

Festival de Cannes 2002

Numéro 112-113, automne 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24561ac>

[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

(2002). Compte rendu de [Festival de Cannes 2002]. *24 images*, (112-113), 42-50.

JAPON ■ Carlos Reygadas

La force lyrique et l'âpreté de ce premier long métrage d'un Mexicain de trente ans avait séduit les spectateurs du Festival de Rotterdam. Parmi ceux-ci, Marie-Pierre Macia, qui préside aux destinées de la Quinzaine des réalisateurs, a eu envie de présenter à son tour, faisant fi des habituels penchants des sections cannoises à l'exclusivité (la version présentée à Cannes constitue un nouveau montage, plus court). Parce qu'il fallait une légende pour expliquer l'irruption de cet ovni sur la scène cinématographique, le réalisateur a été présenté comme un autodidacte, un spécialiste du droit international ayant tout abandonné pour se lancer dans le cinéma. C'était oublier ce que Carlos Reygadas rappelle volontiers, à savoir son intérêt pour le cinéma dès l'âge de seize ans quand il découvrit, ébloui, l'œuvre de Tarkovski. Il n'en demeure pas moins que, en 1997, il a décidé d'arrêter sa carrière de juriste pour renouer avec sa passion de jeunesse. Il a alors réalisé quatre courts métrages, autoproduits, avant de se lancer dans l'écriture de *Japón*, selon un mode de production similaire. Ainsi, loin d'être le fruit d'une sorte de geste spontané, la tonalité singulière de ce film, son parti pris formel (scope couleur presque sépia parfois sur-



exposé, acteurs non professionnels) est né d'une volonté esthétique (le réalisateur a dessiné un story-board) et d'un affranchissement des modes de production traditionnels.

Le prétexte de *Japón* est l'arrivée, dans un village perdu en haut d'un canyon de bout du monde, d'un homme de la ville décidé à mettre fin à ses jours. Il trouve refuge chez une vieille métisse qui vit à l'écart du village. On ne saura jamais les raisons qui le poussent à mourir, l'essentiel est que cette situation permet de filmer une attente, une lenteur ouverte au monde et à soi-même. Aussi la progression dramatique ne prend pas les chemins balisés d'une intrigue articulée, elle avance par glissements successifs, par contaminations, rencontres, désirs, elle se déporte peu à peu de

cette envie de suicide vers des conflits du village. Le charme du film tient à cette liberté du trait et aussi à une étrange alchimie entre la crudité du monde filmé et les envolées lyriques de la caméra (on songe par moments à Glauber Rocha), au milieu desquelles se glisse une envoûtante matière sonore et musicale.

Le chant de ce bout du monde n'a pas grand-chose à voir avec les beautés aseptisées du tout-venant du cinéma. Le sexe et la mort y sont exposés sans ambages au même titre que les abîmes de la montagne, la rugosité des hommes et des pierres, la profonde humanité des femmes, les hésitations amusées d'un film en train de se faire.

Au Mexique, un nouveau cinéaste est né. ■

JACQUES KERMABON

DEUX ■ Werner Schroeter

Si il y a bien eu un film étonnant à Cannes, presque déplacé, anachronique même, c'était certainement *Deux*. Film opéra, d'un baroque consommé, impossible à suivre sinon par les sens submergés de bruit et de fureur, *Deux* requiert l'acceptation totale et entière du spectateur, presque un abandon face à un récit grotesque, sans réelle logique interne. Hommage à Isabelle Huppert, le dernier Schroeter est donc un film performance, porté par l'actrice (brillamment secondée par la grande Bulle Ogier), qui renvoie à un ailleurs cinématographique, celui d'une certaine pureté où l'œuvre n'attend pas d'autre justification qu'elle-même. Du cinéma pour le cinéma plus grand que nature, qui se dresse altier tel un fossoyeur



régnant sur un cimetière de films instrumentaux arc-boutés au réel ou à la morale des bons sentiments.

La liberté qui habite le film est grisante et Huppert ne s'y est pas trompée: elle splendit dans son double rôle (deux jumelles

aussi différentes que possible en quête de leurs origines) et déploie une énergie belle à voir. Ce sentiment de liberté semble l'avoir gagnée et elle prend un plaisir visible à égratigner (écrabouiller) son image pour rejaillir farouche et plus belle que jamais. Difficile de

ne pas penser à Fassbinder évidemment (et la présence de Bulle Ogier vient balayer les derniers doutes s'il y en avait). L'ombre de l'immense cinéaste allemand est imprimée sur le négatif. Cela ne fait pourtant pas de Schroeter un suiveur mais bien plutôt quel-

qu'un comme le dernier des grands, la preuve vivante de la survivance d'un art de la modernité qui hurlait sa provocation à grands coups de cinéma, à la lisière de la folie pure. ■

PHILIPPE GAJAN

TEN ■ Abbas Kiarostami

Par-delà le défi technique qu'il relève, il est constitué de dix séquences clairement identifiées tournées en vidéo numérique (DV-Cam), ce film culotté cerne six portraits de femmes qui peuvent fort bien n'être que les facettes d'une seule et unique personne. Au fil de ses rencontres au volant de son auto, celle-ci est confrontée à la situation de la femme dans son pays, à la mentalité des hommes (relégués au hors-champ) et à l'hostilité de son jeune fils à la suite de son divorce, ainsi qu'à ses propres contradictions alors même qu'elle entend préserver son espace de liberté chèrement acquis.

Certes, les portraits sont emblématiques (la femme au grand cœur, la mère, la sœur, l'épouse larguée, la prostituée, la dévote) et les rencontres semblent aménagées sans précaution, mais l'essentiel du film se déroule dans cette marge mal définie entre fiction et documentaire où l'affect dépasse la mise en scène, où tour à tour les personnages, qui en sont à une étape particulière de leur vie, laissent surgir de fulgurants accents de vérité, à travers un langage cru qui en étonnera plus d'un. Ainsi, à la fois rationnelle et

soudainement très émotive, la confrontation de la mère avec son fils (Mania Akbari/Amin Maher) qui veut retourner vivre chez son père, est particulièrement troublante. C'est dire que ce travail sur la représentation et l'improvisation repose sur l'incalculable question de la mise en scène dans ce type de cinéma minimaliste, où la caméra, en long plan fixe sur l'un ou l'autre des personnages, ne quitte pratiquement pas l'habitacle de l'auto. Où finit le cinéma? Où commence la réalité?

Ce n'est pas tout d'expérimenter les nouvelles technologies, encore faut-il que le contenu même se renouvelle: Abbas Kiarostami se risque à explorer cette nouvelle avenue avec des interprètes non professionnels et un son parfois parasité par le trafic de la rue, donc de la vie, dans le prolongement du



cinéma direct de fiction, comme l'expérimenta en son temps Jean Rouch pour imposer le 16 mm synchrone à travers des films acrobatiques (*Chronique d'un été*, *La punition*, *Gare du Nord*) qui tentaient de prendre le pouls sociologique et émotionnel de la société française. Abbas Kiarostami pousse un cran plus loin en proposant, avec une technologie renouvelée, une réflexion audacieuse et actualisée sur la condition féminine en Iran. ■

GILLES MARSOLAIS

L'ARCHE RUSSE ■ Alexandre Sokourov

Il fut un temps pendant lequel la télévision ne diffusait qu'en direct. On en trouve une trace dans *Adieu Philippe*, qui restitue le tournage d'une dramatique (on appelait ainsi les téléfilms), filmée dans la continuité de l'action. On aperçoit, dans le film de Jacques Rozier, les difficultés à surmonter pour faire évoluer comédiens et techniciens au milieu de câbles en tout genre tout en maintenant le sentiment d'un continuum. *L'arche russe* renoue avec une performance de ce type à ceci près que, dans la durée d'un unique plan d'une heure trente, enregistré par une seule caméra, nous traversons plusieurs siècles. Difficile de faire la part, dans la fascination que ce film exerce, entre ce qui tient de la



prouesse technique et ce qui relève du faste de la mise en scène.

Cette prise de vue ininterrompue a été possible, après des mois de répétitions,

grâce à une toute récente caméra numérique haute définition, couplée à un disque dur pouvant stocker jusqu'à cent minutes d'images non comprimées. Sokourov a pu ainsi réaliser un rêve. Pénétrant dans l'Ermitage, un réalisateur (incarné par une voix et l'œil de la caméra) se laisse guider par un diplomate français du XIX^e siècle, tout en devisant avec lui. Parcourant ce labyrinthe de couloirs, passant d'une pièce à l'autre, ils croisent parfois des visiteurs contemporains du

musée et surtout des générations de l'aristocratie tsariste qui habitait l'Ermitage quand il s'appelait le Palais d'hiver. Les deux protagonistes sont ainsi les témoins de scènes cocasses, parfois décalées ou triviales qui mettent aux prises Pierre le Grand, Catherine II et autres tsars dans leurs vies rythmées de spectacles, de réceptions, de concerts. Un subtil crescendo conduit le film vers un grand bal. Des centaines de figurants en costumes y valsent au son d'un orchestre

dirigé en direct par le chef Valery Gergiev.

Telle est l'arche russe, une Russie éternelle, noble et sœur des arts et du luxe, dont l'âme serait comme conservée dans les pierres d'un des plus prestigieux musées du monde, une Russie oublieuse de toutes les misères du peuple et des révolutions sanglantes.

Saint-Petersbourg fêtera en 2003 son tricentenaire. Le film de Sokourov ouvre le bal. ■

JACQUES KERMABON

SEX IS COMEDY ■ Catherine Breillat

Tout est à la fois si simple et si compliqué dans le dernier Breillat! Film sur le tournage d'un film, plus précisément sur le tournage d'une scène de sexe, la cause semble entendue: Breillat se livre à un exercice de dévoilement par le biais de la déconstruction de sa méthode, sorte de justification qui saura faire taire les critiques malveillantes à son égard. Eh bien, pas du tout! Si effectivement la déconstruction est en œuvre, si le procédé semble à la fin relativement transparent, le film versant du doute dans l'affrontement et vice versa, *Sex Is Comedy* est bien davantage une preuve d'amour pour le cinéma et plus précisément pour sa magie, cette magie propre à tout acte de création quand elle opère. Car il y a là le plus beau et le plus fou des paris de cinéma: montrer le factice, ne rien cacher de la machine qui permet cette magie et pourtant tenir le pari que le spectateur adhérera totalement en son âme et conscience au mystère de la croyance (je sais

que c'est du cinéma mais je voudrais y croire). Dès lors, le film ne tient que sur une séquence, la dernière, celle de l'étreinte amoureuse si longtemps fausse, bâtarde, mauvaise et que l'on voudrait forcément sublime. Noble pari qui mise sur l'honnêteté (je ne vous cache rien, y compris mes erreurs et mes errements) alors que tout n'est que manipulation.

Dans *Sex Is Comedy*, Breillat fait la preuve que le cinéma ne se résume pas à la fameuse transparence hollywoodienne censée conforter le spectateur dans son régime de semi-croyance. Au contraire, elle s'en remet au spectateur: celui qui, malgré les



mises en garde de la cinéaste, croira en cette dernière scène aimera le film. Un pari donc, qui mise sur la déconstruction de l'acte de création pour lui rétablir sa légitimité. Même si, dans ce cinéma-là, l'accouchement se fait forcément dans la douleur. ■

PHILIPPE GAJAN

UNE PURE COÏNCIDENCE ■ Romain Goupil

C'est se priver d'un plaisir certain que de tenter de décrypter le faux du vrai de ce film généreux et décontracté, présenté à la Quinzaine des réalisateurs, qui montre à l'œuvre des justiciers soixante-huitards décidés à régler leur compte à des profiteurs de la misère humaine qui opèrent à Paris, depuis un bureau de change. Croyant avoir mis au jour un réseau de trafiquants qui abusent d'immigrés asiatiques en situation irrégulière, ces adolescents quinquagénaires imaginent d'abord un dispositif pour établir la preuve: on rigole franchement au mal qu'ils se donnent pour épier les instigateurs de ce trafic, en lognant du côté des nouvelles technologies et en réquisitionnant une poussette



digne du carrosse d'Eisenstein. Puis, afin de mettre les malfrats hors d'état de nuire, ils pré-

parent un coup fumant, délinquant, qui empiète sur les plates-bandes de la police et

pourrait les conduire en prison, et qui ne se déroule pas exactement comme prévu.

S'agit-il d'un authentique reportage, improvisé au jour le jour avec ses inévitables dérapages, ou d'une fabulation mystificatrice inspirée d'un fait divers réel? La question importe peu puisque ce film, qui valorise l'importance de l'amitié et remet en circulation l'idée de la fidélité à ses idéaux de jeunesse, vise avant tout à attirer l'attention sur

le sort des sans-papiers qui n'ont toujours pas été régularisés, en France, malgré les promesses des politiciens. Même s'il s'empêtre au départ en nous présentant les membres de la bande (Alain, Baptiste, Coyotte...) embarqués par la ruse dans un scénario qui les dépassera, et la filiation électorale qui les unit tous depuis mai 1968, Romain Goupil (*Mourir à trente ans*, 1982; *À mort la mort*, 1999) gagne son pari, grâce à une petite

caméra numérique qui en arrive à jouer le rôle d'un véritable personnage, au terme d'un film contaminé par le réel virant à la comédie, qui a le mérite de ne pas se prendre au sérieux et qui nous donne envie d'y croire. Bien sûr, selon la formule convenue, toute ressemblance avec des faits réellement survenus serait pure coïncidence... ■

GILLES MARSOLAIS

LA DERNIÈRE LETTRE ■ Frederick Wiseman

La rumeur cannoise annonçait *La dernière lettre* comme la première intrusion du célèbre documentariste américain dans le champ de la fiction. C'était aller un peu vite en besogne, car cette réalisation vidéo repose sur la captation d'un monologue. Catherine Samie, de la Comédie-Française (on se souvient que Wiseman a signé en 1996 un documentaire sur cette noble institution), interprète la lettre de la mère de Strum, un des personnages du roman-fleuve de Vassili Grossman, *Vie et destin*. Cette fameuse lettre, bouleversante, la vieille dame russe l'a écrite alors qu'elle était enfermée dans le ghetto mis en place par les Allemands dans la petite ville d'Ukraine où elle exerçait la profession de médecin. Elle sait le sort qui l'attend et que quand son fils lira cette lettre, elle ne sera plus de ce monde. Pour faire entendre ce message d'outre-tombe, Wiseman a opté pour un espace nu, un noir et blanc, un jeu d'ombres,



de surimpressions comme autant de manifestations d'une présence fantomatique. On peut ne pas être complètement convaincu par ces effets que la vidéo permet commodément. Qu'importe. Cette longue lettre est si forte, elle exprime tant et tant sur l'amour maternel et plus largement sur l'antisémitisme, les exactions des guerriers, la condition humaine... qu'on fait le pari qu'aucun dispositif n'arriverait à en gâcher l'écoute.

Elle s'achève ainsi: «Comment finir cette lettre? Où trouver la force pour le fai-

re, mon chéri? Y a-t-il des mots en ce monde capables d'exprimer mon amour pour toi? Je t'embrasse, j'embrasse tes yeux, ton front, tes yeux. Souviens-toi qu'en tes jours de bonheur et qu'en tes jours de peine l'amour de ta mère est avec toi, personne n'a le pouvoir de le tuer. Vitenka... Voilà la dernière ligne de la dernière lettre de ta maman. Vis, vis, vis toujours... Ta maman.» Universel. ■

JACQUES KERMABON

CHICKEN HEART ■ Hiroshi Shimizu

Trois hommes prennent leur repas du soir, sans rien dire, accoudés à une cuisine roulante placée de façon improbable (et illégale) sur un parking. Rien ne semble relier ces hommes sinon la solitude et un sentiment partagé d'échec, pas même l'âge, puisqu'un jeune côtoie un homme dans la quarantaine et un quinquagénaire.

Le cinéma n'a sans doute pas son pareil pour mettre en scène la complicité du silence et *Chicken Heart*, sous son apparente désinvolture, utilise à merveille ce pouvoir. Ce moment de silence complice va revenir souvent dans le film et assurera à celui-ci du même coup son rythme, son assise et sa ponctuation. Car au fur et à mesure que le film progresse, la misérable gargote fait de



plus en plus figure d'oasis de paix, voire de bouée de sauvetage, pour un trio à la dérive dans une société guère mieux lotie.

Le cinéma japonais contemporain dresse habituellement un bilan dévastateur de sa société (souvent en montrant l'adolescence, la

vieillesse ou des histoires de yakuza). Il est le témoin implacable et apparemment lucide d'une société déliquescence en proie à un malaise profond. *Chicken Heart* ne faillit pas à la tâche et, d'une certaine façon, va encore plus loin en démolissant ce qui reste du mythe d'un Japon souvent représenté en crise existentielle mais économiquement viable. Car nos trois protagonistes chômeurs vivent d'expédients, de petits boulots, ce qui est rarement montré dans ce cinéma. Le plus

jeune, par exemple, s'offre contre de l'argent comme punching-ball humain à la sortie des bureaux et subit sans broncher les assauts enragés des employés en costume-cravate, ce qui en dit long sur leur état de frustration.

Cette anecdote peut certes faire sourire, mais il y a peut-être plus significatif encore: hormis nos trois Marx Brothers japonais, tout le monde semble en transit dans cette ville, en mouvement, en instance de déménagement. La solitude, l'anonymat, la

déshumanisation effrayante qui émanent des scènes de la vie quotidienne croquées par le film sont d'autant plus frappants que *Chicken Heart* est une comédie burlesque!

Une comédie burlesque, il va sans dire, des plus dévastatrices quant il s'agit d'émettre un constat de société. *Chicken Heart* pourrait être le film le plus juste et le plus fin qu'il nous ait été donné récemment de voir sur le Japon d'aujourd'hui. ■

PHILIPPE GAJAN

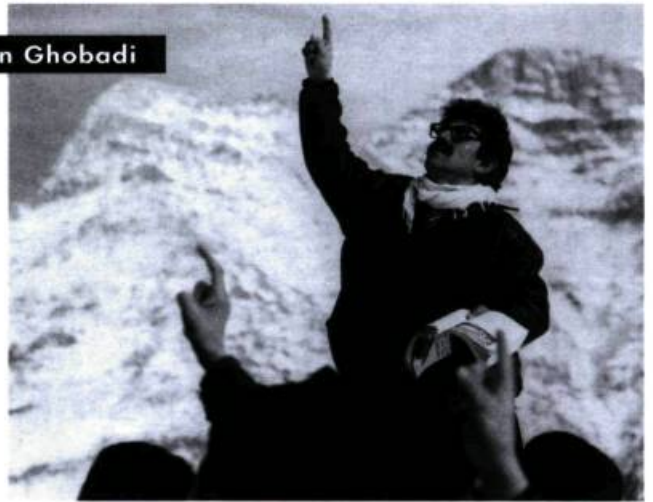
LES CHANTS DU PAYS DE MA MÈRE ■ Bahman Ghobadi

Après une dizaine de courts métrages à son actif, dont *Vivre dans le brouillard* (1998), Bahman Ghobadi s'est imposé avec *Un temps pour l'ivresse des chevaux*, prix de la caméra d'or, en 2000, qui évoque la dure réalité de la vie au Kurdistan. C'est tout naturellement que *Les chants du pays de ma mère* poursuit le même filon, mais sur un ton nettement moins tragique, en suivant des musiciens kurdes iraniens, un vieux chanteur et ses deux fils, à la recherche de Hanareh, elle-même chanteuse populaire et ex-compagne du père passée au Kurdistan irakien lors de la guerre Iran-Irak (1980-1988).

L'action se déroule au moment où l'Irak bombarde ses provinces kurdes et que la vie, exprimée par la musique, se poursuit malgré tout dans les montagnes de part et d'autre de la frontière. Pour éviter les pièges du mélodrame, Bahman Ghobadi a choisi d'exploiter sur le ton de la tragicomédie le contraste entre le contexte dramatique et la loufoquerie de personnages volontiers cari-

catureaux. Malheureusement, au cours d'un récit qui semble se chercher, faisant au passage un clin d'œil à son film précédent, il lui arrive de forcer le trait dans le burlesque mais sans réussir à emporter totalement notre adhésion.

Par contre, le film est truffé de fort belles séquences, comme celle où l'instituteur qui donne ses cours à l'extérieur, dans la neige, dérangé par le bruit des avions supersoniques qui survolent la région à basse altitude, décide d'improviser un cours sur l'aérodynamisme des avions... Alors que d'autres séquences, plus tragiques, font basculer le film vers le documentaire, plongeant avec les personnages dans la réalité du génocide du



peuple kurde, avec ses villages détruits, ses camps d'orphelins, ses femmes recluses défigurées par les bombardements chimiques, et ses fosses communes. *Les chants du pays de ma mère* est un film étrange, d'une beauté tragique, qui hésite entre deux approches et deux tonalités. ■

GILLES MARSOLAI

LA CHATTE À DEUX TÊTES ■ Jacques Nolot

Avec ce film, Jacques Nolot compose une nouvelle facette de son autobiographie, dont les premiers volets perçaient dans *J'embrasse pas* et *La Matiouette*, deux scénarios de Nolot réalisés par André Téchiné et dont la suite empruntait les chemins du très bel *Arrière-pays*, réalisé par Nolot lui-même. Il y interprétait son personnage de réalisateur revenant dans sa province natale à l'occasion de la mort de sa mère. *La chatte à deux têtes* renoue avec un court métrage, réalisé en 1986, *Manège*, dans lequel il incarnait un homme qui, pour draguer un militaire en permission (première apparition de Frédéric Pierrot), l'emmène dans une rue parisienne où, la nuit, se joue

un théâtre très particulier. Des hommes attendent, le sexe dans la main, l'occasion de se masturber au spectacle que leur offrent les passagers et passagères de voitures qui s'arrêtent devant eux. *La chatte à deux têtes* nous immerge dans un autre manège, celui auquel se livrent, dans la pénombre, les spectateurs d'un cinéma porno.

En haut, il y a le hall d'entrée, la caisse, c'est l'espace de la parole, des confidences échangées, des flirts avec une caissière qui a bien vécu. À gauche, un escalier descend vers la salle, un monde entre parenthèses, le lieu des métamorphoses. Avant de pénétrer dans la pénombre, certains font halte aux toilettes le temps de se maquiller

et d'endosser des vêtements féminins. Car si on comprend sans peine que le film projeté est un porno hétérosexuel, le ballet auquel se livrent ceux qui se trouvent dans la salle brouille bien des pistes. Ce monde souterrain, ouaté, a ses propres règles. La caméra glisse le long des rangées ou des fauteuils, saisit au passage des hommes dont le regard est tendu vers le film, d'autres épiant d'éventuelles proies voisines, elle croise les allées et venues d'habitues à la recherche du plaisir. Ceux qui sont travestis disent sans ambages qu'ils viennent chercher du sexe. Il n'est jamais question d'argent, mais d'un vertige de désirs, de caresses tentées qui parfois aboutissent, de sexes branlés ou sucés



discrètement ou sous le regard des autres.

L'action, lancinante, passe ainsi de la salle à la caisse, du théâtre feutré, plus violent parfois, de la salle, aux confidences et

propos échangés avec la caissière ou le jeune projectionniste.

Le film s'ouvre sur un ciel bleu. Quand il s'achève, à la fermeture, curieusement, il

ne fait pas nuit noire. C'est qu'il fallait ces deux ouvertures vers l'amplitude du ciel, bornes et contrepoints, afin de mieux sertir ce huis clos de l'ombre dans lequel la réalité surgit comme une violence. Que le film casse, que la police fasse irruption, alors la lumière immobilise ces hommes comme des animaux de nuit surpris par les phares d'une auto. Ils sont comme des enfants pinçés au beau milieu d'un jeu secret et interdit; la réalité les arrache à la torpeur de leur plaisir.

Jacques Nolot ne juge pas, n'est pas non plus fasciné par la situation, il ne tient aucun discours, il montre simplement. L'autonomie relative de sa caméra par rapport aux protagonistes trouve à chaque fois la bonne distance pour son regard. ■

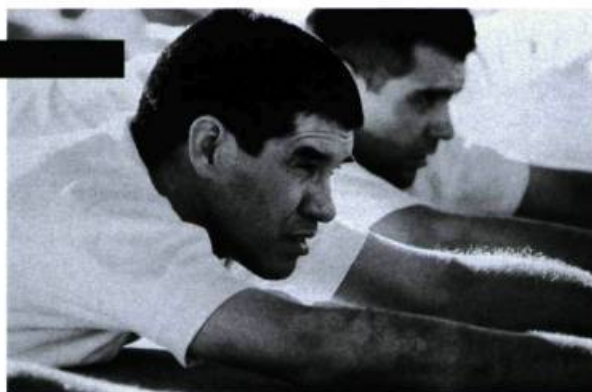
JACQUES KERBON

EL BONAERENSE ■ Pablo Trapero

Ce deuxième long métrage confirme tout le bien qu'on pouvait penser du cinéaste argentin Pablo Trapero et de la bonne santé du renouveau du cinéma dans ce pays. Même si cette bonne santé semble aujourd'hui gravement menacée par l'État, même si ce pays traverse une crise économique et politique majeure et même si, à Cannes, Israel Adrian Caetano, quant à lui, déçoit avec son *Un oso rojo*, et en attendant les prochains films de Lucrecia Martel (*La ciénaga*) et de Lisandro Alonso (*La libertad*), pour ne citer que quelques-uns des nouveaux venus de la planète argentine, *El Bonaerense* poursuit avec à-propos la veine réaliste critique que Trapero avait inaugurée avec *Mundo grúa*.

Le thème de son dernier film est la corruption généralisée des services de police (*El Bonaerense* est le nom de la police de la province de Buenos Aires). Et si cette corruption fait froid dans le dos, c'est parce

que le jeune cinéaste s'emploie avec minutie et sans ostentation à en déconstruire les mécanismes mais surtout à montrer combien elle est dorénavant incontrôlée et incontrôlable. Telle une gangrène, elle mine à la base l'ensemble de la société et semble se répandre au vu et au su de tous, jusqu'à devenir le véritable maître du jeu, un maître tyrannique et insatiable. Et plutôt que de se livrer à un réquisitoire, Trapero nous raconte l'histoire de Zapa. Homme sans grandes ambitions, manipulé, Zapa quitte son village natal pour intégrer la Bonaerense, dans l'espoir d'un avenir meilleur ou peut-être d'un avenir tout court. À l'école de la corruption, il va plutôt tenter de survivre, ni meilleur ni plus mauvais que ceux qui l'entourent. Il y a



quelque chose de désespéré dans cette quête sans issue qui se soldera par le retour d'un homme un peu plus vieux, un peu plus triste (si c'est possible) mais surtout abandonné par ses dernières illusions. L'Argentine a sans doute besoin d'un électrochoc pour sortir de son marasme car l'histoire de Zapa, qui ne fait finalement que baisser les bras dans l'indifférence généralisée, pourrait être la sienne. ■

PHILIPPE GAJAN

DEVIDAS ■ Sanjay Leela Bhansali

Devdas, le roman d'un des écrivains bengalis les plus connus du début du siècle dernier, Sarat Chandra Chattopadhye, obtint un énorme succès dès sa parution en 1917 et fut l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques, parmi lesquelles celle de 1935, signée Pramathesh Chandra Barua, fait figure de référence. En s'attendant à une nouvelle version de ce drame romantique,

Sanjay Leela Bhansali s'attaque à un mythe en satisfaisant, dit-il, son «désir de tourner un film d'après la littérature avec un charme suranné classique». Le spectateur est comblé, étourdi par la beauté des stars (Aishwarya Rai, l'actrice principale, fut élue Miss Monde), la splendeur des costumes et des bijoux, l'éclat des couleurs, la magnificence des palais, la perfection des

ballets et des chansons, les amples coulées de la caméra.

L'histoire est celle, éternelle, d'un amour contrarié par les conventions sociales. *Devdas* et *Paro* s'aiment depuis leur plus tendre enfance. Mais la mère de la jeune femme essuie une humiliation quand ses riches voisins, parents de *Devdas*, refusent ce qu'ils considèrent comme une

mésalliance. Elle décide alors de donner sa fille à un homme encore plus fortuné, un veuf qui, par amour pour sa défunte femme, n'honorera jamais sa jeune épouse. De son côté, Devdas quitte sa famille et le confort que lui promettaient sa fortune et ses études. Il sombre dans l'alcoolisme et échoue chez une prostituée au grand cœur (la beauté de son interprète, la star Madhuri Dixit, n'a rien à envier à Aishwarya Rai), laquelle tombe amoureuse de cet homme brisé qui, néanmoins, n'acceptera jamais qu'elle le touche.

Cette tension asymptotique d'un amour éternel, indéfiniment frustré, n'est pas dénuée d'une certaine complaisance



dans la souffrance, à moins que son inassouvissement soit le garant de sa grandeur.

Il faut avoir un cœur de pierre pour ne pas verser des larmes, ne serait-ce que lorsque, fidèle à sa promesse, sentant sa mort proche, Devdas se traîne jusqu'à la demeure de Paro et que, découvrant *in extremis* l'identité de cet homme qui agonise devant son portail, celle-ci court à perdre haleine dans les couloirs et les jardins de son palais pour recueillir le dernier souffle de son aimé. À l'aune de ce romantisme échevelé, les mélés de Douglas Sirk ressemblent à des drames bressoniens. ■

JACQUES KERBON

TEN MINUTES OLDER – THE TRUMPET ■ film collectif

Comme il est impossible en quelques lignes d'évoquer les sept épisodes de ce long métrage dus à autant de réalisateurs (Wenders, Lee, Kaurismäki, Chen, Jarmusch, Herzog, etc.), qui témoignent de divers aspects de l'aventure humaine, arrêtons-nous brièvement à celui qui me semble le meilleur: *Ligne de vie* de l'Espagnol Victor Erice qui, axé sur la naissance, relève subtilement le défi d'exprimer à l'écran, en dix minutes, son interprétation de la notion du temps. Parfaitement à l'aise avec celle-ci, comme le prouvent *L'esprit de la ruche* et *Le songe de la lumière*, deux modèles du genre, Victor Erice relie en un

raccourci fulgurant, autour de la mésaventure d'un nouveau-né ennuyé par son cordon ombilical, la double idée de la naissance et de la mort, en même temps qu'il situe son histoire dans l'Histoire, à l'heure de ce 28 juin 1940 où les soldats allemands se pointaient à la frontière. La répétition et la progression d'une tache de sang sur une étoffe d'une blancheur éclatante rythme la marche de ce récit filmé en noir et blanc, ponctué par le tic-tac d'une horloge grand-père ou le bruit de gouttes d'eau dans un évier, jusqu'à ce que l'alerte («Le bébé se meurt!») soit déclenchée, à la suite des miaulements d'un magnifique chat noir. Ces éléments échappent à

leur fonction de clichés grâce à l'utilisation parcimonieuse qui en est faite, leur assignant un pouvoir magique de modifier la durée et d'ajouter de la profondeur au récit. Rarissimes, les paroles n'en acquièrent que plus de résonance: «Tu voulais nous quitter? Pourquoi?» demande la mère, à la fin...

Vieillir de dix mille ans de Werner Herzog, centré sur le déchirement d'une tribu d'Amazonie projetée au XXI^e siècle, la dernière à avoir été en contact avec l'homme blanc, remplit fort bien lui aussi la commande, en attendant le deuxième volet de ce film collectif qui devrait sortir sous peu. ■

GILLES MARSOLAIS

CARLO GIULANI, RAGAZZO ■ Francesca Comencini

À Gênes, le 20 juillet 2001, vers 17 h 20, Carlo Giuliani, un de ces jeunes qui participaient aux manifestations contre la mondialisation, a été abattu d'une balle dans la tête par un carabinieri. Ce court film en vidéo de Francesca Comencini repose sur un entretien avec la mère du jeune homme, Haidi Gaggio Giuliani. Celle-ci raconte l'enchaînement des faits tels qu'elle a pu les reconstituer, qui ont conduit son fils à se retrouver au milieu des manifestants. Il y avait beaucoup de caméras sur les lieux de la manifestation, celles de cinéastes, dont Francesca elle-même, venue pour réaliser le film *Un monde différent est possible*, mais aussi de nombreuses caméras vidéo amateurs. C'est dans toutes ces images enregistrées que la réalisatrice a recherché la trace de Carlo Giuliani. Ainsi, en contre-



point des propos de la mère du jeune homme, on peut suivre — l'image faite preuve — ce qui s'est réellement passé et qui

écorne passablement les versions officielles.

On regarde ce film les larmes aux yeux, la rage au cœur et en même temps plein

d'admiration pour le calme, l'intelligence, l'humanité qui émanent des propos de Haidi Gaggio Giuliani. «C'est une femme face à laquelle on ne peut que se prosterner, qui

suscite aussitôt le respect et l'admiration. C'est une mère et une lutteuse, qui ne révèle le jamais son immense amour pour son fils et pourtant, jamais on n'a ressenti l'immen-

sité de l'amour maternel comme devant cette femme.» Nous souscrivons pleinement à ces propos de la réalisatrice. ■

JACQUES KERABON

L'ADVERSAIRE ■ Nicole Garcia

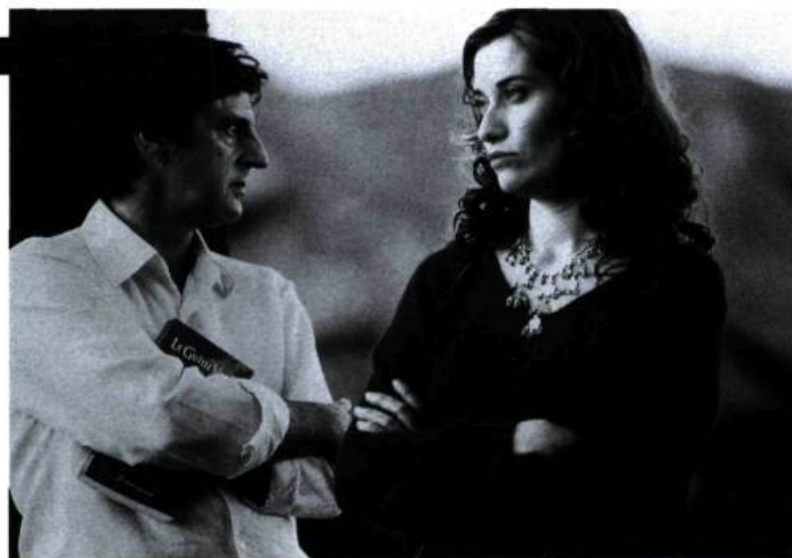
En regardant *L'adversaire*, on voudrait ne pas songer à *L'emploi du temps*, de Laurent Cantet, car finalement, s'ils ont pour origine le même fait divers, les deux films ne racontent pas la même histoire. Celui de Nicole Garcia, coécrit avec Jacques Fieschi, est, lui, directement adapté du récit d'Emmanuel Carrière, inspiré de ce fait divers vertigineux: le 9 janvier 1993, Jean-Claude Romand a tué sa femme, ses enfants, ses parents avant de rater son suicide. L'enquête a mis à jour que sa vie était bâtie sur un mensonge. Il n'avait jamais été médecin, comme il l'avait fait croire à tout son entourage. Il a réussi à dissimuler, plusieurs années durant, qu'il n'exerçait aucune activité professionnelle. Malgré leurs dissemblances, ces deux films comportent plus d'une situation commune et il apparaît avec assez d'évidence que la dimension tout à la fois sociale et métaphysique du film de Laurent Cantet porte plus loin.

Nicole Garcia n'en réussit pas moins un pari finalement ingrat, la peinture d'un destin qui n'est qu'ablation, coquille vide, une vie qui ne repose que sur les signes extérieurs de la socialité. Le talent de Daniel Auteuil

s'avère à cet égard décisif. Qui mieux que lui aurait pu porter à la fois le poids de ce mystère insondable sans donner l'impression qu'il le dépasse et être ce petit bourgeois aux sourires convenus ou tristes et, dans le même mouvement, un abîme de mystère, la douleur et l'inquiétude même, silencieuse, parfaitement opaque? Aucune explication n'est proposée, le film égrène les faits, le quotidien de cet univers familial comme, à la fin, le dénoue-

ment atroce, sans qu'à aucun moment nous puissions fonder un sentiment de condamnation ou de compassion. Hormis les témoignages à la police des amis incroyables qui, ponctuant le film, fleurent trop la ficelle scénaristique, de bout en bout la note est maintenue. Mélancolique, inexplicable, elle instille en nous une tenace nausée, qui noue l'estomac bien longtemps après la projection. ■

JACQUES KERABON



CARNAGES ■ Delphine Gleize

«C'est l'histoire d'une petite fille de cinq ans qui pense que tous les animaux sont plus grands qu'elle». Le début du synopsis de Delphine Gleize, par ailleurs auteure de courts métrages très remarquables (*Sale battars*, *Un château en Espagne*, *Les méduses*) est une promesse de rêve (ou de cauchemar) éveillé, la promesse de lambeaux de l'enfance jetés en pâte au réel et foulés aux pieds par les adultes repentants d'avoir un jour rêvé. Et effectivement, *Carnages* est un film passionnant par instants, ici et là pourrait-on dire, comme un rêve, comme si, également, le désir d'innover de la cinéaste oblitérait parfois la rigueur qu'il faut pour faire un film intègre et indi-

visible. Après avoir vu le film, on se surprend à penser à des moments particuliers, à des scènes fortes, cocasses ou étranges sans pour autant pouvoir embrasser *Carnages* dans son ensemble: ici la présence lumineuse d'Angela Molina, là cet étrange couple formé par la petite vieille et son fils qui vivent dans une roulotte...

Certes, dès l'instant où la réalisatrice convoquait comme référent l'un des exer-



cices préférés des surréalistes, le «cadavre exquis» —, pris au pied de la lettre, puisque, dans ce cas, ce sont les morceaux

(choisis) de la dépouille d'un taureau mort dans l'arène qui servent de « fils » conducteurs —, on savait que ça ne serait pas simple. Mais son récit multiple n'arrive pas vraiment à provoquer la résonance entre les parties qu'on serait en droit d'attendre de la pratique de cet exercice.

Est-ce à dire que le procédé est artificiel? Peut-être pas, mais sibyllin certainement, et en cela parfaitement adéquat lorsque l'on convoque l'école surréaliste comme marraine. Donc, contentons-nous de goûter cet objet rare, brillant sans finalement être trop maniéré: des morceaux de

bravoure, des gemmes parsemant le parcours du spectateur qui, finalement... aura fait un beau voyage, un peu comme s'il avait rêvé. Delphine Gleize s'avère une cinéaste de la chair et de l'instant, l'instant capté dans sa vérité et sa beauté éphémère. ■

PHILIPPE GAJAN

LE MARIAGE DE RANA ■ Hany Abu-Assad

Présenté à la Semaine de la critique, ce film décrit une journée dans la vie d'une jeune Palestinienne de Jérusalem-Est à la recherche de son ami, qu'elle veut épouser avant l'heure fatidique fixée par son père, alors que celui-ci lui préférerait quelqu'un d'autre. Ses déambulations au petit matin parmi les barricades, les ruelles et les maisons réquisitionnées par des soldats, dans une ville assiégée par l'armée d'occupation israélienne, confronte son rêve à la dure réalité. D'autant plus que, chrétienne, elle a jeté son dévolu sur Khalil, acteur de théâtre plutôt que notable, musulman de surcroît. Les regards durs que lui lancent de jeunes musulmans qu'elle croise à un enterrement en disent long. Elle choisira pourtant de rester parmi les siens, de ne pas s'exiler en Égypte comme le lui permettrait son rang social, déterminée à affronter la peur et à défendre son espace de liberté.

À peine terminée, cette ode à la vie immortalisant le rituel d'un mariage célébré à la va-vite à l'ombre d'un *checkpoint* israélien est devenue surréaliste, tellement

la réalité géopolitique a dégénéré dans les mois suivant sa réalisation et dépassé dramatiquement sa description de l'occupation. Celle-ci paraît anodine puisque l'action du film, tourné à Jérusalem-Est et à Ramallah par le Palestinien Hany Abu-Assad, se situe avant que l'armée israélienne ne réoccupe les Territoires palestiniens, au moment où elle commence à resserrer l'étau en bloquant et en détruisant au bulldozer les accès et les moyens de

communication entre les localités, compliquant les déplacements de Rana. La réalité terrifiante du siège de Ramallah et du massacre de Jénine (*Libération*, 30 avril 2002), survenus au lendemain de ce tournage déjà difficile, amplifiée par l'érection du « mur de la honte », viennent de rejoindre hors champ et d'anéantir à jamais le rêve de Rana pour le transformer en un cauchemar sans fin... ■

GILLES MARSOLAIS



ALL OR NOTHING ■ Mike Leigh

Un volet contemporain du cinéma anglais excelle à décrire la vie de populations modestes aux emplois peu exaltants, voire précaires quand ils ne pointent pas au chômage. Dans cette veine, Mike Leigh avait su nous bouleverser avec *Naked* (1993) et *Secrets and Lies* (1996). Il y revient ici, reprenant certains de ses acteurs habituels (Timothy Spall, Lesley Manville, Ruth Sheen) pour dépeindre la morne existence de Phil, chauffeur de taxi, dont la femme est caissière dans un supermarché et les enfants, obèses, respectivement sans emploi et employée à tout faire dans une maison de retraite. Avec les voisins, amis, collègues et petits patrons, le film offre à notre regard la vie sans relief d'une com-

munauté de laissés-pour-compte. Le message qu'il délivre n'est pas tant social qu'humaniste: même au cœur de cette humanité victime tout à la fois du destin, d'un manque d'énergie et de l'usure conjugale, l'amour peut renaître de ses cendres à la faveur d'un drame. Hélas, le trait est aussi gras que les cheveux qui coiffent la tête de chien battu et la barbe de trois jours de Phil. Dans la complaisance à se vautrer dans cette fange sociale, seul le portrait d'une voisine dynamique sauve le tableau de cette communauté. Si



plusieurs des cinéastes en compétition ont su nous surprendre, le plat servi par Mike Leigh sent un peu trop le réchauffé. ■

JACQUES KERMABON