

## Festival de Cannes 2001

Numéro 107-108, automne 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23883ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2001). Compte rendu de [Festival de Cannes 2001]. *24 images*, (107-108), 71–78.

## LA PLAGE NOIRE ■ Michel Piccoli

Dans quels recoins de son être ce diable d'homme a-t-il puisé l'inspiration de cette fable crépusculaire? Adaptation d'un récit de François Maspéro, *La plage noire* raconte une attente dans un pays imaginaire à la fin d'une dictature. Le héros (Jerzy Radziwilowicz) est demeuré seul avec sa petite fille (Jade Fortineau) tandis que sa femme (Dominique Blanc), journaliste, est partie pour Paris. Il se sait en danger après la mort d'un de ses amis les plus proches et se rend dans une petite maison au bord de l'océan attendre qu'on lui délivre les papiers nécessaires pour sortir du territoire.

La mise en scène, loin des rives du réalisme, oscille entre une théâtralisation des voix et un filmage sensible au plus près des peaux, des matières, avec une image pour une bonne part sombre, au bord de la nuit. Dans cet espace-temps résolument arbitraire mi-pays de l'Est, mi-dictature hispanique, entre poésie sensuelle et cauchemar kafkaïen, la vie s'écoule lentement, enlisée dans



l'état d'incertitude que traverse le pays. L'absence de la mère, ce temps mort, permet au père d'instaurer de nouveaux rapports d'intimité avec son enfant, de porter un regard sur son existence. Il y est aussi question d'amitié, de fidélité, de résistance, d'engagement.

En signant cette œuvre rigoureuse, incongrue, personnelle, Michel Piccoli affiche un attachant esprit d'indépendance, preuve par la liberté d'une croyance intacte dans le cinéma. ■

JACQUES KERMABON

## ET LÀ-BAS, QUELLE HEURE EST-IL? ■ Tsai Ming-liang

Vendeur de montres dans les rues de Taïpei, Hsiao-kang fait la connaissance d'une jeune femme, Shiang-chyi, qui part le lendemain pour Paris. La vie de chacun s'en trouvera dès lors singulièrement bouleversée, habitée par une attente informulée et ponctuée de prémonitions et de correspondances étonnantes.

Le charme relatif de ce film réside dans le fait qu'il ne s'y passe rien et qu'il relie avec humour des destins croisés qui vibrent à l'unisson dans la durée, à l'enseigne de leur solitude respective. La présence de la mère, qui attend le retour de l'esprit de son mari défunt en se livrant à divers rituels (dévotés du taoïsme), au point de le croire réincarné dans un cafard que son fils s'appête à écraser, accentue le climat d'étrangeté, tout autant que la présence inopinée de Jean-Pierre Léaud, l'enfant des *Quatre cents coups* (dont Hsiao-kang se projette la cassette vidéo pour se rapprocher de Paris), et l'homme d'aujourd'hui (qui drague Shiang-chyi dans le cimetière de Montparnasse où elle est venue reprendre son souffle). Bel hommage de Tsai Ming-liang (*The Hole*, 1998) à l'idole de son



enfance qui incarne, on ne peut mieux, cette idée de la solitude.

En plus de cultiver le silence (le personnage féminin est isolé par la langue dans Paris, tandis que le personnage masculin est muet comme une carpe à Taïpei) dans son exploration déjantée de la solitude, conju-

quant l'humour et le sérieux, ce beau film d'atmosphère, constitué de longs plans fixes, vit de son rythme et de son espace propres. On peut lui reprocher la mécanique un peu trop bien réglée de sa mise en scène qui renvoie à un système déjà éprouvé. ■

GILLES MARSOLAIS

**CARRÉMENT À L'OUEST** ■ Jacques Doillon

Un trio amoureux (de préférence un homme et deux femmes) qui joue au grand jeu de la séduction, une langue détournée et magnifique, un dispositif deux contre un avec toutes ses variantes (H+F1-F2; F1+F2-H, etc.): bienvenue dans l'univers ludique de Jacques Doillon, qui oscille entre vaudeville et poésie sociale. Plutôt intéressant mais parfois difficile à avaler, *Carrément à l'Ouest* nous invite à une nuit d'affrontements verbaux entre un petit revendeur, une fille en mal d'émotions fortes et l'une de leurs «conquêtes» au bord de la crise de nerfs avec, en prime, quelques seconds couteaux venus relancer la machine et pimenter la sauce.

Ce que l'on admire dans un premier temps, c'est bien sûr le brio d'un texte tout droit venu d'un quelconque marivaudage, adapté par Doillon avec sa subtilité habituelle en une langue orale, celle des «jeunes» Parisiens. Ce qui peut agacer bien sûr, c'est



un peu l'artifice d'une telle proposition, non que ce trio soit incapable de deviser de la sorte mais parce qu'en mettant son dispositif de l'avant, il désamorce l'effet de réel pour basculer dans un exercice de style. Cela étant dit, il est tout à fait possible de mettre cet agacement de côté et de goûter la précision d'une telle joute verbale. D'autant

qu'elle sert bien sûr de révélateur à un certain malaise de société. Doillon s'est assagi avec le temps, ses films moins hystériques qu'à ses débuts, se sont réconciliés avec l'époque sans pour autant s'être compromis et dès lors on ne peut qu'apprécier la démarche du cinéaste. ■

**PHILIPPE GAJAN**

**LA PIANISTE** ■ Michael Haneke

*La pianiste* est de ces films dont on dit qu'ils fascinent ou révoltent. Pourtant, le récent opus de Michael Haneke peut aussi laisser indifférent. La performance d'Isabelle Huppert n'est pas en cause, elle constitue le principal atout de cette plongée dans les abîmes d'une sexualité pour le moins tourmentée. Erika, la femme qu'elle incarne, habite avec une mère extrêmement possessive. Professeur de piano rigide, impitoyable avec ses élèves, elle vit sa sexualité en spectatrice assidue de peep-shows. Sans se départir de son insondable opacité, Isabelle Huppert passe de la laideur à la beauté dans la même séquence, semble tantôt un bloc de granit tantôt l'esclave soumise. Aucune explication psychologique ne peut rendre compte des racines du comportement de cette femme, de sa recherche de jouissance recluse au fin fond d'une ténébreuse mécanique intellectuelle. Qui, à part Isabelle Huppert, aurait pu ainsi personnifier cet abîme de perversité?

On voit bien ce que martèle une fois de plus Haneke: l'inacceptable présence au sein d'un même être (mais la thèse veut souligner «au sein d'une même culture») de la connaissance la plus intime de la musique et des



tourments d'une névrose qui conduit à une violence extrême. La montée en puissance à laquelle le réalisateur autrichien se livre d'un film à l'autre pour épater le bourgeois a un côté Barnum. Il manque juste un Monsieur Loyal pour annoncer les scènes «osées» qui scandent son film: Erika jouissant en urinant au milieu d'un drive-in après avoir épié un couple faisant l'amour dans une voiture; Erika se taillant le sexe avec une lame de rasoir; Erika dans les toilettes du conservatoire, masturbant violemment l'élève

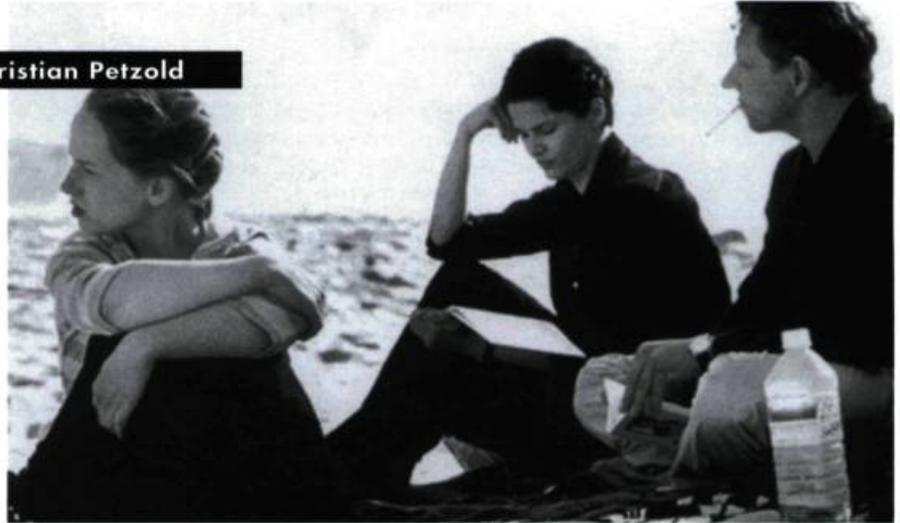
(Benoît Magimel) qui s'est mis en tête de la séduire... On regarde en effet, un tantinet admiratif, combien peut durer tel plan qui accumule autant de morceaux de bravoure, on guette jusqu'où vont aller les acteurs dans ce psychodrame au bord du grotesque. On peut aussi, à la longue, se lasser de ne rien voir se profiler de bien tangible au-delà de cette surenchère. *La pianiste* a pourtant eu l'heur de séduire le jury. Grand bien lui fasse. ■

**JACQUES KERMABON**

**CONTRÔLE D'IDENTITÉ** ■ Christian Petzold

Révélation de l'année de la Fédération internationale de la presse cinématographique, *Contrôle d'identité* détonne dans le paysage allemand actuel, non seulement parce qu'il est tout le contraire du cinéma de Tom Tykwer dont le brio n'a d'équivalent que la superficialité absolue de la démarche, mais aussi et surtout parce qu'il ose s'ouvrir aux grands débats qui agitent sa société comme vers ses illustres prédécesseurs, les films de Fassbinder en tête. En mettant en scène un trio en cavale, un couple et leur fille adolescente, en signant un film sans fioritures, presque austère, entre road movie et thriller, il s'attaque de manière beaucoup plus originale qu'il n'y paraît à plusieurs questions qui hantent l'Allemagne d'aujourd'hui.

Car il s'agit là ni plus ni moins que d'interroger la possibilité de réhabilitation de ceux qui ont évolué dans les milieux terroristes d'extrême-gauche dans les années 70. L'originalité est ici d'avoir refusé l'affrontement et le dogmatisme en adoptant le point de vue de l'adolescente. Celle-ci souffre de la clandestinité qui marque sa



vie, non parce qu'elle juge le passé de ses parents, puisqu'elle l'ignore, mais parce qu'elle ne peut vivre comme le font les jeunes filles de son âge.

Le spectateur doit donc se contenter de ce point de vue. Ce qui pourrait être anodin, voire franchement artificiel, est ici mené de main de maître et permet à l'Histoire de sourdre dans le scénario (que le cinéaste a écrit avec Haroun Farocki), y compris — et

c'est particulièrement impressionnant —, le thème de la responsabilité de l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale sous la forme d'un documentaire présenté dans une classe où l'adolescente s'est immiscée. La cavale du trio braqueur de banque n'est donc qu'un prétexte dramatique à une réflexion sociale extrêmement pertinente. ■

**PHILIPPE GAJAN**

**LES ÂMES FORTES** ■ Raoul Ruiz

Avec cette adaptation d'un roman de Jean Giono, Ruiz signe sans aucun doute son film le moins ruizien. Le scéná-

rio, fruit d'une maturation à plusieurs (Alexandre Astruc et Eric Neuhoff, rejoints par Mitchell Hooper et Alain Majani d'In-

guibert), lui a été proposé et il a tenu à le tourner tel quel. Quant à Laetitia Casta (Thérèse), c'est elle qui, ayant lu le scénario, est venue trouver le réalisateur pour lui proposer de jouer le rôle principal. Elle révèle effectivement dans ce film de véritables talents d'actrice en incarnant ce personnage de femme solide, terrienne.

Le paradoxe est que le roman, reposant sur les récits contradictoires d'un même événement, aurait pu donner prise à des jeux d'explorations formelles, des récits en miroir propres à Ruiz. Le parti pris du scénario et de la mise en scène consiste à se tenir à la crête des événements, à dérouler le fil des destins au rythme d'une mystérieuse évidence et de montrer une nature insondable magnifiée par le Scope. L'ambiguïté des rapports qui se tissent n'est même pas abordée, elle est simplement mise en scène. Quels rapports ont lié la paysanne Thérèse et Madame Numance (Arielle Dombasle)? Que signifie la générosité de ce riche couple de province? Quelles dettes pèsent sur leur destin au point de provoquer leur disparition? Qu'est-



ce qui pousse Thérèse à tromper son mari? Que lui prend-il après la disparition des Numance? La logique dans l'enchaînement des faits, l'absence de motivation affichée par Thérèse, sans cesse emportée dans l'action,

font qu'on se pose trop tard la question du pourquoi. Le film est terminé, sa mécanique nous a transportés sans que jamais, en même temps, nous soyons entrés en sympathie avec tel ou tel personnage. Ruiz aime

montrer des effets, perturber le spectateur; ici il a mis tout son art à empêcher tout trouble trop apparent. On sait ainsi qu'il saura encore nous surprendre. ■

JACQUES KERMABON

### L'ORPHELIN D'ANYANG ■ Wang Chao

**A**daptation d'une nouvelle éponyme du cinéaste et réalisé, dit-on, sans autorisation officielle, ce premier film de Wang Chao tranche singulièrement avec la production courante de la Chine continentale à laquelle on nous a habitués. Composé de segments autonomes séparés par des fonds au noir autorisant nombre d'ellipses temporelles, Wang Chao se sert de l'histoire d'un bébé provisoirement confié contre rétribution à un ouvrier au chômage par sa mère prostituée (originaire de Mandchourie) pour brosser le portrait d'une société en pleine décomposition. À mi-chemin entre la distance antonionienne et quelque école du regard objectif, ce film dépouillé

va à l'essentiel avec une remarquable économie de moyens. À part trois panoramiques discrets, tout est filmé en plans fixes larges, concertés: le moindre «événement», le moindre déplacement des personnages devient signifiant. (Cette mise en scène précise nous permet de douter qu'il ait été entièrement filmé à la sauvette, comme le veut la rumeur.)

Quoi qu'il en soit, son imagerie se veut une représentation fidèle de la vie quotidienne en Chine (dans la province de Henan) avec sa pauvreté généralisée, sa saleté et sa grisaille omniprésente, sa tristesse effarante, auxquelles s'ajoute la tristesse des personnages. Le recours à des acteurs non pro-

fessionnels augmente la crédibilité de ce qui est donné à voir. Mais le film est préservé du misérabilisme et des pièges du mélodrame par ses partis pris esthétiques: voyez, par exemple, comment il montre, en retrait, les conditions de vie et de logement, atroces, de Feng la prostituée.

Mine de rien, ce film minimaliste est captivant — même si certains plans se prolongent indûment comme pour nous obliger à réfléchir à partir des images —, et il est porteur d'une charge critique en montrant «objectivement» les destins croisés de trois déclassés, victimes de la nouvelle économie. ■

GILLES MARSOLAIS

### TAURUS ■ Alexandre Sokourov

**A**lexandre Sokourov est à la tête d'une impressionnante et très éclectique filmographie. *Taurus* est dans la lignée de *Moloch* (1999). Ce dernier était consacré à un Hitler pitoyable réfugié dans son nid d'aigle et flirtant avec la folie. C'est Lénine qui fait cette fois les frais de cette page biographique consacrée à un bourreau vieillissant. Il n'est pas pour autant traité comme le précédent. Sourd ici une engourdissante mélancolie figurée par «les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison» (Baudelaire). Lénine est en partie paralysé après les attaques cérébrales qu'il a subies et oscille entre des moments d'abandon puis de violence délibérée. Sa femme et du

personnel l'entourent dans cette datcha étroitement surveillée. Staline vient rendre visite au malade.

Rien de palpitant ni de décisif n'advient. Certes, telle une *vainitas*, le film s'interroge sur le destin d'une des figures les plus marquantes de l'histoire contemporaine réduite au sort d'un homme ordinaire, rattrapé par les failles de son corps, par la maladie et la mort imminente.

On admire la plastique de l'image, on se laisse ou non prendre par la mélancolie de ce crépuscule. Le temps s'écoule lentement.



À Cannes, un critique inspiré, Jean-Pierre Léonardini, a titré assez joliment son article: «La Cerisaie sur le gâteau». ■

JACQUES KERMABON

### CLÉMENT ■ Emmanuelle Bercot

**S**tar du court métrage français, Emmanuelle Bercot avait réalisé *Les vacances* puis *La puce* (un moyen métrage), deux films d'école (elle vient de la FEMIS), deux films remarquables à Cannes en 1997 puis en 1998. Embarquée dans l'aventure des *Petites*

caméras d'Arte (*La chambre des magiciennes* de Claude Miller, *Les yeux fermés* d'Olivier Py, etc.), la voilà déjà dans la sélection d'Un certain regard, antichambre de la cour des grands à Cannes.

Cela dit, si *Clément* est assurément un

film courageux par son sujet — la relation amoureuse entre une jeune femme de 30 ans et un garçon de 13 ans — et par sa façon de filmer — une petite caméra vive, proche de ce qu'elle filme et en pleine possession de son esthétique —, il tourne un peu trop rapi-



dement à la démonstration, comme *La puce* d'ailleurs (mais en moins maniéré cependant). Emmanuelle Bercot a évidemment conscience de s'attaquer à un tabou de société et cette conscience devient envahissante sans pour autant permettre autre chose que le sentiment de flirter avec la transgression. C'est dommage car en inversant la proposition de son film précédent (une jeune fille de 13 ans, la «puce» du titre, et un homme d'une trentaine d'années), elle amenait dans le paysage

français un début de réflexion sur la refonte nécessaire d'une certaine topologie du désir. Mais, pour l'instant, ses films sont plus inoffensifs que véritablement novateurs, un brin de soufre en plus peut-être. Sans être pourtant faussement provocateurs — défaut qu'elle contourne à merveille, il faut lui rendre justice —, ils montrent la difficulté de s'affranchir complètement du tabou, de le dépasser pour aller vers autre chose. ■

**PHILIPPE GAJAN**

### **DISTANCE ■ Kore-Eda Hirokasu**

Quelques années après un massacre au sein d'une secte, quatre amis proches des victimes reviennent sur les lieux, au bord d'un lac. Ils y rencontrent un ancien membre de la secte qui a échappé à cette tuerie et qui leur permettra peut-être de trouver des réponses à leurs questions. À l'évidence, *Distance* fait référence à la secte Aum qui fit de nombreuses victimes dans le métro de Tokyo en y lâchant un gaz mortel, un geste fou qui s'accompagna d'un massacre au sein de la secte, et ce n'est pas sans audace que Kore-Eda aborde un sujet aussi délicat six ans plus tard.

Sans condamner ni excuser, en se laissant imprégner par les souvenirs et l'état des lieux, les uns et les autres tentent de comprendre pourquoi un membre de leur famille s'est ainsi laissé endoctriner. Ce travail sur la prise de conscience et la mémoire s'accommode du recours au traditionnel flash-back, en caméra fixe, afin d'évoquer ce temps précédant la rupture avec la



famille et la disparition de l'être cher. Tous vivent en quelque sorte le syndrome du survivant, tiraillé entre le remords de

n'avoir pu prévoir l'issue fatale et une insondable tristesse.

Pendant, il faut un certain temps avant d'arriver au cœur du sujet. Au début, les personnages semblent même assez peu concernés par le but de leur voyage, comme s'ils effectuaient une simple randonnée à la campagne. Le film n'accède à la gravité qu'après le vol de leur auto, qui leur permet d'entrer en contact avec l'ancien membre de la secte qui les héberge pour la nuit et de rester ensemble jusqu'au terme de leur séjour en ces lieux isolés, avant de se disperser, anonymes, le lendemain matin, sans doute apaisés et désormais plus près de leurs morts. En procédant de la sorte, Kore-Eda rappelle que les fanatiques de la secte étaient issus de la société japonaise qui les avait vu naître, et il induit l'idée d'une responsabilité collective. Mais, au terme de ce film exsangue, on n'aura rien appris de plus sur les motivations et les croyances des membres de la secte. ■

**GILLES MARSOLAIS**

### **LE MÉTIER DES ARMES ■ Ermanno Olmi**

Pour ne pas être perdu durant la première demi-heure de ce qui s'annonce comme une fresque historique, peut-être serait-il bon d'avoir révisé le déroulement des combats guerriers qui déchirèrent l'Italie après la bataille de Marignan (1515). En effet, beaucoup de personnages sont présentés et d'informations délivrées sur l'état des forces dans les

premiers moments du film mais l'on perçoit plus tard que l'essentiel ne réside pas dans ce précis d'histoire. L'ambition du *Métier des armes* est plus générale, et l'autre manière de l'aborder est d'accepter de ne pas suivre dans le menu toutes les finesses de la stratégie militaire et de se concentrer sur ce qui nous est donné à voir.

Certains ont cru bon de reprocher au film un caractère statique, une propension à présenter des plans-tableaux, un certain académisme. Nous l'avons vu tout autrement. Quelles conventions adopter quand on situe une action au XVI<sup>e</sup> siècle? Celles des reconstitutions télévisuelles? L'imagerie hollywoodienne? Échappant à celles-ci, Olmi a



opté pour un univers visuel inspiré des seules traces figuratives possibles de l'époque: la peinture. Sans doute a-t-il nourri son scé-

nario de bon nombre de textes historiques, de témoignages. *Le métier des armes* s'offre ainsi comme un documentaire sur la vie de

ces temps-là: la difficulté de s'éclairer, la lenteur des déplacements, l'archaïsme des ressources médicales et surtout le cliquetis terrifiant des armes, le choc des armures entre elles. Le film est d'une grande précision sur ce qui, depuis fort longtemps, stimule la fougue inventive des hommes: les armes. Là, nulle fascination, Olmi filme les batailles avec la même force de constatation que le reste. Absurdité et cruauté dominent.

Si le jeune et valeureux Jean de Medicis est vaincu par la gangrène malgré son amputation, il le doit à une blessure provoquée par un boulet de canon, une arme à feu contre celui qui ne connaissait que lances, épées, piques, estocs et béliers. Des autorités militaires se réunissent alors, nous précise un carton final, pour s'accorder sur l'interdiction d'employer de telles armes. On connaît la suite. Si le ton du film s'y prêtait, on pourrait en rire. Mais la parabole est plutôt grinçante et ne laisse guère de place à l'espoir d'une humanité pacifiée. ■

JACQUES KERMABON

#### BOLIVIA ■ Israel Adrian Caetano

Parfaitement emblématique d'un renouveau du cinéma argentin (particulièrement sur la scène des festivals internationaux mais aussi dans les salles argentines, pensons par exemple à *Mundo Grúa* de Pablo Trapero), *Bolivia* traite du délicat problème de l'immigration clandestine en Argentine. Pays de cocagne, l'Argentine, c'est l'Amérique pour certains de ses voisins plus pauvres. La grande qualité du film est d'éviter d'une part le pathos régulièrement associé à ce type de sujet et d'autre part la leçon de sociologie. Plus proche en cela de certains des cinémas nationaux des années 50 et 60, notamment par sa démarche documentaire, *Bolivia* et son noir et blanc granuleux est l'observation minutieuse, précise et juste d'un microcosme. Remarquable par son économie de temps et de lieu, le film décrit le tragique passage d'un Bolivien dans un misérable café



de Buenos Aires. Un patron, une serveuse elle-même immigrée, quelques habitués qui entrent traînant leurs problèmes existentiels ou autres, le décor est planté. C'est là-dedans que va pénétrer un Bolivien entré illégalement au pays. Il va y laisser en quelques jours ses illusions et sa vie.

*Bolivia* est saisissant dans sa façon très sèche de traiter d'une dérive. Presque distancié, le film n'en parvient pas moins à décrire un monde sans issue, brutal de manière explosive et implacable par sa capacité à oublier. Le clandestin ne laissera pas de trace de son passage, pas même un regret. ■

PHILIPPE GAJAN

## UNLOVED ■ Manda Kunitoshi

Mitsuko, petite fonctionnaire de la mairie, appartient à cette sorte d'individus qui n'ont pas besoin d'avoir pour être. Pas battante pour un sou, elle se satisfait de son salaire, néglige toutes les promotions qu'on lui propose alors que les compétences dont elle fait preuve lui permettraient d'accéder à des postes plus importants. Nulle résignation dans cette attitude, mais la conviction intime que c'est ainsi qu'elle peut demeurer fidèle à elle-même.

Deux hommes vont croiser sa vie. Le premier, brillant homme d'affaires, ne s'est jamais remis de sa rupture avec sa femme. L'autre est celui qui a emménagé au rez-de-chaussée de son modeste immeuble; magasinier, il gratte le soir sur sa guitare. Le jeune fortuné va se prendre pour son Pygmalion, l'habiller chez Calvin Klein; elle ne résistera pas au fait de ne pas être aimée pour ce qu'elle est. Croyant trouver chez son voisin pauvre un autre elle-même, elle tombera à nouveau des nues quand il se révélera préoccupé d'abord de sortir de sa condition.

Exprimé aussi schématiquement, on pourrait croire que le film est une démon-



stration sociologique. Rien de tel. S'il est aisé de voir dans *Unloved* la remise en question d'un modèle qui prône l'ascension sociale au détriment d'autres valeurs, la force de l'œuvre tient d'abord à la richesse de la matière humaine explorée au fil de dialogues dignes d'un Bergman, filmés avec sobriété et rigueur. Si elle peut aimer, Mitsuko ne s'aveugle pas, elle parle vrai et le souffle glacial de sa lucidité est difficilement soutenable pour ceux qui

l'approchent de trop près. Alors ils se débattent comme ils peuvent, se réfugient dans la contre-attaque, dans une pitoyable mauvaise foi jusqu'à ce que, ramenés à leur solitude, ils se retrouvent face à leurs errements.

Manda Kunitoshi a coécrit ce premier long métrage avec son épouse. Leur bouleversant portrait de femme est un précis d'humanité. ■

JACQUES KERABON

## DESERT MOON ■ Aoyama Shinji

Sous prétexte d'observer l'effondrement de la famille, rouage essentiel de la société japonaise, et de lui substituer les nouvelles valeurs émergentes, Aoyama Shinji met en scène trois personnages: Nagai, un chef d'entreprise de la «Net économie» qui s'est coupé des siens, Akira, son épouse qui a largué les amarres et sombré dans l'alcoolisme, et Keichi, un gigolo qui jette un regard cynique sur la société et qui devrait théoriquement parvenir à ressouder les liens de cette famille.

On comprend assez vite qu'il y est question, par-delà la disparition de l'image du père avec ses corollaires, de personnages en perte de contrôle sur le monde et coupés

d'eux-mêmes. Mais on décroche tout aussi rapidement de ce constat artificiellement pessimiste et désabusé de l'ère post-nouveau-machin, où l'essentiel du propos, par trop explicite, passe par des dialogues «songés», du genre: «Quand on obtient l'objet de ses désirs, celui-ci disparaît: il n'est plus qu'une illusion». Aussi rapidement que toutes ces images virtuelles qui nous envahissent quotidiennement, on oublie ce film à thèse ambitieux qui reconduit l'impasse de ses personnages à travers la vacuité de sa mise en scène. En exploitant un filon thématique



analogue, axé lui aussi sur l'idéal de la reconstitution de la cellule familiale, *Eureka*, remarqué l'année dernière, n'aura peut-être été en définitive qu'un accident de parcours chez Aoyama. ■

GILLES MARSOLAIS

## LA CHAMBRE DES OFFICIERS ■ François Dupeyron

Il y a peu à dire de ce film pompier produit avec de gros moyens (51 millions de francs français), qui se veut «un grand film populaire» et qui reconduit

le système narratif traditionnel «qualité française» d'une autre époque. Un point en sa faveur: sa volonté de nous épargner le spectacle de la guerre et de s'en tenir

avec rigueur à celui des «gueules cassées» (ces soldats défigurés au cours de la guerre de 1914-1918). Par contre, François Dupeyron opte pour le parti pris de tout

dire et de tout montrer, sauf, paradoxalement, alors même qu'il se veut réaliste, pour ce qui est de confronter le spectateur à l'aspect monstrueux et repoussant de cette réalité — si ce n'est tout à la fin du récit, alors qu'elle est désamorcée par de nombreuses opérations chirurgicales pour redonner un visage humain à ce brave et beau lieutenant (Éric Caravaca) qui aura passé cinq ans dans un hôpital. Preuve s'il en est de l'«audace» consensuelle du propos et de la réalisation. Dupeyron rachète bien ses maladresses vers la fin du film... mais avant d'en commettre une autre par un cumul de fausses fins, alors que la finale s'impose d'elle-même: le sourire de la fillette au «monstre» dans le métro! Mais non, il insiste, en y ajoutant un mariage, puis la naissance d'un bébé...

Bien sûr, on comprend que le récit concerne aussi la façon dont un personnage anéanti peut reprendre goût à la vie, aidé par quelques femmes, dont une infirmière énergique (Sabine Azéma), une patiente elle aussi défigurée, puis une pure inconnue (ah! le hasard) qui l'assomme littéralement avant de devenir illico la compagne de sa vie contre l'avis de sa propre famille (avec bébé à la clef, etc.).



Malheureusement, ce huis clos sur grand écran, soutenu par la musique grandiloquente d'Arvo Pärt, est tout sauf intériorisé et, au delà des maquillages, des costumes et des décors, il y manque ce frémissement vital qui nous ferait adhérer à

cette reconstruction mentale et physique, et qui serait observable dans le regard des autres. Aussi, souvent pendant la projection, on se surprend à penser au *Patient anglais* d'Anthony Minghella. ■

GILLES MARSOLAIS

## GAGNER LA VIE ■ João Canijo

**A**vec *Gagner la vie*, on a vraiment l'impression d'avoir affaire à un Ken Loach portugais. Même façon de mêler mélodrame et documentaire, même point de vue engagé qui ne désarme pas. Jusqu'à l'utilisation dans ce cas-ci de la figure emblématique d'une mère Courage, figure si présente dans l'univers du cinéaste anglais.

L'originalité du projet est d'abord son contexte: la communauté portugaise vivant dans les banlieues parisiennes. En filmant de l'intérieur cette communauté, Canijo a l'air d'un anthropologue. Travaillant à la fois en vidéo et en film, il semble toujours vouloir redoubler la fiction par le réel. Le défi était d'ailleurs probablement à la hauteur de cette façon de travailler. La communauté portugaise est silencieuse et il a bien fallu que le cinéaste la sorte de son mutisme. C'est d'ailleurs là que se situe le véritable sujet du film. Une femme perd son fils, tué lors d'une altercation avec la police. Sa quête de la vérité la conduira à affronter un mur de



silence, d'autant plus qu'elle dérange les multiples petits trafics auxquels se livrent les jeunes comme les vieux. Entre tradition (une communauté soudée autour de l'idée du retour au pays) et modernité (les petits boulots comme mode de survie), cette femme blessée se cherche des alliés mais ne fait que s'emurer dans une solitude de plus en plus tragique.

Même si la fin de *Gagner la vie* est un peu lourde, Canijo réussit un film qui sonne juste. En filmant des déracinés qui passent dans le paysage comme des fantômes, comme Loach filmait dans *Bread and Roses* les «fantômes» qui nettoient les tours à bureaux, il leur offre un surcroît d'existence. ■

PHILIPPE GAJAN