

Babel

Les responsabilités humaines

Olivier Bourque

Numéro 247, février–mars 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47600ac>

[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

Bourque, O. (2007). Compte rendu de [Babel : les responsabilités humaines]. *Séquences*, (247), 46–46.

BABEL

Les responsabilités humaines

Le Mexicain Alejandro González Iñárritu nous refait le coup encore une fois. Alors qu'on croyait bien enterrées ses lubies habituelles (narration éclatée, histoires parallèles et enchevêtrées, réalisation granuleuse), voilà qu'il en remet avec **Babel**, un film ambitieux qui se déroule cette fois-ci sur trois continents. Démesurée, bouleversante et ésotérique, impossible de ne pas voir dans cette fable mondialiste une des grandes œuvres de la mi-décennie.

OLIVIER BOURQUE

Enfant de la pub, comme plusieurs nouveaux réalisateurs, Iñárritu se distingue de ses contemporains par sa forte propension à vouloir dessiner les contours de la vie humaine, de manière quasiment anthropologique, tout en rendant la chose digeste pour le spectateur. Il se compare à cet effet au réalisateur brésilien Fernando Meirelles (**City of God**) dans cette manière d'aborder des sujets à portée humaniste qu'il pimenter de sa touche personnelle de jeune cinéaste. Ça peut agacer, certes, mais quand le réalisateur est aussi précis dans le commentaire et dans la mise en scène, il est difficile de lui en vouloir. C'est le style Iñárritu, comme il y a eu le style Hitchcock, le style De Palma, le style Scorsese.



Une multitude d'événements qui découlent de l'incompréhension des hommes

Babel, comme son titre l'indique, fait référence à la tour de Babel, construite par les hommes pour atteindre Dieu. Celui-ci allait contrecarrer leurs plans en multipliant les langues; les hommes ne se comprenant plus, la construction de la tour s'arrêta. Prenant comme point de départ ce texte biblique, Iñárritu fait se suivre une multitude d'événements qui découlent de l'incompréhension des hommes. La suite de ces tragédies humaines semble tirer sa source dans les collines du Maroc où deux jeunes bergers essaient un fusil en prenant comme cible un autobus de touristes où se trouve un couple d'Américains en crise. À Los Angeles, la nounou des enfants du couple souhaite se rendre au Mexique pour y célébrer un mariage alors qu'à Tokyo, une jeune fille muette peine à trouver sa place et entretient des rapports difficiles avec son père. La secousse sismique qui s'ensuivra n'épargnera personne.

Pour relier tout ça, Iñárritu fait encore appel à Guillermo Arriaga, son scénariste des deux premiers maillons de son tryptique amorcé par **Amores Perros** (2000) et **21 Grams** (2003), mais également de l'excellent **The Three Burials of Melquiades Estrada** de Tommy Lee Jones. Utilisant ses moyens habituels, Arriaga installe habilement sa toile d'araignée au moyen de retours dans le temps, ce qui confère à l'ensemble une force

indéniable et permet d'entrevoir une même scène avec un regard différent. Le spectateur accompagne donc le bourreau et la victime, partageant les infortunes, les bons coups et les petites lâchetés du quotidien.

Iñárritu profite de ce patchwork globaliste pour régler ses comptes avec son voisin du nord. Même s'il aborde avec beaucoup de justesse la rigidité de la société japonaise et la répression policière marocaine, le film met surtout l'accent sur les dommages collatéraux du système impérialiste américain dans le monde, en commençant par ceux vécus par son pays. À cet effet, Iñárritu illustre le sort cruel des Mexicains qui rêvent d'un monde meilleur et qui se perdent dans le désert du Mojave en route vers les États-Unis. Il y montre également un système juridique américain impitoyable envers les illégaux tout autant que la suspicion qu'entretiennent les douaniers envers les Mexicains à la frontière des deux pays.

Le cinéaste touche également à la question du terrorisme international dans une ère post-11 septembre et à la forte paranoïa des Américains envers les Arabes. Mais par-dessus tout, le film questionne le sens des valeurs de la communauté internationale qui considère bien souvent que la vie d'un Occidental vaut bien plus que celle d'un citoyen d'un pays pauvre.

Dans ce film sombre qui brille comme un diamant noir, le puzzle se forme peu à peu laissant découvrir, non sans honte, l'état du monde en ce début de millénaire. Ici et là, une lueur laisse entrevoir un futur pour les humains qu'Iñárritu illustre dans la chaleur humaine mexicaine, la bonté des Berbères marocains ou dans un regard attendrissant au milieu de la foule bigarrée tokyoïte.

À travers ces tableaux mis en scène de main de maître par le cinéaste, une distribution internationale tout en cohésion. Si les vedettes s'en tirent bien comme à l'habitude (Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal), le tour de force vient plutôt d'acteurs inconnus, avec au premier rang la jeune Rinko Kikuchi, mais surtout Adriana Barraza, absolument superbe dans le rôle de la nourrice.

En bref, un film foisonnant et bouleversant, dans lequel le jeune cinéaste a tenu à rappeler que la grande expérience de la vie est marquée par toutes ces responsabilités humaines qui dépassent dorénavant les cadres nationaux.

■ États-Unis/Mexique 2006, 142 minutes — Réal. : Alejandro González Iñárritu — Scén. : Guillermo Arriaga — Images : Rodrigo Prieto — Mont. : Douglas Crise, Stephen Mirrione — Mus. : Gustavo Santaolalla — Dir. art. : Rika Nakanishi — Cost. : Michael Wilkinson — Int. : Brad Pitt (Richard), Cate Blanchett (Susan), Adriana Barraza (Amelia), Gael García Bernal (Santiago), Rinko Kikuchi (Chieko), Kôji Yakusho (Yasujiro), Yuko Murata (Mitsu), Elle Fanning (Debbie), Nathan Gamble (Mike), Mohamed Akhzam (Anwar), Said Tarchani (Ahmed), Boubker Ait El Caid (Yussef), Mustapha Rachidi (Abdullah), Clifton Collins Jr. (Douanier), Michael Pena (Patrouilleur) — Prod. : Steve Golin, Jon Kilik — Dist. : Equinoxe.

LES FILLES DU BOTANISTE

Mon bel amour, ma déchirure

Le scénario du dernier film de Dai Sijie n'est pas autobiographique. Il lui a été inspiré par un fait divers lu dans un quotidien chinois : deux jeunes femmes avaient été soupçonnées de meurtre et condamnées à mort parce qu'elles étaient homosexuelles.

FRANCINE LAURENDEAU

Parce que ses parents sont morts alors qu'elle était en bas âge, Min a été élevée dans un orphelinat. Pour parfaire ses études, on l'envoie faire un stage chez Chen An, éminent botaniste. Elle va rapidement découvrir à ses dépens que le professeur n'est pas commode : grincheux et misanthrope, il habite une île lointaine avec, comme unique assistante et souffre-douleur, sa fille An. D'abord rebutée par l'hostilité que lui manifeste Chen An, Min va rapidement se faire à son sort. Le vieux monsieur est véritablement un grand expert et son île est un jardin plantureux magnifiquement orné d'espèces végétales multiples. Et surtout, An et Min se plaisent et leur amitié se transformera tout doucement en amour. Mais comme dans cette Chine des années quatre-vingt au communisme rigide les histoires d'amour ne peuvent être qu'hétérosexuelles, l'idylle doit rester secrète. Jusqu'au jour où Dan, le frère d'An, soldat en permission, fait irruption dans l'île, tombe immédiatement amoureux de Min et la demande en mariage. An persuade la jeune femme d'accepter parce que, dit-elle, son frère est un simple soldat en garnison. « Tu ne pourras pas vivre avec lui, tu seras donc forcée d'habiter chez nous. » Un arrangement dangereusement imprudent qui se terminera par un drame. Condamnées à mort, les deux amantes seront exécutées.

... depuis l'arrivée de Min dans ce pays perdu jusqu'à l'émouvante cérémonie funéraire des cendres qui clôt le film, la splendeur de la nature sauvage et la gracieuse harmonie des jardins forcent la connivence du spectateur ...

Il est intéressant de rappeler que Dai Sijie est né en Chine en 1954. Adolescent en pleine Révolution culturelle, il est envoyé en « rééducation » au fin fond des montagnes. La raison ? Ses parents, parce que médecins, sont considérés comme éminemment bourgeois et réactionnaires. Une expérience très dure qui marquera son œuvre. Après quatre ans de ce régime, le jeune homme retourne aux études. En 1984, il obtient une bourse pour étudier le cinéma en France, qui deviendra sa seconde patrie. Son premier long métrage, **Chine ma douleur**, largement autobiographique mais tourné en France (dans les Pyrénées) à cause du sujet, raconte la vie d'un adolescent dans un camp de rééducation. Dans *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, son premier roman, deux jeunes garçons, toujours dans un camp de rééducation, parviennent à survivre grâce à leur débrouillardise et tentent de séduire une jeune couturière analphabète (comme tous les gens du village) en lui racontant des chefs-d'œuvre de la littérature française. Un livre doux-amer que Dai Sijie portera à l'écran, réussissant cette fois à tourner en Chine. Il réalisera d'autres films comme **Tang le Onzième**, fascinante adaptation d'une vieille légende dans un climat qui frôle le fantastique.



L'idylle doit rester secrète

Tout comme **Tang**, **Les Filles du botaniste** aura été tourné au Vietnam. Pourquoi ? « Parce que, explique le réalisateur, nous ne pouvions pas faire appel à une maison de production chinoise : elle n'aurait pas eu l'autorisation de s'investir dans ce film, car l'homosexualité est un sujet tabou en Chine. » Il en résultera donc une co-production franco-canadienne avec, comme pour **Tang**, le directeur de la photographie Guy Dufaux et, comme lieu de tournage, le nord Vietnam qui ressemble au sud de la Chine où a vécu le réalisateur. Disons d'emblée que cette histoire se déroule dans des sites d'une beauté à couper le souffle. « Nous avons déjà travaillé ensemble, précise Guy Dufaux, alors Dai Sijie me faisait entièrement confiance, n'insistant pas sur des données techniques mais parlant davantage de climats, d'atmosphères. Et ces paysages étaient visuellement très inspirants. » Effectivement, depuis l'arrivée de Min dans ce pays perdu jusqu'à l'émouvante cérémonie funéraire des cendres qui clôt le film, la splendeur de la nature sauvage et la gracieuse harmonie des jardins forcent la connivence du spectateur parce qu'il ne s'agit pas d'esthétisme gratuit. Ces paysages font physiquement partie de la touchante histoire qui nous est racontée. Mais cette histoire n'est pas que tragique. Il y a des moments comiques (ce perroquet maoïste ou l'apologie des pattes de canard, haut lieu de la gastronomie), des moments de grâce (comment respecter l'âme du ginseng), des moments d'heureuse tendresse entre les deux amantes. L'interprétation de tous les acteurs et actrices est sensible et juste, ne tombant jamais dans le mélodrame.

■ France / Canada 2005, 95 minutes — **Réal.** : Dai Sijie — **Scén.** : Dai Sijie et Nadine Perront — **Images** : Guy Dufaux — **Mus.** : Éric Levi — **Son** : Wu La La et Wen Bo — **Dir. art.** : An Bin — **Cost.** : Wang Xiaoyan — **Int.** : Mylène Jampanoi (Min), Li Xiaoran (An), Mr Lin (Chen An), Wan Weidong (Dan), Nguyen Nhur Quynh (la directrice), Nguyen Van Quang (maître Wang). — **Prod.** : Roger Frappier, Luc Vandal, Mario Sotela. — **Dist.** : Christal.

PAS SUR LA BOUCHE

Pas de deux amoureux

Avec style et élégance, Alain Resnais redonne tout son lustre à une délicieuse opérette créée il y a 80 ans. Mélodies entraînant, atmosphères surannées, réalisation assurée et plaisir garanti.

CARLO MANDOLINI

Léger, dynamique et vivifiant, **Pas sur la bouche** est inspiré d'une opérette créée à Paris en 1925 par André Barde et Maurice Yvain et déjà adaptée une première fois au cinéma au tout début des années 30. Convenue mais fort amusante, l'intrigue nous invite à suivre les tribulations de Gilberte Valandray, l'épouse moderne et libérée d'un prospère industriel parisien, qui voit débarquer chez elle — non sans un certain effroi — son premier mari, un homme d'affaires américain venu conclure un important contrat avec M. Valandray. Cette association, potentiellement très lucrative pour les Valandray, risque cependant de bouleverser la vie de la pauvre Gilberte. C'est que son premier mariage outre-atlantique et le divorce rapide qui s'ensuivit n'ont pas été officialisés en France. Et madame a préféré ne rien dire à son mari. Or qu'advierait-il si cet Américain puritain et plutôt rustre avait envie de tout avouer ? Ou pire encore, s'il cherchait à renouer ?

Malgré les qualités évidentes de Pas sur la bouche, on ne peut cependant s'empêcher de trouver que ces personnages d'opérette ne vivent que des situations... d'opérette.

D'autres intrigues secondaires viendront compliquer davantage cette histoire où tout procède à coups de quiproquos et de rebondissements. Inutile cependant d'en faire trop grand cas, puisque ce qui semble avoir intéressé Resnais, ici, c'est le potentiel formel de l'histoire, plutôt que les qualités psychologiques de ce drame de boulevard.

Cela dit, la réalisation de **Pas sur la bouche** demeure quand même discrète et transparente. Resnais a choisi de rester fidèle au texte, à l'esthétique et à l'univers scénique original. Aussi, comme au théâtre (mais aussi comme dans les films des premiers temps), le rapport du spectateur avec l'espace narratif est essentiellement frontal et sa complicité avec les personnages / acteurs est assurée par de fréquents apartés qui prennent la forme de confidences faites directement à la caméra.

Profitant pleinement de ces mécanismes de déconstruction esthétique et narrative, Resnais crée avec désinvolture un univers purement fantaisiste et délibérément artificiel. Cette stratégie de mise en abîme (que Resnais exploite constamment dans ses films) sert essentiellement à mieux souligner les jeux sentimentaux et les conventions sociales dans lesquelles s'engagent les personnages.

Et dans ce contexte de mise en scène au sens large, Resnais manipule littéralement ses personnages, comme il l'avait fait de façon spectaculaire dans **Marienbad**, et s'amuse à les déplacer l'un avec l'autre ou l'un contre l'autre sur ce véritable échiquier des jeux de l'amour que sont les différents décors / tableaux du film.

De ce pas de deux amoureux irrésistible, émergent de pertinentes et impertinentes réflexions sur l'amour, le couple, la fidélité et sur les difficultés de s'adapter à la modernité. Ces idées, on le voit, ont la grande qualité de cadrer parfaitement avec les éternelles obsessions du cinéaste. On comprend alors tout de suite pourquoi Resnais a voulu dépoussiérer cette opérette.

Les interprètes de **Pas sur la bouche**, dont les fidèles Azema, Arditi et tout particulièrement Isabelle Nanty, se prêtent au jeu avec enthousiasme. Ils évoluent avec fougue et finesse dans cet univers de frivolité et d'élégance, rigoureusement réglé par un métronome qui, à l'occasion, s'emballe pour des chansonnettes tout à fait charmantes... et sans y laisser trop de plumes. Sauf peut-être Lambert Wilson, qui penche un peu trop ici et là du côté de la caricature, ainsi que l'énigmatique Jalil Lespert, dont le jeu approximatif jure avec l'ensemble.



Tout procède à coups de quiproquos et de rebondissements

Malgré les qualités évidentes de **Pas sur la bouche**, on ne peut cependant s'empêcher de trouver que ces personnages d'opérette ne vivent que des situations... d'opérette. Et à les entendre chanter leurs malheurs sentimentaux, légers et sans conséquences, on se met à penser (filiation esthétique oblige) au formidable **On connaît la chanson** qui, malgré qu'il ait été lui aussi bâti sur ce même principe d'opérette contemporaine, réussissait néanmoins à évoquer de façon très touchante certaines angoisses et détresses de l'existence (inouïables Dussolier, Jaoui et Bacri).

Pas sur la bouche est un film très agréable, à tous points de vue. Jamais cependant il n'atteint cet état de grâce que Resnais a su donner à certains de ses films. Mais le film demeure enthousiasmant. Resnais nous offre ce plaisir. Faisons un pas.

■ France 2003, 115 minutes — Réal. : Alain Resnais — Scén. : Alain Resnais, d'après l'opérette comique d'André Barde et de Maurice Yvain — Images : Renato Berta — Montage : Hervé de Luze — Dir. art. : Jean-Michel Ducourty — Cost. : Jackie Budin — Musique : Maurice Yvain, Bruno Fontaine — Int. : Sabine Azéma (Gilberte Valandray), Isabelle Nanty (Arlette Poumaillac), Audrey Tautou (Huguette Verberie), Pierre Arditi (Georges Valandray), Jalil Lespert (Charley), Daniel Prévost (Faradel), Darry Cowl (Madame Foin), Lambert Wilson (Eric Thomson) — Dist. : FunFilm.

THE QUEEN

Une affaire privée

Si on a beaucoup dit — avec justesse — que la force de *The Queen* tient sur les épaules de l'ineffable Helen Mirren en Elizabeth II, il faut tout de même reconnaître que le film doit aussi beaucoup au jeu remarquablement inspiré et nuancé de Michael Sheen dans le rôle de Tony Blair. Ensemble, dirigés avec l'intelligence aiguisée de Stephen Frears, les deux comédiens déploient des trésors de subtilité pour nous offrir, dans un tableau explorant les événements entourant la mort tragique de la princesse Diana en 1997, une fascinante réflexion sur l'objet politique et l'objet médiatique, et, entre les deux, sur le véritable siège du pouvoir : le peuple.

CLAIRE VALADE

Encore vert, plein d'idéaux et de promesse, fraîchement élu au moment des événements racontés dans le film, le Tony Blair de 1997 que nous présente Stephen Frears est encore loin du controversé Tony Blair d'aujourd'hui, grand copain de George Bush et de ses politiques étrangères de plus en plus décriées. Fin stratège, le nouveau premier ministre travailliste britannique d'alors est un homme près des gens, qui insiste pour qu'on l'appelle Tony et qui croit à l'avènement d'un vent de changement dans une Angleterre émergeant enfin du profond marasme laissé par l'ère Thatcher.

Il est épaulé, d'un côté, avec une redoutable précision par Alastair Campbell, *spin doctor* extraordinaire qui manipule le langage médiatique avec une assurance frisant l'arrogance, et, de l'autre, par son épouse Cherie, femme moderne intelligente, qui parvient à marier travail et domesticité avec grande efficacité (un moment, elle discute d'idéologie travailliste, le suivant, elle cuisine le repas à l'heure prévue). Il vit avec sa petite famille dans une maison somme toute normale remplie de dessins d'enfants où seuls les gardes du corps rappellent les fonctions de l'homme public qu'il est.

Stephen Frears orchestre ainsi un bras de fer des plus passionnants entre l'ancien et le nouveau, la tradition et la modernité, le droit immémorial et le droit acquis, bref la monarchie et le pouvoir du peuple

De son côté, farouchement convaincue que la mort de Diana est une affaire résolument privée, la reine Elizabeth II se barricade dans des traditions monarchiques centenaires, unique univers qu'elle ait jamais connu, fait de règles privilégiant la discrétion et la réserve les plus extrêmes — et sûrement pas les épanchements émotifs qu'on souhaiterait voir chez la famille royale. Femme pourtant intelligente, nuancée malgré les apparences et, par certains aspects, d'une simplicité surprenante (elle conduit elle-même sa voiture, connaît la mécanique et met la main à la pâte pour un pique-nique), la reine est incapable de voir et encore moins de comprendre l'étendue de l'impact de la mort de Diana, la « princesse du peuple » (expression attribuée à Campbell, d'abord prononcée par Blair puis popularisée par les médias de la planète), sur l'ensemble de ses sujets. Qu'on pense ce qu'on veut de Diana, son influence multiforme sur la société, la monarchie et la politique britanniques des vingt dernières années demeure indéniable.

Réfugiée dans sa résidence d'été de Balmoral aux salons immenses et au personnel infini, la reine commence à prendre

le véritable pouls de la situation, remettant en question pour la première fois son jugement en dépit des protestations de son mari et de la reine mère. Une scène magnifiquement symbolique montre la reine en panne, perdue au milieu de la nature écossaise, aux prises avec ses doutes, sa frustration et sa peine, retrouver son assurance en admirant un cerf dans toute la splendeur de sa liberté pourtant traquée. Au fil des titres de journaux de plus en plus agressifs et des appels téléphoniques répétés de Blair qui l'exhorte à « se sauver elle-même », elle reconnaît avec une touchante dignité sa propre incapacité à jauger de l'ampleur de la situation et, contre toute attente, accepte de se... moderniser — du moins, dans ces circonstances exceptionnelles.



Un univers fait de règles privilégiant la discrétion et la réserve les plus extrêmes

Au cœur de la tourmente qui a secoué l'Angleterre à la suite de la mort de Diana, Stephen Frears orchestre ainsi un bras de fer des plus passionnants entre l'ancien et le nouveau, la tradition et la modernité, le droit immémorial et le droit acquis, bref la monarchie et le pouvoir du peuple, tels que représentés par la reine Elizabeth II et Tony Blair. Frears décrit chacun d'entre eux et leur univers propre avec une grande lucidité, mais aussi avec une sensibilité étonnamment émouvante. Évoluant dans des mondes très dissemblables, Blair et la reine finissent pourtant par se rejoindre peu à peu et réussissent non pas tant à trouver un vrai terrain d'entente qu'à forger un respect mutuel. À travers Blair, le peuple s'est réellement exprimé et, incroyablement, la reine l'a non seulement entendu mais lui a aussi répondu.

■ **SA MAJESTÉ LA REINE** — Grande-Bretagne / France / Italie 2006, 97 minutes — Réal. : Stephen Frears — Scén. : Peter Morgan — Images : Affonso Beato — Mont. : Lucia Zucchetti — Son : Paul Davies, Peter Lindsay — Dir. art. : Alan MacDonald — Cost. : Consolata Boyle — Int. : Helen Mirren (S.M. la reine Elizabeth II), Michael Sheen (Tony Blair), James Cromwell (le prince Philip), Helen McCrory (Cherie Blair), Sylvia Syms (S.M. La Reine Mère), Alex Jennings (le prince Charles), Mark Bazeley (Alastair Campbell) — Prod. : Andy Harries, Christine Langan, Tracey Seaward (Granada) — Dist. : Alliance.

VOLVER

Pour un cinéma au féminin

Volver est une grande réalisation à l'image de son auteur. Depuis les années 1970, l'œuvre de Pedro Almodóvar a évolué, parfois décoiffé. Mais la signature est là, maintenant plus que jamais, apposée au gros marqueur sur chaque image, dans tous les plans, sur toute la mise en scène, elle signifie l'amour et le respect que l'artiste porte à ses personnages écorchés et remplis d'humanité.

DOMINIC BOUCHARD

Malgré notre emballement pour ce nouvel Almodóvar, nous nous garderons d'asphyxier le film dans l'inventaire des similitudes et divergences avec les longs-métrages antérieurs. Les ficelles d'un corpus éminemment cohérent sont là, elles traversent l'écran (le retour aux actrices fétiches, le retour à l'humour, le retour à l'univers féminin et maternel, puis la fin d'un cycle d'œuvres plus « dramatiques », etc.), mais *Volver* a droit à son existence propre. Et même si le vent (du souvenir) qui balaye les premières séquences semble tout droit sorti du 8 1/2 de Fellini et qu'une musique on ne peut plus hitchcockienne ajoute une touche de suspens à certaines séquences, Almodóvar s'approprie rapidement les matériaux pour construire ce récit à l'humour noir.



Un récit à l'humour noir

L'histoire est celle de destins communs ou croisés de femmes originaires de la Mancha — une région agreste de l'Espagne. Par bribes, le film révèle les liens qui unissent ces femmes — au premier plan la sublime et plantureuse Penélope Cruz. À elle seule elle incarne, avec son personnage de Raimunda, la mère, la sœur, la femme, l'amie, la nièce et l'étrangère. Fort heureusement, ce récit protéiforme est supporté par une trame narrative implacable. Ainsi, le réalisateur espagnol filme un monde exclusivement féminin ponctué de gestes ménagers que les femmes répètent jour après jour. Pourtant, derrière ces vies rangées, remplies d'engagements et de tâches quotidiennes, chacune d'entre elles cache dans son placard un squelette. Et c'est dans un acte de solidarité, pour enterrer lesdits squelettes, qu'elles troquent le torchon et les chaudrons pour un pic et une pelle. Cette aventure funeste et drolatique, qui prend parfois des tournures surréalistes, aborde le sujet féminin de façon authentique — une authenticité qui ne cesse d'ailleurs de nous séduire. Il est surprenant de constater comment mort, mystère, inceste et tromperie cohabitent

dans le film sans jamais alourdir le propos. Ainsi, le long-métrage plonge le spectateur dans une Espagne maternelle et sensuelle, à mille lieues des clichés provinciaux.

Volver offre alors la représentation d'un retour en un lieu féminin où la justice substitue la loi, l'amitié prévaut sur l'adversité et l'entraide rejette l'indifférence.

À maintes reprises, Almodóvar a proposé un cinéma que l'on peut qualifier de féminin. Non pas un cinéma à la manière d'Agnès Varda, à la fois doux et militant, ou social et efficace comme celui d'Anne-Claire Poirier; ce n'est pas non plus le cinéma rigoureux et parfois austère de Chantal Akerman. Almodóvar adopte le point de vue d'un garçon qui regarde sa mère ou sa sœur avec estime, attachement et, surtout, empathie. Dans *Volver*, le regard témoin est d'ailleurs clairement incarné par la jeune et peu loquace Paula qui, tout le film durant, ne cesse d'observer les faits et gestes de ces femmes qui l'entourent. Et comme un jeune garçon figé devant sa mère, le réalisateur multiplie les plans épaules fixes et frontaux. Ces cadrages lui permettent de saisir efficacement la riche gamme d'émotions rendues par ces actrices de talent. De plus, l'utilisation presque systématique de la longue focale permet d'isoler du reste du monde cet univers peuplé de femmes. Mais les richesses formelles de cette œuvre ne s'arrêtent pas là. À quelques moments clés, Almodóvar propose des angles de caméra forts de sens et d'une grande beauté. Par exemple, un plan filmé en plongée (vue du plafond) révèle Raimunda devant l'évier faisant la vaisselle. Ses gestes quotidiens et son buste envahissent joyeusement le cadre pour dévoiler à la fois la ménagère, la mère et la femme. Toujours dans le même angle, le réalisateur présente une sublime scène de deuil où un groupe de femmes vient consoler Irene, alors que cette dernière pleure la perte de sa tante au centre d'une pièce. L'angle de la caméra expose efficacement la convergence des corps vers le centre.

Volver signifie « revenir ». Mais plus qu'une réflexion sur le temps, Almodóvar propose une mise en sons et en images du retour à l'endroit qui convient, où chacune revient trouver sa place. *Volver* offre alors la représentation d'un retour en un lieu féminin où la justice substitue la loi, l'amitié prévaut sur l'adversité et l'entraide rejette l'indifférence. Finalement, c'est le retour à une façon de faire filmique dans laquelle l'art d'Almodóvar s'épanouit pleinement.

■ Espagne 2006, 120 minutes — Réal. : Pedro Almodóvar — Scén. : Pedro Almodóvar — Images : José Luis Alcaine — Mont. : José Salcedo — Mus. : Alberto Iglesias — Son : Miguel Rejas — Dir. art. : Salvador Parra — Int. : Penélope Cruz (Raimunda), Carmen Maura (Irene), Lola Dueñas (Sole), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Antonio de la Torre (Paco), Carlos Blanco (Emilio), María Isabel Díaz (Regina), Carlos García Cambero (Carlos) — Prod. : Agustín Almodóvar — Dist. : Séville.

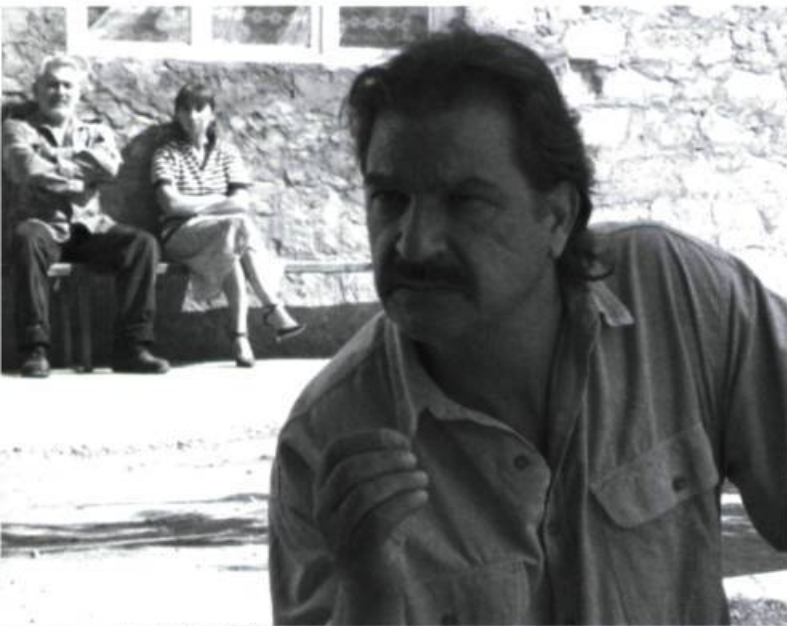
LE VOYAGE EN ARMÉNIE

Un voyage forcé

Le Voyage en Arménie est un ramassis d'anecdotes qui, mises bout à bout, finissent par donner un film. Manque de recul ? Maladresses scénaristiques ? Le cinéaste marseillais Robert Guédiguian s'est inspiré d'événements récents, et l'actrice Ariane Ascaride signe un premier scénario. Voilà peut-être ce qui explique les cafouillages. Chose sûre, on est à mille lieux de son film précédent, *Le Promeneur du champ de Mars*, une œuvre poétique et transcendante.

PHILIPPE JEAN POIRIER

La femme est médecin; son père est malade. Plutôt que de suivre les traitements indiqués, l'homme quitte Marseille et retourne en Arménie, sa terre natale. Anna part à sa suite, mais c'est à contrecœur. « Uniquement pour lui remettre ses résultats d'examens », essaie-t-elle de se convaincre. Là voilà en Arménie, un pays où elle n'a jamais mis les pieds, duquel elle ne connaît ni la langue ni la culture. Arrivée là-bas, elle est larguée, sans direction ni adresse. Elle loge à l'hôtel et ses recherches piétinent. Le père malade aura finalement peu d'importance. Ce qu'elle trouvera, ce sont ses origines, une identité « refoulée ». Le changement s'effectue d'abord en surface, par une manucure chez la coiffeuse du coin, puis, de l'intérieur, en ouvrant son cœur à des gens qui enrichiront sa vie.



Une séduction latente

Le dernier quart du film nous réconcilie avec le propos. Anna finit par ouvrir son cœur à la culture arménienne en dépassant ses premières impressions, qui relevaient du folklore.

En dépit d'un scénario bancal, la galerie de personnages offre une large palette qui nous permet de mieux connaître le pays. De l'homme du peuple, qui partage avec elle son rêve de fouler le mont Ararat conquis par les Turques, à l'ancien général devenu héros de guerre, en passant par le mafioso local qui profite de la désorganisation sociale, on découvre la situation géopolitique arménienne. On parle peu de l'emprise turque et du génocide, ce qui ressort davantage, c'est l'occupation russe

et le régime communiste, plus récents. Anna rencontrera Yervanth, un ancien général recyclé dans l'aide humanitaire. Il a ses entrées partout, il sera très utile lorsqu'elle se mettra les pieds dans les plats.

Si ce film n'arrive pas à nous toucher, c'est en partie à cause du personnage principal et de son attitude rigide. Elle fait ce voyage à reculons. C'est en vain que, les uns après les autres, les gens du peuple l'invitent à visiter les églises ancestrales. Anna est athée, et ces artefacts religieux la laissent de glace. C'est par surcroît une ancienne communiste. Une gauche *caviar*, à la française. « Moi aussi, j'aurais voulu avoir les moyens d'être communiste... », lui reprochera son guide mafieux.

Mafieux ? Eh oui, aussi étrange que cela puisse paraître, le film dérape complètement aux deux tiers. La coiffeuse du coin a des ennuis en raison de son petit trafic illicite. Anna est témoin de son enlèvement. Elle saisit une arme et tire à bout portant sur les trois gardes du corps qui menacent la vie de la coiffeuse. Ce retournement défie toute cohérence. Pourquoi une citoyenne française, médecin de sa profession, irait se ficher dans un pétrin pareil ? Ça dépasse l'entendement. Qu'importe, Anna part en cavale et voit un peu la campagne.

Son père, elle le retrouvera tard dans le film, à la toute fin, mais elle croisera beaucoup d'hommes entre-temps. Quatre types, en fait : le salaud mécréant, le jeune médecin philanthrope, le vieux gâteux et le Général en mal de virilité. Il y a une séduction latente dans le récit, et le mari ne pèse pas lourd dans la balance. On se demande d'ailleurs quelle était l'utilité qu'elle soit mariée dans ce contexte ? Ces quatre hommes arméniens ou exilés lui viendront en aide tour à tour. Ce sont eux qui lui donneront le réel sentiment de ses origines. La figure du père, absente jusque-là, apparaîtra à travers leurs regards attentionnés.

Le dernier quart du film nous réconcilie avec le propos. Anna finit par ouvrir son cœur à la culture arménienne en dépassant ses premières impressions, qui relevaient du folklore. Et nous, on en vient à mieux connaître ce peuple éprouvé par l'Histoire, qui pourtant garde la tête haute, et qui possède plus que jamais le désir vif d'exister aux yeux du monde. Un film instructif en bout de ligne. **Ⓢ**

■ France 2006, 125 minutes — Réal. : Robert Guédiguian — Scén. : Ariane Ascaride, Marie Desplechin — Images : Pierre Milon — Mont. : Bernard Sasia — Mus. : Arto Tunçboyacıyan — Dir. art. : Karim Hamzaoui — Cost. : Anne-Marie Giacalone — Int. : Ariane Ascaride (Anna), Gérard Meylan (Yervanth), Chorik Grigorian (Schaké), Romen Avinian (Manouk), Simon Abkarian (Sarkis Arabian), Serge Avedikian (Vanig), Kristina Hovakimian (Gayané), Madeleine Guédiguian (Jeannette), Jean-Pierre Darroussin (Pierre), Jalil Lespert (Simon), Marcel Bluwal (Barsam) — Prod. : Robert Guédiguian — Dist. : Métropole.