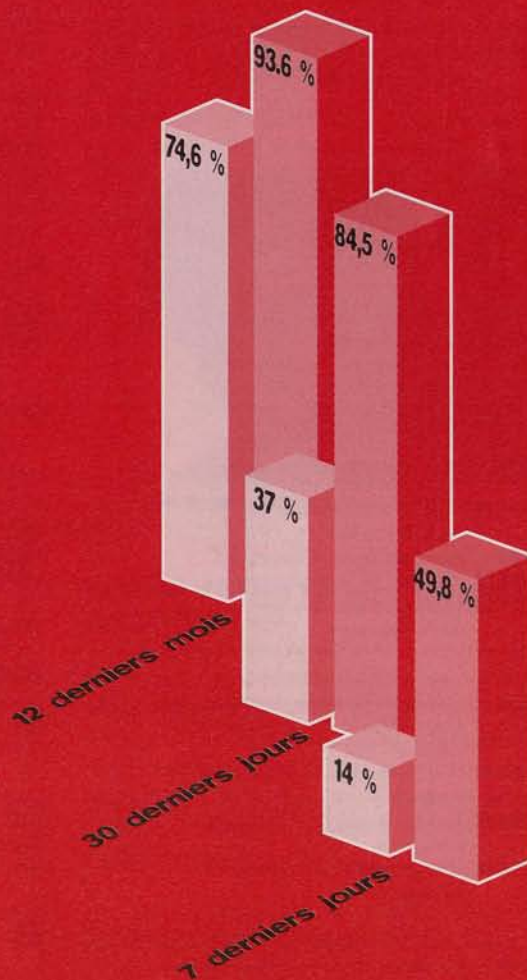
Sur Nova, ils sont 49,8 %... C'est excellent !

**Soit : En Ile-de-France, 1 auditeur sur 7 va au cinéma chaque semaine.
Sur Nova, 1 auditeur sur 2.**

Merci à nos chroniqueurs : Marie Colmant, Christophe Carriere, Nicolas Saada et Henry Chapier.

Contact : Aurélie Berry au 01 53 33 33 31.

Enquête 75 000 Médiamétrie/vague avril/juin 1998 - IdF.



SUR CANALSATELLITE

noval101.5

noval
MAGAZINE

noval92.4
MONTPELLIER

noval89.6
ANGERS

noval96.8
DREUX