

**L'Anglaise et le Duc**  
**Moment de Grace**  
*L'Anglaise et le Duc*, France 2001, 128 minutes

Denis Desjardins

Number 217, January–February 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48619ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Desjardins, D. (2002). Review of [L'Anglaise et le Duc : moment de Grace / *L'Anglaise et le Duc*, France 2001, 128 minutes]. *Séquences*, (217), 39–39.

## L'ANGLAISE ET LE DUC

Moment de Grace

On peut découvrir au musée Carnavalet, dans la Ville Lumière, une multitude de toiles anonymes représentant le Paris d'autrefois. Éric Rohmer, pour son nouveau film tourné en numérique, a fait peindre de larges tableaux s'inspirant de ces œuvres aux couleurs subtiles, tableaux dans lesquels évoluent les acteurs. Si le procédé n'est pas entièrement nouveau (on songe à certains films de Karel Zeman), la technique l'est, et confère à l'ensemble une impression d'authenticité, loin du pseudo-réalisme traditionnel de la plupart des films historiques. Par ailleurs, les décors des scènes d'intérieur sont en trompe-l'œil, afin d'éviter un hiatus avec les scènes extérieures.

Authenticité : ce mot clé définit l'œuvre d'Éric Rohmer. Ainsi avait-il joué la carte du vrai pour ses deux films « d'époque » précédents. On se souviendra de la fidélité plastique de Rohmer à l'Allemand Heinrich Von Kleist pour la *Marquise d'O*, et surtout à Chrétien de Troyes pour *Perceval le Gallois*, où le réalisateur évoquait avec brio, tant sur le plan des décors (architecture romane) que sur celui de la gestuelle des comédiens, l'iconographie du XII<sup>e</sup> siècle. Sans compter certains épisodes de son téléfilm *Les Jeux de société*, où les personnages parlaient un français ancien. Cette propension à recréer le passé en recourant à des éléments typiques d'une époque révolue donne à la reconstitution un cachet d'actualité. Le passé devient présent, d'autant plus que la relative staticité des plans et l'économie du montage (constante chez Rohmer) permettent une plus grande présence du spectateur.

Même dans un cadre historique, Rohmer reste le cinéaste de l'intimité, voire ce que je nommerais l'« actualité intimiste ». On le sent dès les premières secondes de projection, alors que s'élève le célèbre chant des sans-culottes, *Ça ira*, dans une version... pour clavecin. L'ironie du procédé indique que le propos du film ne collera pas à un message révolutionnaire, et que le drame intimiste gardera ici sa prépondérance.

*L'Anglaise et le Duc* n'est pas un film unanimiste. Rohmer privilégie un point de vue à partir d'un témoignage spécifique. Témoignage d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un regard extérieur; cette étrangère, quoique royaliste, ne se mêle pas directement des affaires de la France. Si elle est meurtrie par la tournure que prend la Révolution sous la houlette des Jacobins, c'est surtout par humanisme; la barbarie et le régicide, certes, la scandalisent, mais on ne saurait la taxer *a priori* d'absolutisme, ce qui d'ailleurs caractérise les Anglais qui ont adopté dès 1688 une monarchie constitutionnelle, sans doute plus « civilisée » qu'en France, et qui n'appelaient pas des changements radicaux portés par un soulèvement social teinté de violence, ce qui fut le propre du régime de la Terreur.

*L'Anglaise et le Duc* est une œuvre admirable, dont le classicisme garantit la pérennité. Si ce film reste l'ultime opus de Rohmer (81 ans), on pourra le considérer comme un testament artistique, peut-être même une sorte de synthèse de son cinéma. Surprenante affirmation ? Moins qu'il n'y paraît. Par exemple, l'une des idées fortes du film est le bouleversement d'un rapport intime (ici, la rela-



Le bouleversement d'un rapport intime

tion entre les deux protagonistes éponymes) par un élément extérieur (la Révolution). Grace est en bons termes avec le duc Philippe d'Orléans, dit « Égalité », qui fut son amant. Et le duc lui-même est déchiré entre ses choix politiques et la tendresse infinie qu'il porte toujours à son amie, laquelle n'appuie pas sa plus déchirante décision, à savoir son appui à la condamnation à mort du roi, son cousin. Grace Elliott, aristocrate britannique confrontée aux excès de la Révolution française, garde courage à travers les épreuves que sa condition et sa position lui imposent. Comme le disait Pascal Bonitzer<sup>1</sup> dans son essai sur Rohmer, celui-ci semble privilégier les personnages plus innocents que nature, aux idées puritaines et inflexibles, telles la Delphine du *Rayon vert* et la Reinette des *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, l'ingénieur de *Ma nuit chez Maud* ou Pauline dans *Pauline à la plage*. Grace est de la même famille, et comme les aléas de sa petite histoire sont liés ici à ceux de la Grande, l'œuvre n'en prend que plus d'ampleur.

Le sort de Grace se joue sur une lettre de Charles James Fox, un Anglais aux sympathies révolutionnaires. Cette missive, qui n'est pas adressée à elle mais dont elle est la dépositaire, vient bien près de la compromettre. Ce malentendu renvoie à d'autres situations inextricables qui parsèment les films de Rohmer. L'intervention *in extremis* de Robespierre sauvera Grace de l'échafaud. Malgré tout, Rohmer, quoique sympathique à Grace Elliott, ne condamne donc pas d'un bloc tous les éléments de la Révolution.

Denis Desjardins

<sup>1</sup>Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1999.

France 2001, 128 minutes – Réal. : Éric Rohmer – Scén. : Éric Rohmer, d'après les mémoires de Grace Darliple Elliott, *Journal of My Life During the French Revolution* – Photo : Diane Baratier – Mont. : Mary Stephen – Son : Pascal Ribier – Décor : Antoine Fontaine, Lucien Eymard – Peintures : Jean-Baptiste Marot – Cost. : Nathalie Chesnais, Pierre-Jean Larroque – Int. : Lucy Russel (Grace Elliott), Jean-Claude Dreyfus (le duc d'Orléans), Alain Libolt (le duc de Biron), Léonard Cobiand (Champcenetz), François Marthouret (Dumourier), Éric Viellard (Osselin), Charlotte Véry (Pulchérie, la cuisinière), Marie Rivière (madame Laurent), Rosette (Fanchette) – Prod. : Françoise Etchegaray – Contact : Pathé International.

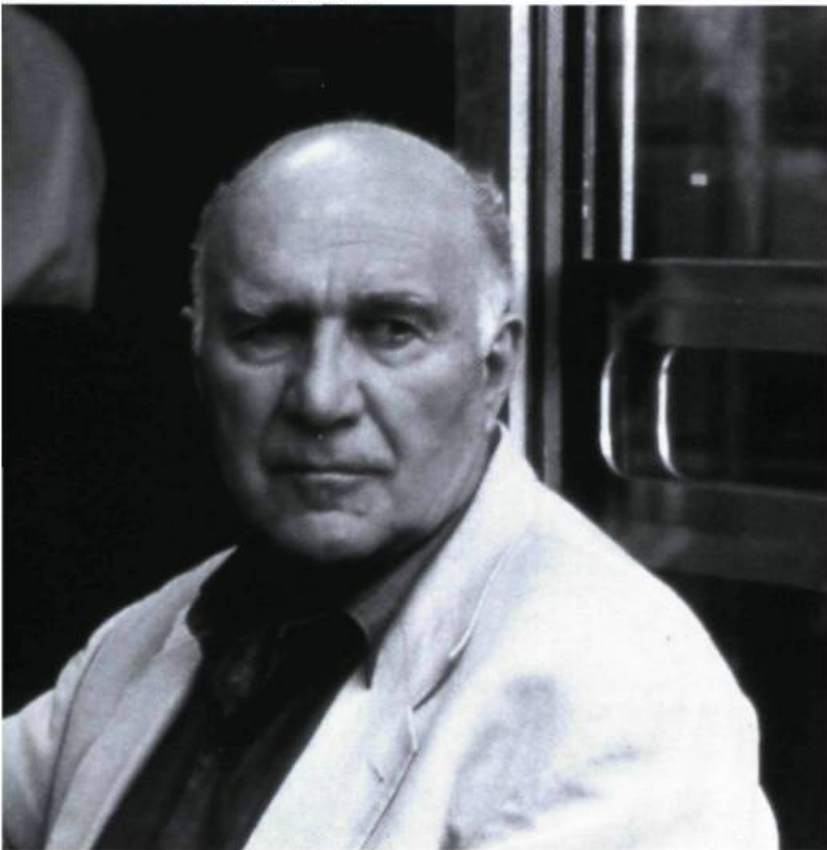
## JE RENTRE À LA MAISON

Un grand film de Manoel de Oliveira, un grand rôle pour Michel Piccoli

Nous sommes au théâtre où Gilbert Valence, comédien septuagénaire de grande réputation, interprète *Le roi se meurt*, de Pirandello. Il est le roi, pitoyable et puéril : « Pourquoi je suis né si c'était pas pour toujours ? » Derrière la scène, silhouettes inquiétantes, des hommes attendent la fin de la pièce. C'est pour lui annoncer que sa femme, sa fille et son gendre viennent d'être foudroyés dans un accident de voiture. Comment reçoit-il le coup ? Une bienveillante ellipse nous épargne la crise, les larmes, le drame. Et nous nous retrouvons quelques semaines ou quelques mois plus tard, lorsque la vie a repris son cours. Car ce film, c'est avant tout un film sur la vie qui continue. La vie quotidienne de Gilbert Valence, avec ses habitudes. Le petit cérémonial du matin. Les balades à travers Paris. La lecture du journal au café. L'achat de chaussures neuves. Il ne parle pas de sa femme, qu'on sent toujours très proche. Il n'envisage pas non plus de « refaire sa vie », même si une jeune actrice lui laisse savoir qu'elle est amoureuse de lui. Il discute avec son agent qui voudrait lui faire accepter une télésérie payante, mais dont les thèmes lui déplaisent. Car c'est sans compromission qu'il entend exercer son métier de comédien.

Il s'occupe affectueusement de son petit-fils qui habite désormais chez lui, qui n'a plus que lui. Et bien sûr, on le retrouve au

Le caractère fugitif de la vie



théâtre. Après Pirandello, il est chaque soir Prospéro dans *La Tempête*, de Shakespeare. « Nous sommes faits de la même étoffe que les rêves et notre petite vie est entourée d'un sommeil... » Tout va plutôt bien jusqu'au jour où il accepte au pied levé de remplacer un acteur dans une adaptation cinématographique d'*Ulysse*, de James Joyce. Il doit jouer en anglais, le texte est difficile et le réalisateur américain, d'une impitoyable méticulosité. (Sublime John Malkovich !) Et, parce qu'il est un peu âgé pour le rôle, on l'a maquillé : on lui a expertement collé une mèche légère sur le front et une moustache qui lui barre le visage. En tant qu'acteur, il en a sûrement vu d'autres. Mais pour le spectateur, cette nouvelle tête un peu saugrenue va ajouter au malaise. Car voilà que Gilbert Valence n'en peut plus. Il craque. « Je suis fatigué. Je rentre à la maison. » Et, devant la surprise générale, sans qu'on fasse un geste pour l'arrêter, il quitte le studio, d'un pas incertain. Et il rentre chez lui. On n'ose conclure. C'est le regard angoissé de son petit-fils qui nous renseigne sur la gravité de la situation.

**Je rentre à la maison** est un des films à la fois le plus achevé et le plus émouvant de Manoel de Oliveira. C'est d'abord un film, je l'ai dit, sur la passion du théâtre. Les extraits de pièces sont assez longs pour qu'on sente battre le cœur de l'œuvre. Et ils sont très astucieusement choisis pour ce qu'ils nous laissent entendre sur le caractère fugitif de la vie, sur sa fragilité. Un film sur la mort donc tout autant que sur la vie.

Mais il ne faudrait pas non plus oublier que ce film a un côté ludique et souriant, celui du piéton qui se promène dans Paris, vers le Trocadéro, avec la Tour Eiffel illuminée pour l'an 2000, un Paris qu'on aime en général pour sa beauté, en particulier pour ses cafés. Il y a d'ailleurs une scène cocasse dans le café où Gilbert Valence a ses habitudes. C'est aussi, une certaine nuit, la grande ville occidentale avec ses menaces troubles, avec ses drogués qui brandissent des seringues infectées, j'ai presque envie de dire que le terrorisme n'est pas loin.

Michel Piccoli incarne avec sobriété un homme à qui l'expérience a profité, un homme devenu sage, un homme intègre qui reste fidèle à sa déontologie. Dans les séquences théâtrales, Piccoli sait donner toute leur dimension scénique à ses personnages — sans succomber au piège de l'emphase — pour redevenir presque taciturne dans la vie quotidienne, dans la « solitude » de Gilbert Valence. C'est un grand rôle pour Michel Piccoli à qui j'aurais donné sans hésitation le prix de la meilleure interprétation masculine au dernier Festival international du film de Cannes.

**Francine Laurendeau**

France/Portugal 2001, 90 minutes — Réal. : Manoel de Oliveira — Scén. : Manoel de Oliveira — Photo : Sabine Lancelin — Mont. : Valérie Loiseleux — Son : Jean-François Auger, Henri Maikof — Déc. : Yves Fournier — Cost. : Isabel Branco — Int. : Michel Piccoli (Gilbert Valence), Catherine Deneuve (Marguerite), John Malkovich (John Crawford, le réalisateur), Antoine Chappey (George), Leonor Baldaque (Sylvia), Leonor Silveira (Marie), Jean Koettgen (Serge, l'enfant) — Prod. : Paulo Branco — Dist. : Les Films Séville.

## KANDAHAR

Une suite de plans pittoresques et esthétisants

Jeune journaliste d'origine afghane émigrée au Canada, Nafas revient pour la première fois en Afghanistan : sa sœur cadette restée au pays menace de se suicider, elle veut l'en empêcher. Le film raconte son voyage, des abords de la frontière afghane jusqu'à proximité de Kandahar, en avion, en camion, dans une automobile primitive à trois roues, en carriole, et finalement à pied à travers un désert... très fréquenté !

Cette jolie jeune femme — on voit son visage plus souvent qu'il n'est caché, car elle ne supporte pas le *tchadri* (le voile « grillagé » qui cache le visage) et le soulève pour parler — joue à la fois un rôle d'intermédiaire, d'introductrice au monde mal connu où se déroule l'action, et le rôle principal. À voir le début du film, on peut penser qu'il va comporter

un fort élément documentaire ou de simple reportage : à la frontière, un instituteur dit adieu à ses élèves, des petites filles qui repartent en Afghanistan où, dit-il, elles seront privées d'éducation; sitôt la frontière passée, une école coranique où les garçons anonnent en cœur des versets du Coran en se balançant d'arrière en avant sous la direction d'un barbu farouche.

Progressivement cependant l'élément documentaire — ou documentaire « reconstitué » — s'amenuise pour laisser place à des aventures individuelles, celle de Nafas tentant de rallier Kandahar, celle des guides successifs qu'elle se trouve : l'enfant chassé de l'école coranique, et dès lors exposé à mourir de faim, qui l'accompagne moyennant finance, et le « docteur », un Noir américain venu en Afghanistan se battre contre les Soviétiques, resté sous les talibans (protégé par sa fausse barbe !), faux docteur mais vrai bienfaiteur d'une population laissée sans ressources et sans soins. Le film devient une suite de plans pittoresques et/ou esthétisants : femmes à leur lessive autour d'un puits, frise de femmes drapées dans leurs robes de couleur en légère contre-plongée dans le désert; et de séquences-choc, morceaux de bravoure mis en scène : les images à la Dali d'hélicoptères larguant des jambes artificielles à proximité d'un poste de secours de la Croix-Rouge tenu par des infirmières russes; des dizaines d'am-



Morceaux de bravoure mis en scène

putés qui font en boitant la course à qui s'emparera le premier des précieuses prothèses (qui font aussi l'objet d'un trafic) !

Si l'on ajoute que le fait que Nafas a émigré au Canada (anglais, évidemment) fournit le prétexte à ce que sa voix off s'exprime en anglais et qu'une bonne partie des dialogues — avec le pilote de l'avion, au début, avec le faux docteur noir américain, avec les infirmières russes — ait lieu en anglais aussi, on aura une idée du caractère opportuniste et racoleur du film. La notoriété de Makhmalbaf et les événements actuels en Afghanistan se combinaient à l'avance pour faire de la sortie de **Kandahar** un événement médiatique. Cependant, alors que lorsqu'il a été tourné la plupart des spectateurs, au moins occidentaux, ne savaient pas grand-chose sur l'Afghanistan, ils ont depuis quelques semaines été à tel point abreuvés d'images et d'informations qu'ils ne peuvent voir dans **Kandahar** qu'une supercherie d'un goût douteux.

Michel Euvrard

### ■ Safar e Ghandehar

France/Iran 2001, 85 minutes — Réal. : Mohsen Makhmalbaf — Scén. : Mohsen Makhmalbaf — Photo : Ebrahim Ghafouri — Mont. : Mohsen Makhmalbaf — Mus. : Mohamad Reza Darvishi — Son : Berhouz Shahamat, Faroukh Fadaï — Int. : Niloufar Pazira (Nafas), Hassan Tantaï (Tabib Sahib), Sadou Teymourri (Khak) — Dist. : Les Films Séville.

## THE MAN WHO WASN'T THERE

### L'ombre d'un doute

Le dernier film des frères Coen marque un retour à leurs premières amours : le film noir. Contrairement à leur premier film, **Blood Simple**, ici on nage dans un univers proche de celui, particulier, de James M. Cain, qu'ils admirent. Un univers peuplé de héros ordinaires, à l'existence banale (dans ce film-ci, un barbier pour hommes dans une petite ville de Californie du Nord). Même si le scénario n'est pas une adaptation proprement dite d'un roman particulier de Cain, il n'en demeure pas moins que le film ressemble paradoxalement à *The Postman Always Rings Twice*, roman déjà adapté à l'écran à quatre reprises (en 1942, sous le titre **Ossessione**, de Luchino Visconti, sous son titre original en 1946 par Tay Garnett de même qu'en 1981 par Bob Rafelson, et récemment en 1998 sous le titre **Szenvedély**, réalisé par le Hongrois György Fehér).

**The Man Who Wasn't There** n'est pas à dénigrer ni dénué d'intérêt pour autant. On y retrouve tout ce qui a fait la force des précédents films des frères Coen : leur sens narratif direct, au style précis et aux dialogues nombreux et incisifs avec, toujours, cet humour un tantinet déplacé, fantaisiste et incongru. On y retrouve également quelques figures de style fort intéressantes, telles que l'allusion à Roswell, une véritable métonymique.

Comme dans **Fargo**, à bien des égards et à ce jour leur film le plus achevé, on assiste aux tribulations d'un *loser* qui se met les pieds dans un drôle de pétrin. Ici, c'est le personnage central du barbier, Ed Crane, dont un projet pour devenir riche (le nettoyage à sec) va déclencher un enchaînement d'événements avec des conséquences tragiques pour tous les protagonistes du film. Les situations qui s'ensuivent échappent complètement au personnage principal et les tentatives d'y remédier s'avèrent tout à fait infructueuses (comme, par exemple, lorsqu'il essaie d'expliquer à

Un univers peuplé de héros ordinaires



l'avocat de la défense, Freddy Riedenschneider, qu'il est le meurtrier de Big Dave, mais que Freddy croit qu'il essaie maladroitement de couvrir sa femme, accusée faussement du meurtre de son amant). Ed se voit contraindre de nager tranquillement en eaux troubles en étant passif et se contentant de réagir, jusqu'au revirement final qui changera sa vie à jamais.

Corécepteur du prix de la mise en scène au dernier Festival international du film de Cannes, ce film se démarque par ses nombreux choix stylistiques. Comme l'action du film se déroule à la fin des années quarante, les frères Coen ont délibérément choisi de tourner le film entièrement en noir et blanc, un procédé qui fait partie intégrante de l'univers et du sujet du film, et qui possède un pouvoir d'évocation que n'a pas la couleur. Roger Deakins, leur directeur photo attiré depuis **Barton Fink**, a effectué un travail colossal en abordant le noir et blanc avec des lumières plus douces et des sources lumineuses moins nombreuses mais plus grandes, qui permettent d'envelopper chaque chose et qui confèrent aux visages et aux objets une certaine plénitude. Le résultat : un film neuf et non pas un film hollywoodien comme ceux de l'époque, avec leurs ombres franches.

Écrit avant **O Brother, Where Art Thou ?** mais tourné par la suite, en raison notamment de la disponibilité de certaines vedettes, **The Man Who Wasn't There** est joliment interprété par une belle brochette de comédiens. La performance de Billy Bob Thornton, dans le rôle d'Ed Crane, mérite d'être soulignée. Sobre et convaincant dans ce rôle assez difficile, cet acteur caméléon dégage une certaine tristesse et la compassion voulue dans le regard, puisqu'on l'entend beaucoup en voix off mais qu'il n'a que peu de répliques. On retrouve, dans le reste de la distribution, des visages assez familiers de l'univers colorés des films des Coen avec les Frances McDormand, Michael Badalucco, Jon Polito ou Tony Shalhoub. Ce dernier reprend sensiblement un rôle similaire à celui qu'il avait joué dans **Barton Fink**, mais il est tout aussi hilarant en avocat de la défense refusant systématiquement toute vérité plausible de peur de manquer de crédibilité devant le jury.

Ce neuvième film des frères Coen témoigne de leurs indéniables qualités de conteurs. La mise en scène, impeccable à tous les niveaux, confirme leur talent et la place importante qu'ils occupent dans le paysage du cinéma américain contemporain. Et pourtant, on sort du film un peu déçu... Notamment, peut-être, en raison de cette ombre d'un doute, leur apparente qualité de surprise fait défaut depuis l'excellent **Fargo**. Comme le dit un des personnages du film : « La connaissance peut être une malédiction ».

Pascal Grenier

#### ■ L'homme qui n'était pas là

États-Unis 2001, 115 minutes — Réal. : Joel Coen — Scén. : Joel Coen, Ethan Coen — Photo : Roger Deakins — Mont. : Roderick Jaynes, Tricia Cooke — Mus. : Carter Burwell — Déc. : Dennis Gassner — Cost. : Mary Zophres — Int. : Billy Bob Thornton (Ed Crane), Frances McDormand (Doris Crane), Michael Badalucco (Frank Raffo), James Gandolfini (Big Dave Brewster), Katherine Borowitz (Ann Nirdlinger), Jon Polito (Creighton Tolliver), Scarlett Johansson (Birdy Abundas), Richard Jenkins (Walter Abundas), Tony Shalhoub (Freddy Riedenschneider) — Prod. : Ethan Coen — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

## MULHOLLAND DR. Hollywoodisme

Dans la foulée de sa ré-imagination bien personnelle des aventures du Dr Jekyll et de son M. Hyde transposées sur « l'autoroute perdue », l'Américain David Lynch s'est lancé dans un nouveau projet pour la télévision. Après moults batailles et déceptions dignes des pires sagas, l'entreprise fut coulée par le réseau ABC. Lynch, furieux, entreprit alors de transformer ce projet en un long métrage exploitable. Le résultat, **Mulholland Dr.** arrive avec un léger retard (Lynch ayant tourné **The Straight Story** entre-temps) et avec tout le prestige conféré par le prix de la mise en scène remporté au dernier Festival international du film de Cannes (*ex aequo* avec le très attendu **The Man Who Wasn't There**, des frères Coen).

À l'instar de **Lost Highway**, sorte de grand frère idéologico-spirituel, et au contraire de **The Straight Story**, **Mulholland Dr.** se déploie dans toute la déconstruction narrative que la démarche lynchéenne réinvente depuis son mythique **Eraserhead**. L'intrigue s'ouvre sur ce point milieu dramatique aristotélicien intrinsèque à toute fiction, pour ensuite peindre le diptyque d'un drame amoureux lesbien, du milieu à la fin, puis du début au milieu, avec certains dérapages oscillatoires et *complexifiants*. Et la richesse sémantico-thématique du scénario passe par d'innombrables niveaux; voilà où se trouve la légendaire complexité lynchéenne si déroutante pour le spectateur, dans la profondeur du récit et la métaphysique de ses éléments, thèmes et actions.

Entourés de ses plus fidèles collaborateurs, Lynch explore donc, avec ce nouvel opus, les malheurs de l'amour perdu. Mais **Mulholland Dr.** participe également d'un commentaire cynique et subjectif sur l'industrie cinématographique tout en articulant un rapport étroit avec le cinéma de l'âge d'or hollywoodien. L'influence du film noir, déjà omniprésente chez Lynch, atteint ici son paroxysme, tandis que le portrait de l'industrie, brossé avec dérision et ironie, rappelle **Sunset Boulevard**. À cet égard, la qualité extraordinaire des interprétations, complexes parce que nuancées et opposées en même temps, contribue magistralement à ce propos auto-réflexif; les deux actrices principales, Naomi Watts et Laura Harring, composent chacune au moins trois personnages différents, voire aux antipodes, mais qui demeurent, par la logique lynchéenne, un seul et même rôle, une seule et unique personne. De plus, Laura Harring, amnésique, se donne elle-même comme prénom Rita, parce qu'elle aperçoit une affiche de Rita Hayworth, et représente, par sa démarche, son allure et son jeu, l'icône féminine archaïque, *la Star* ! Certaines scènes, comme celle où les deux femmes répètent un texte d'audition, ou l'audition elle-même, favorisent cette impression d'un discours avec le passé tout en appartenant déjà au domaine de l'anthologie cinématographique.

Les aspects techniques et profilmiques, quant à eux, participent du discours existentiel qui se dégage aussi de **Mulholland Dr.**, et qui rappelle les concepts clés de la psychanalyse freudienne. La direction de la photographie capte la nuit de Los Angeles avec



Dédoublage des icônes féminines

une incroyable précision tandis que la musique et la conception sonore, signées par le tandem Lynch-Badalamenti, tandem qui sévit depuis **Blue Velvet**, submergent l'ensemble dans l'étrange mélange lynchéen de surréalisme et d'hyperréalisme si particulier à l'auteur. Mais c'est au niveau du montage que l'œuvre perd d'abord tout son sens pour le reprendre par la suite. En effet, le montage de Mary Sweeney demeure, outre le scénario lui-même, l'élément le plus déroutant du film, tout en devenant la principale source d'informations et d'explications; l'art du montage présent dans **Mulholland Dr.** démontre merveilleusement ses possibilités, tant expressives qu'esthétiques, sémantiques, symboliques, etc., et illustre l'importance de la patience spectatorielle. En effet, chaque œuvre cinématographique s'élabore dans le temps, le temps linéaire de la projection, laquelle a un début et une fin, si bien que le défilement pelliculaire fournit, temporellement, tous les ressorts, tous les tenants et les aboutissants de l'histoire. Or, chez Lynch, cette patience spectatorielle se doit d'être d'abord maîtrisée, ensuite doublée d'un effort intellectuel quelconque, le cinéaste se refusant (pour notre plus grand bonheur) à donner son œuvre toute cuite et même prémâchée.

Bref, un peu comme c'est le cas pour l'entière filmographie de David Lynch, on aime ou on déteste **Mulholland Dr.** sensiblement pour les mêmes raisons. Mais ce dernier travail mérite les louanges, le détour et ce qu'on voudra, ne serait-ce que pour les magnifiques compositions orchestrées par deux actrices talentueuses dirigées par un des derniers grands maîtres d'une ère révolue...

Alexandre Leforest

États-Unis/France, 2001, 147 minutes — Réal. : David Lynch — Scén. : David Lynch — Photo. : Peter Deming — Mont. : Mary Sweeney — Mus. : Angelo Badalamenti — Son : David Lynch — Déc. : Jack Fisk — Int. : Naomi Watts (Betty Elms/Diane Selwyn), Laura Harring (Rita/Camilla Rhodes), Justin Theroux (Adam Keshner), Ann Miller (Coco Lenoix), Dan Hedaya (Vincenzo Castigliane), Robert Forster (le détective Harry McKnight), Michael J. Anderson (monsieur Roque), Angelo Badalamenti (Luigi Castigliane) — Prod. : Alain Sarde, Neal Edelstein, Mary Sweeney, Michael Polaire, Tony Krantz — Dist. : TVA International.

## LA PIANISTE

### Décomposition

« Mais regardez-les ! Vous croyez vraiment qu'ils ont envie d'en savoir plus sur les bienfaits de la maladie ? »

**La Pianiste**, Michael Haneke, 2001

C'est l'histoire d'une femme étrange, professeure de piano à Vienne, au penchant prononcé pour les œuvres crépusculaires de Schumann et de Schubert. Erika Kohut vit avec une mère tyrannique qui, à défaut d'avoir un mari avec lequel ajuster ses tensions, les décharge sur sa fille. Hors de la maison, Erika démontre un comportement similaire quoique adéquatement contenu, cela de manière à pouvoir remplir un minimum de fonctions sociales. Elle devient toutefois étrange lorsqu'elle renifle les mouchoirs maculés de sperme d'une cabine vidéo de sex-shop. Et on l'a voudrait particulièrement étrangère lorsqu'elle se taillade le sexe, calmement, alors que sa mère prépare le dîner dans une pièce voisine. On aimerait bien crier, avec sa mère, avec son jeune élève et amant, qu'elle est folle. À la limite, après ces deux heures insupportables, on aimerait peut-être même la poignarder, cette femme, là, qui remet en question notre propre intégrité morale. Mais Erika Kohut survit à notre regard, survit à sa douleur, survit à son propre dédain et quitte admirablement le film, sans un cri, sans une parole. C'est une finale signée Michael Haneke.

**La Pianiste**, tiré du roman d'Elfriede Jelinek, est le sixième long métrage de cinéma du réalisateur autrichien Michael Haneke. À moins d'avoir goûté à son œuvre en sol européen, d'avoir saisi la chance de la découvrir au moment de la rétrospective qui s'est tenue à la Cinémathèque québécoise en novembre 1998 ou encore d'avoir visionné **Code inconnu** lors de l'avant-dernier Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal (FCMM), il était difficile de s'attendre à pareille démonstration. Parlons d'emblée de chef-d'œuvre, évoquons une filiation certaine avec le cinéma de Bergman (spé-

Un parti pris esthétique aussi solide que discret



fique à ce film et qui va plus loin que le rapport analogique qu'il entretient avec **Cris et chuchotements** [**Viskningar och rop**]) et signalons du même souffle que le réalisateur se réclame plutôt de Bresson.

Depuis **Le Septième Continent** (1989), Haneke triture les déficiences de l'Occident contemporain (on dit aussi « études de mœurs »), la première étant peut-être son incapacité (et son refus) à se nommer correctement. L'œuvre du cinéaste est tout entière un exercice autour des problèmes liés à cette réalité, à sa représentation et à sa réception. L'exercice implique donc le spectateur qui est invité à réfléchir, assis sur son trône, dans la pénombre. Le malaise qui peut accompagner le visionnement de **La Pianiste** se doit d'être interrogé : vient-il du film ou est-il inhérent au regard qui se pose sur lui ? On a parlé du « réalisme dérangeant » de certaines séquences, une manière amusante de faire glisser le problème du réel à sa représentation. Le film opte pour un parti pris esthétique aussi solide que discret. En témoignent le cadrage « classique », les formidables plans-séquences et la composition particulièrement travaillée de certaines scènes. Il n'y a dans **La Pianiste** pas plus d'esbroufe graphique que de prétention mimétique.

Haneke dit ne pas avoir adapté le roman mais plutôt lui avoir « emprunté » son histoire et ses personnages pour les utiliser à son service. Le rôle de Walter Klemmer transpose à l'écran le regard spectatorial tantôt intrigué, tantôt scandalisé. Et c'est presque avec humour que Haneke met en scène le plan-séquence de la rencontre entre Erika et Walter dans les toilettes, à mi-parcours de l'œuvre, où il joue avec le spectateur comme le professeur avec son élève. « C'est complètement malsain ! Et, en plus, ça fait mal ! » diront certains. « Je compatis », leur répond Haneke. La névrose (car c'en est une, sans abus de langage) qui traverse ses personnages, c'est également celle qui gît dans notre quotidien, en profondeur, et dont l'actualité et les problèmes « officiels » ne sont qu'un faible écho.

L'élan qui en pousse plusieurs à jouir du plaisir sensible que procurent certains films devrait les pousser avec la même vigueur à profiter des idées de certains autres. Aussi pouvons-nous souhaiter que le nouvel opus du maître, probablement son œuvre la plus achevée à ce jour, suscite la réflexion chez son auditoire. Il est préférable d'écouter la version sous-titrée anglaise du film qui présente également une traduction des lieds de Schubert, repris plusieurs fois, et dont le texte creuse le personnage d'Erika.

**Philippe Théophanidis**

France/Autriche 2001, 130 minutes — Réal. : Michael Haneke — Scén. : Michael Haneke, d'après le roman d'Elfriede Jelinek — Photo : Christian Berger — Mont. : Monika Willi — Mus. : Bach, Chopin, Rachmaninov, Schonberg, Schubert, Schumann — Son : Guillaume Sciamia, Jean-Pierre Laforce — Déc. : Christoph Kanter — Cost. : Annette Beaufaÿs — Int. : Isabelle Huppert (Erika Kohut), Benoît Magimel (Walter Klemmer), Annie Girardot (la mère), Anna Sigalevitch (Anna Schober), Susanne Lothar (madame Schober) — Prod. : Veit Heiduschka — Dist. : Remstar Distribution.

## SOUS LE SABLE

La femme de Jean

Un couple de professionnels quinquagénaires, sans enfants, sur la route des vacances. Comme chaque année, ils quittent Paris pour gagner leur maison de campagne, dans les Landes. Peu loquaces, ils se comprennent à demi-mot; leur silence qu'on devine habituel en est un de vieille complicité qui ne laisse en rien présager un drame. Le soir, ils dînent dans le jardin. Le premier jour, ils sont sur la plage. La femme sommeille, l'homme va se baigner dans l'océan. Il ne reviendra pas. L'histoire est déjà terminée. Non, elle commence. Dès lors,

Ozon tisse doucement son récit qui n'en est pas un. On prend un certain temps à réaliser que le retour de Marie et Jean dans la capitale n'est pas constitué de retours en arrière, mais d'apparitions oniriques de Jean, bel et bien disparu en mer. Cette incarnation hyperréaliste d'un trépassé, déjà vue chez Corneau (**Tous les matins du monde**) et dans de nombreux classiques du cinéma japonais, est une convention cinématographique, bien sûr, mais elle traduit bien la dérive psychotique d'un être qui refuse la réalité et préfère recréer le souvenir comme si de rien n'était. En outre, la dramatisation n'en devient que plus efficace. Ici, la méprise entretenue un instant chez le spectateur donne encore plus de force à sa découverte de la fragilité psychologique de Marie. La disparition de Jean s'avère d'autant plus insupportable pour sa femme qu'elle ne sera jamais parfaitement expliquée. Pour elle, un accident relèverait d'une trop bête injustice. Suicide ? Même sachant qu'il faisait une dépression, cette option impliquerait chez son mari un drame d'une telle ampleur qu'elle ne se pardonnerait jamais de ne pas en avoir décelé plus tôt les prémisses. D'une façon ou d'une autre, elle ne peut accepter l'irréversible.

Comme Jean et Marie, Ozon est économe de discours et va à l'essentiel. La solitude profonde dont souffre Marie est superbement traduite par une mise en scène épurée et implacable. Les images muettes sont les plus significatives : d'abord, dès le générique, la Seine, qui annonce le drame à venir; puis le lent mouvement des vagues sur la plage déserte; le vide immense autour de Marie, les couleurs sombres, Jean observant des fourmis dans le jardin; le rêve de Marie caressée par quatre mains inconnes, etc.

« Quel joli temps pour se dire au revoir... » chante Barbara quelque part dans le film. Cette chanson en porte-à-faux vient souligner l'incertitude de Marie. Le temps est-il vraiment venu de



Le vide immense autour de Marie

l'au revoir, du deuil nécessaire ? On ne peut identifier un moment précis où Marie semblerait revenir à la raison. Le glissement se fait subtilement, au rythme des rencontres avec sa collègue et meilleure amie Amanda, soucieuse de la rassurer, ou avec Vincent, cet amant fortuit qui tente de calmer ses désirs alors que la présence du fantôme de Jean se fait de moins en moins sentir. Ainsi finit-elle par répondre, quoique tardivement, aux appels des autorités qui affirment avoir retrouvé le corps de son mari. On la croit sur la voie de l'acceptation. Confrontée au cadavre de Jean, à la morgue, Marie s'accroche pourtant à ses illusions. Malgré l'évidence, elle refuse de l'identifier formellement. De retour sur la plage, son dernier geste est de courir vers un inconnu qu'elle prend pour Jean. Le pathétique de la situation nous confirme l'intensité d'une détresse sans issue apparente.

François Ozon, dont on n'attendait pas ce genre de film, est peut-être, à l'instar d'un Patrice Leconte (des **Bronzés à Monsieur Hire**) un cinéaste caméléon, qui change de registre au gré de ses rencontres avec des scénaristes différents (ici, trois femmes). En tout cas, il démontre cette fois un rare talent pour évoquer le bouleversement intérieur d'un être trop sensible guetté par la folie, personnage magistralement campé par l'émouvante Charlotte Rampling.

Denis Desjardins

France 2001, 95 minutes — Réal. : François Ozon — Scén. : François Ozon, Emmanuèle Bernheim, Marcia Romano, Marina De Van — Photo : Antoine Heberlé, Jeanne Lapoirie — Mont. : Laurence Bawedin — Mus. : Philippe Rombi — Déc. : Sandrine Canaux — Cost. : Pascaline Chavanne — Int. : Charlotte Rampling (Marie), Bruno Cremer (Jean), Alexandra Stewart (Amanda), Jacques Nolot (Vincent), Pierre Vernier (Gérard) — Prod. : Olivier Delbos, Marc Missonnier — Dist. : Les Films Séville.



**VA SAVOIR**

Petit organon pour le cinéma

Le dix-septième film de Jacques Rivette, une savante construction nodale à six personnages, brille par sa composition à la limite de l'exercice de style et procure un rare bonheur au spectateur, cet impossible mélange d'intelligence et d'artifice. Et on en redemanderait. Nouvel envol réussi, donc, pour ce cinéaste trompe-l'œil, à la fois académique et buissonnier, pouvant aisément réaliser des œuvres marathons (les douze heures trente d'un **Noli Me Tangere**) ou tâter du téléfilm historique intellectuel (**Jeanne la Pucelle**). Rivette parvient, à 73 ans, à hausser la barre avec une vivifiante aisance en intégrant des éléments de mise en abyme, un scénario domino, du marivaudage, une intrigue bibliophilique, en clairsemant d'un humour fin au premier degré — hé oui, ça existe encore... et c'est tant mieux — des duels d'acteurs-vautours. On converse à la Rohmer, on joue du Pirandello, on cherche un Goldoni, on passe des planches à la chambre dans l'esprit de Renoir (dont on s'inspira librement du **Carrosse d'or**). N'empêche que cette dense circulation d'influences interfilmiques conserve une fluidité calibrée de tous les instants, habilement tonifiée par l'interprétation réglée au quart de tour d'une distribution solidement homogène. Oubliez les pirouettes d'Amélie Poulain, vous avez ici droit à de la haute voltige.

Qu'apprend-t-on au juste dans **Va savoir** ? Peu de choses à vrai dire, sinon l'essentiel. Que nous sommes tous acteurs, aujourd'hui principaux, demain secondaires, de cercles sociaux constitués de spectateurs ou de metteurs en scène, selon le pivot que nous occupons. Que les sentiments et les intentions dictent des hasards ayant peu à voir avec la providence. Que là où nous élaborons le théâtre de nos scrupules en tentant de cadencer le danger, un vertige, souvent grisant, nous interpelle et nous séduit, irrémédiablement. Rivette, en compagnie de Christine Laurent et

Désirs conflictuels interchangeants



de l'omniprésent Pascal Bonitzer, privilégie en ce sens un désaxement dramatique du jeu théâtral et sa prolongation dans le quotidien entre la rétention émotive et sa libération. Camille n'a pas le trac sous les projecteurs, elle l'a dans la vie, surtout à la veille de son retour parisien, après un interlude italien durant lequel elle tenta d'oublier Pierre, un amant possessif, à la faveur d'Ugo, son compagnon de scène et de vie depuis trois ans. Profitant de leur représentation du *Comme je te veux* dans la Ville Lumière, Camille rejoint Pierre, maintenant fiancé à Sonia, qui le trompe avec Arthur, le demi-frère de Do, propriétaire d'un manuscrit inédit recherché par Ugo. Ce théâtre civil, que n'aurait pas renié le vaudevilliste Eugène Labiche, emploie une dynamique interactive proprement française, avec ses jeux de coulisses et cette duplication du triangle amoureux classique, constituant autant de territoires de conquêtes et d'infortunes. Mais Rivette, insatisfait de la simple exécution d'une logique corollaire implacable, privilégie un certain vertige et centre constamment ses personnages au bord d'un précipice émotif aux conséquences étonnantes. C'est ainsi qu'un repas entre Camille, Ugo, Sonia et Pierre devient une arène oratoire où sévit un échange de sophismes précieux, que Pierre séquestre Camille afin d'obtenir un soupir d'amour : les relations obliques fusent de toute part, tandis que s'estompent une à une les certitudes de l'harmonie conjugale fixe. D'emblée, le quiproquo ne constitue plus le vecteur charnière de la comédie, il cède sa place à la mobilisation de désirs conflictuels interchangeants. Le désir n'est qu'affaire d'humeur, après tout. Que ce soit Camille, comédienne cartésienne reléguant une certaine forme d'abandon dans les griffes de l'égoцентриque Pierre avant de le repousser, Ugo, confondant momentanément objet de quête historique et conquête charnelle, ou Do, partageant avec son demi-frère des rapports ambigus, il y a tout compte fait autant de déséquilibres relationnels que de désirs, aussi éphémères et improbables qu'ils soient. Ce goût du risque régit également la mise en scène, soumise à un affranchissement salutaire face à la comédie traditionnelle. Rivette redonne ainsi souffle au vaudeville en dénaturant certains éléments clés de la représentation scénique; par une lumière réfléchie sur les toits qu'enjambe Camille, accentuant son irréel état d'ape-santeur, ou par la désinvolture émanant de l'affrontement machiste entre Ugo et Pierre, juchés sur un étroit passage surplombant la scène du Pirandello, ou encore par de savoureux soliloques récités comme autant de petites tirades. Complexe et pragmatique, la réalisation fait enfin la part belle aux acteurs, dirigés façon Bertold Brecht. Ce n'est plus du théâtre filmé, ça devient un film théâtralisé. Et un sacré coup de maître.

**Charles-Stéphane Roy**

France 2001, 150 minutes — Réal. : Jacques Rivette — Scén. : Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent — Photo : William Lubtchansky — Mont. : Nicole Lubtchansky — Mus. : Peggy Lee — Son : Florian Eidenbenz — Déc. : Emmanuel de Chauvigny — Cost. : Laurence Struz, Christine Laurent — Int. : Jeanne Balibar (Camille), Sergio Castellitto (Ugo), Marianne Basler (Sonia), Jacques Bonnaffé (Pierre), Hélène De Fougerolles (Do), Bruno Todeschini (Arthur), Claude Berri (le libraire) — Prod. : Martine Marignac — Dist. : Les Films Séville.

## LA VIERGE DES TUEURS

Aimer pour vivre

On dit souvent, à juste titre, que les films adaptés d'œuvres littéraires d'envergure sont inférieurs à ces dernières. **La Vierge des tueurs**, long métrage adapté du roman éponyme de l'écrivain colombien Fernando Vallejo, est une exception qui confirme la règle. C'est, en partie, parce qu'ici l'adaptation ne suit pas la voie habituelle : le roman de Vallejo n'est pas adapté par un scénariste; il est réécrit pour l'écran par son auteur même qui est, aussi, son principal personnage, et devient ainsi le créateur d'une nouvelle œuvre, qu'il réalisera en collaboration avec Barbet Schroeder ou que ce dernier réalisera en collaboration avec lui.

Le style de cette œuvre de collaboration est beaucoup plus limpide, plus rigoureux et plus vigoureux que celui, plus encombré, plus touffu, du roman. L'extériorité essentielle du cinéma, l'action comme expression de la pensée et des sentiments (plutôt que la pensée et les sentiments comme moteurs de l'action), font, probablement, que l'auteur se sent moins obligé d'être constamment spirituel, ironique, sarcastique, dégoûté des hommes et du monde, bref, d'être un assez désagréable misanthrope. Allégé des mots qui s'acharnent à meubler le silence en espérant remplir un vide existentiel, le film est une œuvre née au croisement des legs de Luchino Visconti et d'Alfred Hitchcock. La première partie, celle des amours de Fernando et d'Alexis, commence sur l'air de **Senso** et évolue sur des airs combinés de **Violence et passion (Gruppo di famiglia in un interno)** et de **Mort à Venise (Morte a Venezia)**. La deuxième partie, la résurrection d'Alexis, cite littéralement **Vertigo** pour ce qui est de la rencontre avec Wilmar et, au-delà de cette citation précise, est, généralement et de manière très évidente, imprégnée par l'esprit du *thriller* psychologique.

Il s'ensuit que la musique joue un rôle très important dans la construction des univers de cette histoire. Tressée magnifiquement, elle fait se rencontrer, dès la première séquence, une grande et triste mélodie mahlérienne qui vous arrache le cœur avec de sublimes boleros (chansons sentimentales), puis avec du *heavy metal* grossier ou des tangos désabusés ou, encore, avec la joyeuse musique populaire, omniprésente, qui jure avec la dureté du contexte. Leitmotiv de la mort, elle accompagne Fernando dès le tout début du premier plan et soutient les travellings évocateurs qui, en songe, le guident vers le purgatoire du deuil et le royaume de la mort. La musique est aussi le catalyseur des souvenirs de Fernando et le signe de sa solitude quand il entend *Senderito*, une chanson populaire de son enfance qui parle d'un amour perdu. Enfin, elle est le symbole de la beauté et de la perfection mêmes. Ici, la voix de la Callas chantant un air de Rosina dans le *Barbier de Séville*, de Rossini.



L'écrivain et l'ange exterminateur

L'enfance bénie et la profonde mélancolie qu'inspire sa perte sont les raisons du retour de Fernando après 30 ans d'errance de par le monde. Après tant d'années, toute la famille est morte; le domaine familial a été détruit pour construire le métro et Medellin est devenue étrange tout en restant familière. Tout ce qui reste à Fernando et qu'il est venu chercher, c'est l'héritage de sa sœur. Mais l'argent n'est que froid métal quand on n'a pas avec qui le partager. Se sachant seul, il se sait condamné à mourir. À quoi bon vivre quand on est seul.

Par magie, il rencontre Alexis, un magnifique garçon de 16 ans, un ange exterminateur, et ils tombent amoureux. Ensemble ils connaissent tous les délices de la chair, de l'esprit et de l'âme. C'est une immense passion, une passion après laquelle on peut mourir, une passion comme il n'y en a qu'une dans la vie. Le garçon meurt et, Fernando, en esprit, meurt avec lui et le suit dans le Royaume de la Mort où il le rencontre de nouveau sous le nom de Wilmar. (La première fois qu'ils se rencontrent Fernando dit à Alexis : « Ce ne sont pas les noms qui importent, mais la substance des choses. ») La passion entre eux est différente, mais presque aussi grande. Un jour, Alexis/Wilmar meurt de nouveau. Ayant aimé son ange sauveur et exterminateur dans la vie et dans la mort, Fernando peut, enfin, quitter ce monde en toute quiétude. ☞

Monica Haïm

### ■ La virgen de los sicarios

France/Colombie/Espagne 2000, 97 minutes – Réal. : Barbet Schroeder – Scén. : Fernando Vallejo, d'après son roman – Photo : Rodrigo Lalinde – Mont. : Elsa Vásquez – Mus. : Jorge Arriagada – Déc. : Mónica Marulanda – Cost. : Mónica Marulanda – Int. : Germán Jaramillo (Fernando), Anderson Ballesteros (Alexis), Juan David Restrepo (Wilmar), Manuel Busquets (Alfonso) – Prod. : Margaret Ménéguez, Jaime Osorio Gómez, Barbet Schroeder – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.