

Les amants réguliers
L idylle, la dernière révolution des vaincus
Les amants réguliers, France 2005, 178 minutes

Charles-Stéphane Roy

Numéro 244, juillet-août 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47692ac>

[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

Roy, C.-S. (2006). Compte rendu de [Les amants réguliers : l idylle, la dernière révolution des vaincus / *Les amants réguliers*, France 2005, 178 minutes]. *Séquences*, (244), 38–38.

LES AMANTS RÉGULIERS

L'idylle, la dernière révolution des vaincus

Le dernier film de Philippe Garrel ne se laisse pas regarder, il nous immerge, comme un seul homme, à travers la nostalgie et les fantômes de la liberté. Mai 1968 frappe toujours autant l'imagination des cinéastes qui ont vécu l'époque, et Garrel, fils d'un monstre sacré — Maurice — et enfant des dernières grandes utopies, en aura étrangement conservé l'esprit et les contradictions. Chapitré en sections discordantes nommées « Les espoirs de feu », « Les espoirs fusillés », « Les éclats d'inamertume » et « Le sommeil des justes », **Les Amants réguliers** affronte le passé avec sérieux et méthode. Le ton léger emprunté par ses multiples personnages, pour la plupart étudiants prêts à soulever l'Histoire en renversant des voitures, est mis à mal par le flou scientifique des images en noir et blanc de William Lubtchansky, collabo tout aussi régulier des vieux amants de la nouvelle vague (il a fréquenté Godard, Rivette, Varda et autres frères d'armes).

CHARLES-STÉPHANE ROY

Les jeunes rebelles du film ont une cause, mais nourrie aux idées plutôt qu'à la rage. On le constate clairement dès la première heure, lorsqu'ils retournent chez leurs parents au petit matin, salis et meurtris par les matraques et les gaz des gendarmes après une nuit chaotique : avec leurs visages noircis de poussière et leurs articulations éprouvées, on croirait qu'ils sortent des mêmes mines ou usines où se défoncent les ouvriers qu'ils affirment défendre; au contraire, ce sont les mêmes parents attentifs aux revers de leurs manifestations musclées qui continuent à se crever à la tâche pour payer les factures — les revendications sont pour la première fois un luxe de jeunes ayant pris congé des bancs d'école. La posture du rebelle bohème est magnifiée ici comme rarement ailleurs, surtout lors de cette première scène d'affrontement nocturne durant laquelle un jeune couple s'embrasse passionnément au milieu des opposants.

des sentiments, Lilie accompagnera un vénérable sculpteur aux États-Unis; sans amour, elle admire son autorité et recherche sa liberté d'action. Le rêve s'estompe, François se met au lit et sublime Lilie le temps d'un songe duquel le poète ne se réveillera jamais.

Si **Les Amants réguliers** a tout du testament fétichiste, c'est précisément dans l'absolu qu'il puise sa force d'évocation et son insistance à conjuguer le politique au poétique. Du générique et de ses intertitres en typo démodée sur fond blanc jusque dans ses écrans de fumée d'herbe ou de gaz lacrymogène, le film nourrit l'illusion de faire « vieux » et « vrai » en espérant inhaler encore une (dernière ?) fois l'air du temps et s'enivrer jusqu'à la lie de ce romantisme collégial et fugitif, sans peur ni reproches.

Garrel aura cristallisé ici la révolution de son adolescence avec un film trompe-l'œil, fausses archives d'incidents réinterprétés, vrai documentaire de ses états d'âme d'alors.

Pour Garrel, la boîte à souvenir s'apparente à un album de famille qui aurait été reconstitué pêle-mêle : d'abord le vrai fils, Louis, s'assoit à table le temps d'une soupe en compagnie de son authentique mère, Brigitte Sy, et de son grand-père biologique, Maurice. Plus loin, c'est au tour d'Aurélia Alcais, autre amante autrefois régulière, de venir saluer l'écran. Et l'espace de « Vegas », une chanson enregistrée dix après les événements de mai 68, l'écho de Nico, ancienne compagne et muse du cinéaste, résonne comme un affectueux baiser d'outre-tombe.

« La révolution sera télévisée », chantait en 1972 l'Afro-Américain Gil Scott-Heron. Garrel aura cristallisé ici la révolution de son adolescence avec un film trompe-l'œil, fausses archives d'incidents réinterprétés, vrai documentaire de ses états d'âme d'alors. Aujourd'hui, peu de cinéastes osent pareil hommage au bourgeonnement de leurs idéaux; c'est dire toute l'indépendance dont fait encore preuve aujourd'hui le plus underground des cinéastes français, comme la sagacité du spleen qui continue d'animer et d'alimenter Garrel, rebelle faussement résigné et orphelin malheureux d'une modernité sans révolutions.

■ France 2005, 178 minutes — **Réal.**: Philippe Garrel — **Scén.**: Marc Cholodenko, Philippe Garrel, Arlette Langmann — **Images**: William Lubtchansky — **Mont.**: Françoise Collin, Philippe Garrel — **Mus.**: Jean-Claude Vannier — **Son**: Alexandre Abrard — **Dir. art.**: Nikos Meletopoulos, Mathieu Menut — **Cost.**: Cécile Bergès, Justine Pearce — **Int.**: Louis Garrel (François), Clotilde Hesme (Lilie), Nicolas Bridet, Mathieu Genet, Julien Lucas, Eric Rulliat, François Toumarkine — **Prod.**: Gilles Sandoz — **Dist.**: FunFilm.



Un romantisme collégial et fugitif, sans peur ni reproches

François est l'un de ces petits agités. Il écrit des poèmes, fume de l'opium, lève le poing dans la rue et flirte avec les filles. Le dandy encore bourgeonnant d'acné fréquente un groupe de jeunes gens qui, au terme de nuits passées à défier les flics et l'ordre des choses, a baissé pavillon et a retraité dans un manoir où ils pansent leurs illusions et repensent leur petite congrégation. Un an après le printemps fatidique, la solidarité s'est muée en oisiveté communautaire, on ne se réunit désormais que pour s'éclater et capitaliser le plus longtemps possible sur une euphorie déjà évanouie. C'est dans cette atmosphère cloîtrée que François rencontre Lilie, une apprentie sculpteure réservée douée d'une charmante bonhomie. Lilie est volage, comme l'époque le commande, mais « préfère » François. Pour oublier le passé et éviter l'avenir, le couple feint la stabilité d'un présent. Ayant parfaitement assimilé la nouvelle libéralisation

THE DA VINCI CODE

Faux débats

Les critiques sont parfois de drôles de créatures. Presque éclipsée par la controverse majeure entourant la sortie du film, la presse cannoise et américaine s'est montrée fort peu tendre à l'endroit du *Da Vinci Code* de Ron Howard. Pourtant, si je suis moi-même loin de crier au chef-d'œuvre, j'avoue sans complexe avoir pris plaisir au visionnement du film. Aussi n'ai-je pu m'empêcher de me demander ce à quoi mes confrères ont bien pu penser en écrivant, entre autres, que le film était trop lent et compliqué, trop sombre et laborieux. À quoi s'attendaient-ils ?

CLAIRE VALADE

Chacun sait à quel point il peut être périlleux d'adapter une source littéraire au cinéma. Certains s'y frottent avec un succès retentissant (Kubrick en était champion), d'autres s'écrasent lamentablement. Le problème qui se pose avec un méga *best-seller* de calibre mondial est amplifié d'autant puisque chacun en a déjà formé sa propre image mentale et il est fort difficile pour un cinéaste — n'importe quel cinéaste — de se montrer à la hauteur des espoirs de milliers d'irréductibles amateurs.

Je n'ai pas lu moi-même le roman de Dan Brown, mais j'en connaissais suffisamment les grandes lignes pour en avoir une idée générale assez juste. Aussi, je ne peux m'empêcher aujourd'hui de me demander à quoi la critique pouvait bien s'attendre de l'adaptation cinématographique d'un tel roman qui, malgré son succès commercial planétaire, est néanmoins inspiré, faut-il le rappeler, de thèmes religieux ultra-controversés et met en scène un héros intellectuel, spécialiste d'une discipline obscure (la symbolologie), aux prises avec une intrigue excessivement complexe remettant en question les bases mêmes du christianisme et requérant des connaissances élémentaires en histoire et en histoire de l'art ? Il me semble que c'était rêver en couleurs que d'espérer un suspense limpide, flamboyant et léger comme un James Bond en connaissant la source.

Un message, simple et direct : les femmes, le droit à la parole, à la liberté de pensée et à la différence d'opinion importent bien peu, de tout temps, pour l'Église catholique.

Ainsi, aux détracteurs du film, je répond qu'il est vrai que c'est loin d'être une œuvre qui passera au panthéon du cinéma mondial mais, en tant que divertissement estival, on pourrait faire bien pire. Somme toute, je crois que Ron Howard et ses acteurs ne méritaient peut-être pas tant de négativité. Après tout, il faut savoir reconnaître que *The Da Vinci Code* est divertissement plus intelligent que la moyenne et, malgré ses deux heures et demie, on ne s'y ennue pas. Sans être d'une inventivité à toutes épreuves, la réalisation est plus que simplement compétente et le scénario, plus que strictement adéquat. Par exemple, l'utilisation de flash-backs stylisés illustrant les explications historiques ou le flot de la pensée du héros est peut-être une astuce scénaristique mais c'est une astuce efficace puisque ces scénettes (Rome sous Constantin) et ces effets spéciaux (les lettres se détachant pour former des anagrammes) renforcent les dialogues déjà touffus. Pour une fois, la direction artistique fait un usage judicieux des lieux historiques où le film est tourné et ne les utilise pas uniquement comme des images de cartes postales.

Certains ont déploré le fait que Tom Hanks semblait un peu perdu. Pour ma part, je dirais : on le serait à moins ! Son personnage, Robert Langdon, est précipité malgré lui au cœur d'une enquête pour meurtre dont il ne sait absolument rien et dont il est à la fois la clé et le principal suspect. Poursuivi par un moine assassin (troublant Paul Bettany, qui offre l'interprétation la plus nuancée du film) et assisté d'une jeune femme qu'il connaît à peine (délorée Audrey Tautou) et d'un ami anglais maniaque de la « vraie » histoire du Saint-Graal (Ian McKellen, toujours juste), il doit fuir à travers Paris puis Londres pour sauver sa peau, tout cela à l'intérieur de 24 heures ! Je le répète : on serait perdu à moins que cela et Tom Hanks, il me semble, projette plutôt bien cette confusion mêlée d'inquiétude puis de curiosité à mesure que les indices de cette étrange chasse au trésor commencent à s'aligner.



Un héros intellectuel... aux prises avec une intrigue excessivement complexe

Alors ultimement, au delà de la polémique et des protestations, des mauvaises critiques et des recettes mirobolantes, au delà de ce que l'on pense d'Opus Dei et de Marie-Madeleine, qu'on ait la foi ou qu'on ne l'ait pas, que reste-t-il du film ? Un message, simple et direct : les femmes, le droit à la parole, à la liberté de pensée et à la différence d'opinion importent bien peu, de tout temps, pour l'Église catholique. À en juger ne serait-ce que par la réaction du Vatican à la sortie du film aujourd'hui, il n'est pas bien difficile d'y croire au moins un peu, il faut bien l'avouer.

■ **LE CODE DA VINCI** — États-Unis 2006, 149 minutes — Réal. : Ron Howard — Scén. : Akiva Goldsman, d'après le roman de Dan Brown — Images : Salvatore Totino — Mont. : Daniel P. Hanley, Mike Hill — Son : Daniel Pagan — Dir. art. : Alan Cameron — Cost. : Daniel Orlandi — Mus. : Hans Zimmer — Int. : Tom Hanks (Robert Langdon), Audrey Tautou (Sophie Neveu), Ian McKellen (Sir Leigh Teabing), Paul Bettany (Silas), Jean Reno (Bezu Fache), Alfred Molina (évêque Manuel Aringarosa), Jean-Pierre Marielle (Jacques Saunière), Jürgen Prochnow (André Vernet) — Prod. : Brian Grazer, John Calley (Imagine Entertainment) — Dist. : Columbia.

DON'T COME KNOCKING

Butte, Montana

Le plus international des cinéastes allemands nous revient avec une œuvre qui n'est pas sans rappeler son grand chef-d'œuvre, *Paris, Texas*, sorti en 1984, la même année qu'un autre road movie culte, *Stranger than Paradise* de Jim Jarmusch. Les grands esprits se rencontrent. Wenders et Jarmusch ont présenté respectivement à Cannes l'année dernière *Don't come knocking* et *Broken Flowers*, deux films ayant comme thème central une paternité retrouvée. Jarmusch avait mis la main sur le Grand Prix du jury et Wenders... s'était retrouvé les mains vides.

OLIVIER BOURQUE

Le parcours cinématographique de Wim Wenders pourrait s'intituler variations sur un même thème, celui de l'errance des êtres humains. Mais comment pourrait-on lui reprocher ? Chaque créateur puise à même ses obsessions, ses amours, ses blessures. Pour l'Allemand, son plateau de tournage est bien souvent l'Amérique profonde, celle qui se dévoile au crépuscule sous un ciel empourpré. Celle qui est balayée par les vents, oubliée des élites, habitée par des artistes tourmentés, des prolétaires et serveuses au grand cœur. Seul un Européen pourrait avoir ce regard sur l'Amérique routière et perpétuer au fil d'une riche filmographie cette vision mélancolique, vaguement passive, toujours insolite de ce vaste territoire.



Démonstration outrancière d'une Amérique paumée

Avec *Don't Come Knocking*, son plus récent road movie, présenté à Cannes lors de la prestigieuse sélection de 2005, Wenders signe l'œuvre jumelle de *Paris, Texas*, Palme d'or à Cannes en 1984. Mais un peu comme Martin Scorsese nous avait fait le coup en 1999 avec *Bringing Out the Dead*, sa réflexion new-yorkaise post-Giuliani, qu'on avait déclaré frêrot moderne de *Taxi Driver*, la nouvelle mouture ne supporte pas la comparaison avec l'original.

Don't Come Knocking apparaît comme un objet hors du temps, un peu ringard et obsolète.

D'abord, les ressemblances. Il s'agit du même duo d'enfer que pour *Paris, Texas*, avec Wenders à la direction et Sam Shepard au scénario, à l'exception que ce dernier joue également le rôle principal dans *Don't Come Knocking*. D'ailleurs, selon les dires de Wenders, ce même Shepard devait jouer le rôle de Travis dans *Paris, Texas*, mais il avait heureusement refusé, donnant à Harry Dean Stanton son meilleur rôle au cinéma. Dans un deuxième temps, l'intrigue repose sur la même prémisse : l'errance du personnage principal, qui se tournera par la suite vers la famille. Dans les deux cas, c'est le lien filial qui amène

la quête de l'homme blessé vers la recherche d'un être oublié, se terminant dans un Houston infernal, vitré et futuriste dans *Paris, Texas* et à Butte dans le Montana, *no man's land* en pente, perdu au creux des collines dans *Don't Come Knocking*.

Autres temps, autres mœurs. Alors que *Paris, Texas* réussissait à émouvoir par son portrait simple et rigoureux de la quête d'un homme blessé à travers l'Amérique républicaine de Ronald Reagan, *Don't Come Knocking* apparaît comme un objet hors du temps, un peu ringard et obsolète. Encore pire, on se surprend lors du visionnement, et au fil des écarts de conduite du cinéaste, à penser qu'il s'agit d'une première œuvre maladroite d'un jeune réalisateur en mal de style. Car si le film possède la touche Wenders (villes désertes, réflexions des personnages dans des miroirs, utilisation d'objets rouges), il ne va jamais beaucoup plus loin que l'illustration. La mise en scène de Wenders apparaît même maniérée et superficielle dans cette démonstration outrancière d'une Amérique paumée. Cette succession de cartes postales n'est pas déplaisante, certes, mais ça devient carrément agaçant dans la conclusion de l'œuvre où l'Allemand accumule les clichés, comme cette scène en contre-plongée dans laquelle Fairuza Balk danse sur un sofa avec en arrière-plan le drapeau américain qui flotte. Pas très subtil pour un réalisateur de la trempe de Wenders.

Au diapason lors de leur première collaboration, Wenders et Shepard, qui signent conjointement le scénario, semblent incapables de raconter cette histoire de vieux *has-been* sur le repentir. Le personnage principal, qui inspire plus les haut-le-cœur que la pitié, est un être amoral dont les péripéties glissent tranquillement mais sûrement vers la répétition et l'ennui. Les scènes entre ce père oublié et le fils musicien, aussi déjanté l'un que l'autre, semblent sortir d'un mauvais feuilleton. Alors qu'on espérait une réunion aussi forte que celle de Dean Stanton et Nastassja Kinski dans *Paris, Texas*, on a finalement droit à un pétard mouillé, qui alterne situations à la limite du grotesque et rendez-vous manqués.

L'interprétation assez inégale, est dominée par Sam Shepard, pas mauvais dans ce rôle d'antihéros fatigué, et par Jessica Lange, qui en fait par contre un peu trop. Autour d'eux, de jeunes comédiens défendent des personnages schématiques de manière peu convaincante, en particulier Gabriel Mann dans le rôle du fils. Cinéaste qui divise, cinéaste qui rassemble, il demeure une certitude, en voyant ce Wenders mineur : la singularité de la démarche artistique de l'Allemand impose le respect, même lorsqu'il rate son coup.

■ France/ Allemagne/ États-Unis 2005, 124 minutes — Réal. : Wim Wenders — Scén. : Sam Shepard — Images : Franz Lustig — Mont. : Peter Przygodda, Oli Weiss — Mus. : T-Bone Burnett, Joe Sublett — Son : Michael Baird, Manfred Arbter, Oliver Barth, Fernand Bos — Dir. art. : Nathan Amondson, William Budge, Nicole Lobart — Cost. : Caroline Eselin — Int. : Sam Shepard (Howard Spence), Jessica Lange (Doreen), Tim Roth (Sutter), Gabriel Mann (Earl), Sarah Polley (Sky), Fairuza Balk (Amber), Eva Marie Saint (la mère d'Howard) — Prod. : Karsten Brünig, In-Ah Lee, Peter Schwartzkopff — Dist. : Métropole.

HOLY LOLA

Le regard subjectif

Avec une certaine retenue, voire même avec une distance qui par moments surprend, Bertrand Tavernier propose de suivre un couple qui plonge tête première et les yeux fermés dans une histoire d'adoption internationale qui a tout d'une aventure kafkaïenne.

CARLO MANDOLINI

Le dernier film de l'imposant réalisateur français Bertrand Tavernier est à l'image de son œuvre. Comme plusieurs de ses films, **Holy Lola** raconte en effet l'histoire d'individus confrontés à un système (social, politique, humain) qu'ils doivent apprendre à déchiffrer et à comprendre, afin de mieux l'affronter. Ici, un couple de français, Pierre et Géraldine, part à l'aventure (et carrément à l'aveuglette) pour le Cambodge avec l'intention d'y adopter une petite fille.

Mais ce n'est pas ce que Tavernier semblait avoir en tête pour Holy Lola. Sa mise en scène, transparente et fluide, étonne... et même déçoit quelque peu.

Dès les premières secondes, le générique du film évoque la forme d'un mobile d'enfant qui tourne sur lui-même. Le titre du film ne prendra sa forme définitive que progressivement. On se dit que ce mouvement annonce un film en mouvement, fuyant ou carrément insaisissable.

Mais ce n'est pas ce que Tavernier semblait avoir en tête pour **Holy Lola**. Sa mise en scène, transparente et fluide, étonne... et même déçoit quelque peu.

Ce n'est pas que le travail de Tavernier soit ici inefficace, comment pourrait-il l'être ? Mais, du même souffle, comment ne pas espérer plus de verve de la part du réalisateur de **L627** ? Tavernier avait pourtant sous la main une matière qui, de par sa dimension par moments carrément kafkaïenne, semblait tout à fait propice à une certaine déconstruction filmique, voire à une approche carrément surréaliste qui nous aurait sans doute mieux fait comprendre le trouble vécu par cet homme et cette femme qui perdent l'un et l'autre tous leurs repères à force d'être ballottés dans une situation qu'ils contrôlent de moins en moins.

Mais Tavernier, peut-être encore habité par le travail documentaire qu'il a récemment entrepris avec son fils, préfère plutôt aborder le scénario de Fanny Tavernier (sa fille) et Dominique Sampiero avec une attitude résolument réaliste.

Aussi, ce **Holy Lola** sera composé d'une série de véritables rituels (ni plus ni moins) finement observés et présentés méthodiquement : les nombreuses visites à l'orphelinat ou aux bureaux gouvernementaux, les rendez-vous manqués (au sens propre comme au figuré), les moments d'espairs déçus, les moments de détente à l'hôtel avec les autres couples en attente, etc.

Cette grande sobriété, il faut le dire, a tout de même le mérite de laisser le champ libre aux acteurs (Gamblin et Carré, solides) et à un portrait sensible, quoique plutôt convenu, de l'épreuve que cette aventure cambodgienne fera subir au jeune couple.

Car au-delà du simple récit sur une démarche d'adoption, le scénario de **Holy Lola** (Lola est le nom de la fillette que le couple adoptera finalement) ouvre grand la porte à un voyage initiatique qui offrira à Pierre et à Géraldine autant d'occasions de s'ouvrir à l'altérité et, surtout, à la différence des perceptions et à la subjectivité des regards.

Cette ouverture sera symbolisée par l'apprentissage progressif, par les protagonistes, de façons d'être et de vivre qui leur sont étrangères mais qui leur permettront cependant de maîtriser les codes essentiels à leur survie physique et psychologique : la rue qu'ils réussiront enfin à traverser et à comprendre, les pièges qu'ils apprendront à maîtriser, les refus d'obtempérer à une autorité abusive, etc.



Lorsque l'enfant paraît

Soulignons également au passage le parallélisme intéressant et plutôt audacieux que Tavernier propose entre le corps de Géraldine et le pays du Cambodge.

Le corps de Géraldine, souvent dénudé, est objet de désir pour son mari. Mais parfois ce corps, encore tourmenté par son incapacité d'enfanter et cicatrisé par l'éprouvante coelioscopie, se refuse au regard et au toucher. Il en va de même pour le Cambodge de Tavernier, pays aimé, désiré mais encore hanté et balaféré par les profondes cicatrices de la guerre, qui se refuse lui aussi lorsqu'on l'aborde pour la première fois.

Cette insistance de Tavernier de rester dans un mode de représentation réaliste et concret trouve peut-être son sens dans le dernier plan du film : son nouveau bébé dans les bras et sur le point de s'embarquer pour la France, Géraldine s'arrête devant une fenêtre de l'aéroport et s'empli les yeux une dernière fois de ce pays qui lui a fait vivre une expérience humaine profonde. Un sourire illumine son visage. Or, ce qu'elle observe demeure cependant hors-champ. Que voit-elle ?

En fait, tout le sens du film réside sans doute dans ce plan final qui rappelle que tout ici tient dans la qualité du regard. L'important n'est pas vraiment l'objet de notre regard, mais dans la façon dont on le regarde.

■ France, 128 min. — Réal. : Bertrand Tavernier — Scén. : Tiffany Tavernier, Dominique Sampiero avec la participation de Bertrand Tavernier — Images : Alain Choquart — Mont. : Sophie Brunet — Mus. : Henri Texier — Son : Dominique Levert — Dir. art. : Giuseppe Ponturo — Cost. : Eve-Marie Arnault — Int. : Jacques Gamblin (Pierre Ceyssac), Isabelle Carré (Géraldine Ceyssac), Bruno Putzulu (Marco Folio), Lara Guirao (Annie), Frédéric Pierrot (Xavier), Maria Pitarresi (Sandrine Folio) — Prod. : Frédéric Bourboulon — Dist. : Christal.

SOPHIE SCHOLL — LES DERNIERS JOURS

Qui a peur de Sophie Scholl ?

Récompensé aux derniers European Film Awards, gagnant de deux Ours d'argent au Festival de Berlin 2005 et nominé aux Oscars dans la catégorie du meilleur film en langue étrangère, *Sophie Scholl — Les derniers jours*, de l'Allemand Marc Rothemund, ne pouvait pas passer inaperçu. En reconstituant historiquement les six derniers jours de la vie de Sophie Scholl, alors interrogée par la Gestapo, ce cinéaste de la relève allemande frappe un grand coup avec ce fantastique brûlot.

ISMAËL HOUDASSINE

Comme une confession un peu honteuse, la comédienne Julia Jentsch avoue n'avoir connu l'existence de Sophie Scholl qu'à travers les livres d'histoire. À l'école, les actions pacifiques du mouvement de résistance allemande La Rose blanche, auquel appartenait la jeune étudiante Scholl, étaient sommairement racontées dans les ouvrages scolaires.



Le fonctionnement d'un système répressif

L'histoire était tracée sans grands détails; les jeunes écoliers allemands pouvaient toutefois y découvrir comment la résistance s'était organisée, à travers tracts et slogans, en fustigeant la politique suicidaire du III^e Reich. On y racontait également qu'un certain Hans, accompagné de sa sœur Sophie, avaient jeté des centaines de tracts antinazis du haut du deuxième étage de l'université de Munich. Un geste qui allait sceller leur destin, puisqu'à la suite de leur arrestation, l'appareil nazi allait prouver son aversion envers cette jeunesse éprise de liberté en les condamnant à mort.

De l'avis même du réalisateur-scénariste, Marc Rothemund, la concrétisation de ce film avait pour objectif de « redonner vie à Sophie Scholl ». Une forme de réhabilitation pour une des rares héroïnes allemandes à s'être soulevées contre le régime d'Hitler. Sans s'attarder spécifiquement sur le personnage de Sophie Scholl, deux autres films avaient auparavant traité du même sujet. *La Rose blanche* de Michael Verhoeven, tout comme *Fünf letzte Tage* (Les Cinq Derniers Jours, 1982) de Percy Adlon, raconte l'histoire d'individus en relation avec la jeune martyre.

Sophie Scholl a été un travail extrêmement exigeant pour Rothemund, qui a cependant pu, à la différence de Verhoeven et Adlon, consulter des documents restés inédits jusqu'à tout récemment. Les procès-verbaux des interrogatoires de Scholl par la Gestapo dévoilent des aspects importants de la personnalité de la jeune fille, alors âgée de 21 ans, mais donne également des renseignements uniques sur le fonctionnement du système répressif du III^e Reich.

Œuvre historique, qui s'apparente tout autant au drame psychologique, *Sophie Scholl* est d'abord et avant tout un film d'acteurs ou, devrions-nous dire, le film d'une actrice, Julia Jentsch. Celle qui a obtenu une pluie de récompenses pour ce film est franchement remarquable dans ce rôle de jeune intellectuelle idéaliste éprise de liberté. Elle incarne une Sophie Scholl naturelle et d'une rare dignité, insufflant une dimension supplémentaire à ce personnage, en y ajoutant son charisme personnel et ce regard intense de jeune femme blessée. Son duel psychologique avec l'agent Robert Mohr (Alexander Held) lors d'un interrogatoire en huis clos constitue un extraordinaire moment de cinéma dans lequel il y a véritablement échange de points de vue, à la faveur de la jeune Scholl. Celle-ci impressionnera d'ailleurs le fonctionnaire du régime nazi, qui tentera quelques fois de la sauver d'une mort certaine.

Rothemund s'avère diablement efficace en instaurant un crescendo qui culmine avec la mort des jeunes adultes à la guillotine. Même si l'on pourrait reprocher au réalisateur une mise en scène classique et conventionnelle, avec des pointes gothiques dans les passages à l'université, il n'en demeure pas moins que sa retenue donne l'ampleur nécessaire aux moments forts du film. Son approche totalement dévouée à l'histoire et aux comédiens illustre bien son respect du sujet.

Visiblement, les réalisateurs allemands n'hésitent plus à plonger directement dans les sujets tabous de la société germanique. Aujourd'hui décomplexés, certains cinéastes de la relève allemande possèdent la distanciation nécessaire afin d'aborder des événements historiques peu reluisants de leur nation. Amorcé par le succès international de *Good Bye Lenin !* de Wolfgang Becker et sa vision mi-tendre mi-nostalgique sur l'ex-Allemagne de l'Est, la plupart des films internationaux en provenance d'Outre-Rhin touchent ou bien le mur de Berlin (*Le Tunnel*) ou bien le passé nazi (*Nowhere in Africa*, *La Chute*).

Autrefois, cinéma d'illustration décadente, de facture outrancière ou *trash*, la filmographie allemande post-2000 est l'expression d'une catharsis pour la nation germanique. À défaut d'être esthétique, ce cinéma possède la charge historique nécessaire pour dénoncer tous les abus, ce qui en fait sa spécificité et souligne son importance mondiale. À cet égard, *Sophie Scholl* suit la voie de ses contemporains, en soulignant la folie de ce régime avec beaucoup de cœur et de rigueur. **S**

■ **SOPHIE SCHOLL — DIE LETZTEN TAGE** — Allemagne, 117 minutes — Réal. : Marc Rothemund — Scén. : Fred Breinersdorfer — Images : Martin Langer — Mont. : Hans Funck — Mus. : Reinhold Heil, Johnny Klimek — Son : Daniel Dietenberger, Alexander Saal — Dir. art. : Maximilian Lange — Cost. : Natascha Curtius-Noss — Int. : Julia Jentsch (Sophie Magdalena Scholl), Fabian Hinrichs (Hans Scholl), Gerald Alexander Held (Robert Mohr), Johanna Gastdorf (Else Gebel), André Hennicke (Richter Dr. Roland Freisler), Florian Stetter (Christoph Probst), Johannes Suhm (Alexander Schmorell), Maximilian Brückner (Willi Graf), Jörg Hube (Robert Scholl), Petra Kelling (Magdalena Scholl), Franz Staber (Werner Scholl) — Prod. : Fred Breinersdorfer, Sven Burgemeister — Dist. : Métropole.