

Chaos
Histoire de femmes
Chaos, France 2001, 109 minutes

Carlo Mandolini

Numéro 221, septembre–octobre 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48483ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Mandolini, C. (2002). Compte rendu de [Chaos : histoire de femmes / *Chaos*, France 2001, 109 minutes]. *Séquences*, (221), 49–49.

CHAOS

Histoire de femmes

Le cinéma de Coline Serreau a toujours privilégié cet instant très particulier de la vie durant lequel l'individu prend conscience de son existence. Ce moment où il se rend compte qu'il n'est pas qu'un pion dans un système et qu'il a encore prise sur sa vie. Souvent cette conscientisation se fait alors que l'individu file les yeux fermés vers un gouffre. D'où cette frénésie et ce sentiment d'urgence qui traversent le cinéma de la réalisatrice, puisque les protagonistes, confrontés à ce phénomène d'éveil, sont aussi confrontés à l'obligation de transformer leur vie, s'ils veulent survivre. Dans *Chaos*, son dernier film, Serreau réitère ce discours, avec l'adjonction frappante d'une thématique féministe virulente qui radicalise le propos.

Chaos démarre en trombe. Sur un rythme de jazz soutenu, Paul et Hélène Vidal (Lindon et Frot, très solides), un couple de professionnels parisiens aisés, quittent précipitamment leur appartement. Alors que leur voiture s'engouffre dans une rue sombre, une prostituée, en train de se faire battre violemment par ses souteneurs, crie à l'aide. Mais Paul préfère verrouiller les portières et quitter les lieux sans intervenir, plutôt que d'être mêlé à cette histoire sordide. Or, incapable de vivre dans l'indifférence que veut lui imposer son mari, Hélène retrouve la jeune femme à l'hôpital, s'implique dans sa réhabilitation, puis se lie d'amitié avec elle. Petit à petit, Hélène découvre le destin de cette jeune femme, Malika, une Maghrébine devenue prostituée après avoir échappé à un mariage forcé en Algérie, mais qui est sur le point de se sortir du cauchemar. Or, simultanément au récit d'affranchissement de Malika, c'est à son propre besoin d'émancipation, d'affirmation et de valorisation qu'Hélène devra également faire face.

Chaos est un film important dans la carrière de Serreau. La réalisatrice, en pleine possession de ses moyens, se lance ici dans une croisade ambitieuse visant à brosser un portrait de société dans lequel la femme, consciente de l'exploitation dont elle est victime, se décide à agir.

Cette exploitation se fait bien sûr à plusieurs niveaux et à différents degrés. Mais peu importe la façon dont on voit les choses, les femmes de Serreau sont humiliées, trompées, bafouées (quand ce n'est pas carrément torturées) par un employeur, un conjoint, un fils ou par une culture tout entière.

Avec ce film, Coline Serreau sonne le signal de réveil et prône la tenue d'une sorte de mouvement de désobéissance civile qui verrait la femme se désengager de la société en refusant de tenir certains rôles traditionnels. Ainsi les femmes de *Chaos* refuseront progressivement de tenir maison, de faire la cuisine, d'obéir au père et de faire l'amour. Sans la participation de la femme, la société est déstabilisée et sombrera forcément dans le chaos. Chaos par ailleurs salutaire, puisqu'il permet de tout remettre en question et de repartir à zéro.

Sans doute afin d'éviter que son film-brûlot ne se transforme carrément en pamphlet, Serreau ouvre grand la porte ici à un traitement filmique burlesque et parfois même caricatural.



Le besoin d'affirmation

Paradoxalement, c'est justement cette dimension qui fera le plus de mal au film. En effet, la réalisatrice ne maîtrise pas toujours avec bonheur les fréquents décalages stylistiques qu'elle impose à son récit. Certains passages sont d'ailleurs tellement gros, notamment dans la volonté de ridiculiser les hommes, que le film perd en crédibilité. Ce qui est dommage, car *Chaos* est porteur d'une idée formidable : ici, seules les femmes semblent être les véritables vecteurs de changement social.

Néanmoins, la verve qui se dégage du film est telle que le spectateur ne décroche jamais du récit et adhère tout de même au discours. Soulignons aussi le traitement visuel qui traduit fort intelligemment le parcours intérieur d'Hélène. Parallèlement à sa conscientisation morale, la jeune femme passera des couleurs chaudes de son appartement parisien qu'elle abandonne, à la froideur de cet hôpital qui deviendra littéralement son domicile pour quelques temps. Clairement, pour Serreau, c'est là une façon d'illustrer la table rase que s'impose Hélène. Table rase qui lui permettra de reprendre la vie autrement, notamment en étant associée à des décors plus authentiques, c'est-à-dire la mer et la campagne.

Film choc, *Chaos* véhicule des idées audacieuses. Mais à trop vouloir chercher la force de l'impact, Serreau sacrifie parfois la finesse du propos. Par contre, la prise de conscience demeure et c'est sans doute là l'essentiel.

Carlo Mandolini

France 2001, 109 minutes — Réal. : Coline Serreau — Scén. : Coline Serreau — Photo. : Jean-François Robin — Mont. : Catherine Renault — Cost. : Karen Serreau — Int. : Catherine Frot, Vincent Lindon, Rachida Brakni, Line Renaud, Aurélien Wiik, Ivan Franek, Chloé Lambert — Prod. : Alain Sarde — Dist. : TVA International.

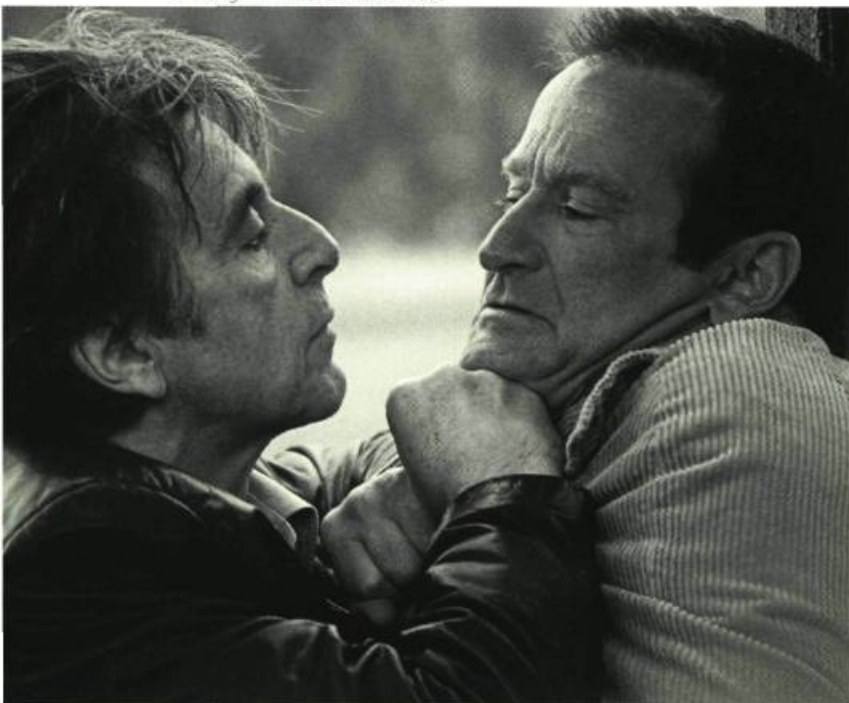
INSOMNIA

La réalité en quête de l'illusion

Deux inspecteurs de police de Los Angeles arrivent en Alaska pour enquêter sur le meurtre d'une adolescente. On les renseigne tout de suite sur la fameuse nuit polaire où le soleil ne se couche pas. Le plus important des deux s'appelle Dormer, c'est parfait (même en anglais), et déjà se met en place la structure essentielle d'*Insomnia*. L'itinéraire de l'enquête sera contraire à celui des enquêtes habituelles où l'enquêteur quitte l'obscurité pour se diriger vers la lumière. Ici, le policier arrive auréolé d'une immense gloire, en plein soleil, puis souffre progressivement du manque de sommeil, et finit par sombrer dans une sorte de coma informe et, semble-t-il dire lors de la scène ultime, réconfortant. Le thème de l'insomnie joue sur plusieurs niveaux. Le scénario, la photographie et l'interprétation offrent tous les paliers d'interprétation au spectateur exigeant, ne lui épargnant même pas les références à d'anciens films de Pacino, l'acteur étant arrivé à ce point de sa carrière où les rétrospectives en tous genres sont d'usage.

Au cours d'une poursuite dans le brouillard, Dormer tue accidentellement son partenaire Eckhart, puis essaie de camoufler son action. Manipulant à loisir les faits, les preuves et ceux qui essaient de lui faire signer une déposition, Dormer reçoit un appel du tueur de l'adolescente qui l'informe qu'il a été témoin de son acte et qu'il s'est renseigné sur la passé trouble qui avait lié les deux partenaires policiers. Lorsque Dormer établit un contact avec Walter Finch, celui qu'il recherche, nous avons affaire à deux hommes qui installent eux-mêmes leur lieu de rencontre, qui composent leur dialogue, se mettent pratiquement en scène,

L'échange virtuel d'un face-à-face



jouent presque leur vie — du moins ce morceau de vie ensemble — hors du monde réel, s'acharnant, pour tirer la couverture à soi à créer une nouvelle réalité. On a l'impression que tous deux fixent le temps (meurent en quelque sorte) et l'illusion qu'ils tentent de créer, l'échange virtuel des différents aspects de leur face-à-face créent parfois une réalité bien plus intense, sinon bien plus vraie que la vie.

La policière Ellie Burr prend elle aussi son poids de vérité lorsque son propre conflit prend naissance. Elle est en possession d'un indice qui risque de déséquilibrer la fragile construction déjà mise en place. Christopher Nolan la filme de côté, cadrée sur un coin d'écran, comme si son incursion violait une sorte d'intimité. Mais c'est une incursion vivante face à ces deux morts (dont l'un est en puissance puisque le scénario confond sa puissante envie de mourir et celle plus puissante encore de dormir). Elle a l'oeil intelligent, le regard vif, elle *sait*. Cette héroïne positive, qui frôle le côté négatif le temps d'un instant furtif, efface l'antagonisme préétabli et prend son envol et gagne en réalité.

Mais déjà, avant les scènes finales, Dormer avait parlé de son passé (bien qu'à mots couverts) à Rachel qui l'héberge dans son hôtel. La scène est filmée dans une demi pénombre. Pacino est assis sur le lit et regarde à peine la belle Maura Tierney (dont le moindre regard réchaufferait le plus endurci), debout devant lui. Derrière elle, il y a ce soleil intense qu'arrivent à peine à éteindre les couvertures de fortune qu'y a placées maladroitement Pacino. La révélation d'un passé obscur se fait donc dans une chambre d'hôtel où la lumière veut désespérément passer. À l'issue de son histoire, il lui demandera son avis et elle répondra avec candeur que certaines situations sont incompréhensibles et doivent être saisies, jugées, vécues de façon individuelle. C'est une des plus belles scènes d'*Insomnia*.

Comme il l'avait fait sur *Memento*, la mise en scène de Christopher Nolan s'efforce encore une fois d'affirmer son pouvoir de contrôle sur les acteurs-personnages. Au niveau de la construction générale du film, au niveau du découpage (plus précisément des quelques courts et sobres flashbacks qui misent sur le flash), au niveau du travail sur l'espace (l'Alaska offre son propre espace, sa propre lumière), il sait comment jouer à fond le scénario, adapté d'un film homonyme danois tourné cinq ans plus tôt et porteur d'incessants prolongements. Lesquels procureront au spectateur maniaque une nuit assurément sans sommeil.

Maurice EL

■ États-Unis 2002, 118 minutes — Réal. : Christopher Nolan — Scén. : Nikolai Frobenius, E. Skjoldbaerg, Hillary Seitz — Photo : Wally Pfister — Mont. : Dody Dorn — Mus. : David Julyan — Son : Oscar Mitt — Déc. : Michael Diner, Nathan Crowley — Cost. : Tish Monaghan — Int. : Al Pacino (Will Dormer), Robin Williams (Walter Finch), Hilary Swank (Ellie Burr), Maura Tierney (Rachel Clement), Martin Donovan (Hap Eckhart), Nicky Katt (Fred Duggar), Paul Dooley (Charles Nyback), Jonathan Jackson (Randy), Katharine Isabelle (Tanya) — Prod. : Broderick Johnson, Paul Junger Witt, Andrew A. Kosove, Edward McDonnell, Emma Thomas — Dist. : Warner Bros.

Minority Report

Comme une chouette en plein jour

« Combattre l'Empire revient à être contaminé par sa déraison. Paradoxe : quiconque défait un fragment de l'empire devient l'Empire; l'Empire se propage comme un virus, il imprime sa forme sur ses ennemis. Ce faisant, il devient son ennemi. »

Philip K. Dick, *Tractatus : Cryptica Scriptura*, frag. 42

Spielberg (la « montagne de jeux ») adaptant Dick (l'illuminé d'Orange County) ? Avec *A.I.* l'été dernier, la distance qui séparait le nom de Kubrick de la bienveillante figure du réalisateur de *E.T.* avait déconcerté le public comme la critique. Il s'agissait donc pour l'été 2002, non pas tant de présenter un réalisateur métamorphosé ou un film spielberguien d'un nouveau genre mais plutôt, simplement, d'homogénéiser les deux figures. *Minority Report* brandit l'étendard « film noir » et on fabule pour l'occasion sur un *dark side of Steven Spielberg*. Le mot d'ordre (préfabriqué) est lancé : notre réalisateur a pris du chien et ose explorer une veine artistique plus personnelle. On croit rêver.

Derrière cet écran de fumée, rassurons-nous, Spielberg est demeuré l'habile technicien de films pour grand public. Sous son nom, et avec une adresse relativement soutenue, s'entassent drames historiques et récits fantastiques, *rollercoaster movies* et films d'horreurs, suspenses et sagas politiques. Films qui, sauf exceptions notables, se démarquent tant par leur succès commercial que par la reconnaissance critique souvent enthousiaste qu'on leur accorde (et qui culmine par l'attribution des douteux Oscars). Et pour cause : on y louange sans réserve la vie, le genre humain, les enfants, la famille, la nature, Dieu, enfin toutes ces valeurs-franchises, aujourd'hui si prisées parce qu'elles se trouvent justement sous le coup de transformations importantes, des transformations dont on cherche instinctivement à se prémunir, préférant en chérir le souvenir flou que d'en appréhender la réalité présente et à venir (voir la finale de *A.I.*).

Minority Report n'échappe pas à la règle. De cette nouvelle de Dick publiée en 1956, qui ne représente en rien un sommet dans sa production littéraire (l'écrivain débutait et ses meilleurs récits restaient à venir), Spielberg ne conserve que les principaux ressorts narratifs. Le motif central postulant que le réel donné pour objectif l'est par force de majorité est mis de côté au profit du thème, plus thérapeutique, laissant entendre que chacun de nous peut choisir sa voie.

Tom Cruise incarne dans un futur rapproché le policier John Anderton, premier homme de terrain d'une organisation pilote basée à Washington qui s'appête à prendre une envergure nationale. Aidé de trois adolescents mutants capables de prévoir à l'avance les homicides, Anderton et ses comparses préviennent les meurtres et arrêtent par anticipation les coupables en devenir. L'utopie pastorale dérape lorsque Anderton lui-même est identifié comme futur meurtrier. Spielberg injecte à cette prémisse sa propre touche (grasse et généreuse) et développe une intrigue moins compliquée qu'il n'y paraît, tout juste assez solide pour jus-



Un discours prophylactique

tifier la longueur du film et servant essentiellement de vitrine aux effets spéciaux et à la diffusion de sa bonne morale. L'exercice de mise en scène est néanmoins mieux réussi que la démonstration clinquante à laquelle nous avait soumis *A.I.* : l'étalage de gadgets futuristes est, la plupart du temps, bien dosé; Kaminski se sert efficacement du cinémascope et la saturation des contrastes donne une facture particulière, appropriée à l'ensemble du récit. Quelques éléments viennent bien donner à ce dernier un ton grinçant mais il s'agit pour l'essentiel de greffes stylistiques, d'emprunts (usurpations ?) avec lesquels Spielberg ne fait que pimenter ses images. En définitive, il nous sert plutôt son discours prophylactique d'usage : leur humanité sera rendue aux mutants; les méfaits des manipulations génétiques seront mises à jour et condamnées; les liens filiaux seront réaffirmés; tous iront en paix dans la campagne, loin d'une métropole par trop technophile.

Film mineur de Spielberg, *Minority Report* évoque dans l'ensemble du Verhoeven (une des sources « d'inspiration » de Spielberg) castré : les films du maître hollandais, tous genres confondus, mais pensons particulièrement à *Robocop*, *Total Recall* (également adapté d'une nouvelle de Dick), *The Hollow Man* et *Starship Troopers*, sont en effet ceux qui, traversés d'un grince-ment, contrairement au cas qui nous occupe ici, ne se limitent pas à la mise en scène. Pas de *cauchemar totalitaire* digne de ce nom, donc, pour celui qui a décidé récemment de retirer les fusils de la nouvelle version de *E.T.* et qui prépare son quatrième *Indiana Jones*. *Minority Report*, comme tant d'autres, n'inquiète que pour mieux rassurer. Le spectateur est sauf.

Philippe Théophanidis

■ Rapport minoritaire

États-Unis 2002, 145 minutes — Réal. : Steven Spielberg — Scén. : Scott Frank, Jon Cohen, d'après une nouvelle de Philip K. Dick — Photo : Janusz Kaminski — Mont. : Michael Kahn — Son : Gary Rydstrom — Mus. : John Williams — Déc. : Alex McDowell, Leslie McDonald, Ramsey Avery, Anne Kuljian — Cost. : Deborah L. Scott — Eff. Spéc. : Scott Farrar, Michael Lantieri — Int. : Tom Cruise (John Anderton), Colin Farrell (Danny Witwer), Max Von Sydow (Lamar Burgess), Samantha Morton (Agatha Lois Smith (Iris Hineman), Peter Stormare (Soloman Eddie), Tim Blake Nelson (Gideon), Steve Harris (Jad), Kathryn Morris (Lara Clarke Anderton) — Prod. : Walter F. Parkes, Jan De Bont — Dist. : Twentieth Century Fox.

WINDTALKERS

La voie du patriotisme

Durant la Seconde Guerre mondiale, l'armée navale américaine engagea des milliers d'Amérindiens de souche afin d'utiliser la langue navajo et de créer une méthode de communication sécuritaire entre eux et indéchiffrable pour l'ennemi. Le cinquième film hollywoodien du cinéaste chinois John Woo s'inspire de ces faits réels et transpose cette réalité avec cette reconstitution de la bataille de Saipan entre soldats américains et japonais dans le Pacifique en 1944. L'intrigue se concentre sur l'amitié qui se développe entre deux équipes de deux soldats. Leur mission consiste à protéger le *code talker* afin qu'il puisse transmettre les messages codés. Par contre, s'il advient que le soldat navajo tombe dans les mains de l'ennemi, son protecteur devra lui sacrifier la vie afin de protéger le code. Mis entre les mains d'un cinéaste aussi talentueux, le résultat se devait d'être à la hauteur. Malheureusement, **Windtalkers** s'avère, dans l'ensemble, une amère déception.

Depuis les quinze dernières années, un peu comme son idole Sam Peckinpah l'avait fait à la fin des années 60 et dans les années 70, John Woo a pratiquement réinventé le cinéma d'action moderne et son influence n'a d'égale que son surpassement. Après avoir concocté plusieurs classiques en matière de cinéma d'action dont notamment **The Killer** (Die Xue Shiang Xuong) et **Hard Boiled** (Lashou Shentan), Hollywood s'est emparé de John Woo depuis maintenant dix ans. Son parcours initiatique s'est relativement bien passé et malgré la grosse machine hollywoodienne, on reconnaît le style du cinéaste dans ces deux premiers films, **Hard Target** et **Broken Arrow**. Puis c'est la consécration avec **Face/Off**, peut-être le meilleur film du genre produit à Hollywood dans les années 90. Woo est enfin reconnu comme un auteur à part entière et non juste comme un grand cinéaste d'action. De le voir réaliser

Un face-à-face patriotique



un film aussi patriotique que **Windtalkers**, on est en droit de demander s'il est en train de se dénaturer.

Le problème majeur avec **Windtalkers** est la minceur de son scénario. Le film enfile de nombreuses scènes de fusillades entrecoupées de séquences bavardes et inintéressantes afin de mieux enchaîner avec une autre scène de fusillade. Même si **Windtalkers** reprend des éléments chers aux cinéastes comme l'amitié virile entre deux hommes aux convictions divergentes afin de mieux combattre un ennemi commun, cette fois-ci, ça ne fonctionne guère. Contrairement à ses films hong-kongais où il compensait par une surcharge de telle sorte qu'on était en présence de films appuyés et mélodramatiques à souhait mais aux personnages étoffés, **Windtalkers** propose une construction dramatique plutôt boiteuse et l'émotion est absente. Woo filme ses nombreuses scènes de combats en plans serrés afin de mieux plonger le spectateur dans le vif de l'action. Malgré l'ampleur des moyens utilisés et le nombre incalculable d'explosions et de morts sanglantes, la marque indélébile du cinéaste en matière d'action spectaculaire et chorégraphié de main de maître est pratiquement absente à part quelques rares moments de brillance (la scène où deux soldats sont attaqués de tous les fronts par les Japonais permet un beau moment de voltige et rappelle les bons vieux films de samouraï de Chang Cheh, ou alors le Woo de ses débuts avec des films comme **Last Hurrah from Chivalry** (Hao Xia). En délaissant le spectaculaire afin de mieux capter le réel, l'action devient quelque peu lassante et répétitive par endroits au lieu d'être constamment inventive. Et l'insupportable et très pompeuse trame sonore de James Horner qui ponctue les scènes d'action ne rachète rien.

En somme, **Windtalkers** est un film de guerre bourré d'actions violentes et sanguinolentes qui plaira sûrement aux amateurs de pétarades et d'explosions multiples mais qui risque de décevoir les fans inconditionnels du cinéaste à cause de cette mise en scène impersonnelle. En voulant ainsi jouer dans les plates-bandes de Steven Spielberg et de sa vision patriotique de la guerre avec ces incessantes images du drapeau américain qui plane haut dans les airs, on est en droit de se demander quelle tangente le cinéaste est en train de prendre car il risque d'y perdre au change. Reste ce superbe plan lors de la première séquence de bataille où un papillon vole au ras de l'eau suivi d'un travelling arrière révélant une mare de sang puis la tête d'un cadavre qui flotte dans l'eau avant de voir surgir d'un buisson l'ennemi qui est aussitôt abattu par la mitrailleuse de Nicolas Cage. ➤

Pascal Grenier

La Voix des vents

États-Unis 2002, 134 minutes — Réal. : John Woo — Scén. : Joe Batteer, John Rice — Photo : Jeffrey Kimball — Mont. : Steven J. Kemper, Jeff Gullo, Tom Rolf — Mus. : James Horner — Déc. : Holger Gross — Cost. : Nick Searano — Int. : Nicolas Cage (Joe Enders), Adam Beach (Be Yahzee), Christian Slater (Pete "Ox" Anderson), Roger Willie (Charlie Whitehorse), Peter Stormare (Hjelmstad), Noah Emmerich (Chick), Frances O'Connor (Rita) — Prod. : John Woo, Terence Chang, Tracie Graham, Alison Rosenweig — Dist. : Metro Goldwyn-Mayer.