

Across the Universe
Quand la culture se fait disneyenne
Across the Universe, États-Unis, 2007, 133 minutes

Dominic Bouchard

Numéro 251, novembre–décembre 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47426ac>

[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

Bouchard, D. (2007). Compte rendu de [Across the Universe : quand la culture se fait disneyenne / *Across the Universe*, États-Unis, 2007, 133 minutes]. *Séquences*, (251), 42–42.

ACROSS THE UNIVERSE

Quand la culture se fait disneyenne

Personne ne s'offusquera qu'un film musical ait au sommet de ses priorités de divertir son public; personne ne s'étonnera non plus que l'on préfère revisiter des mélodies consacrées, plutôt que de prendre le risque de créer une musique originale; enfin, personne ne s'opposera à voir triompher l'amour, l'amitié et la paix au détriment de la guerre et de la solitude. Là où il faut froncer les sourcils toutefois, c'est lorsque le texte servant d'assise à un long métrage semble davantage être un intelligent plan de marketing qu'un scénario.

DOMINIC BOUCHARD

La cinéaste et dramaturge Julie Taymor propose avec **Across the Universe** un film hautement conceptuel. Essentiellement, le projet consiste à dresser un portrait de la contre-culture américano-britannique des années 60 au moyen de l'œuvre musicale des Beatles. Le résultat est un pot-pourri improbable des principaux acteurs, événements et clichés des *sixties* regroupés dans un même espace-temps et représentés sommairement, sous forme de vignettes. Parce que cette décennie a été représentée jusqu'à satiété, la réalisatrice profite d'un riche imaginaire collectif pour couper les coins ronds et naviguer en surface. En effet, le film emprunte sans relâche le raccourci de la citation et de l'évocation; il communique sur le mode du clin d'œil, de l'archétype et, surtout, du stéréotype. Un même ton léger et sympathique, puis une inlassable volonté de séduire le spectateur teintent le long métrage d'un bout à l'autre. Le résultat n'est rien de plus que la relique mignonne d'une époque de chambardements culturels et politiques.



Une inlassable volonté de séduire le spectateur

Si seulement Taymor avait choisi de ne pas approfondir la psychologie de ses personnages pour privilégier les enjeux sociaux, cela aurait été justifié, mais il n'en est rien. Après s'être intéressé frontalement à de grands protagonistes de l'Histoire, tels l'empereur romain Titus et l'artiste-peintre mexicaine Frida Kahlo, Taymor se tourne cette fois-ci vers une série de personnages sans profondeur, divertissants certes, mais d'une bonhomie agaçante. Le scénario y est tenu et se plie invariablement à différents numéros de danse et de chant. Ponctuée de pas moins de 33 chansons des Beatles, la narration est reléguée à la fonction d'intermède coagulant les différentes parties du récit. Habituellement, le langage chorégraphique, mélodique et poétique se fait le prolongement naturel d'une situation vécue, mais parce que ce long métrage prend pour point de départ un important corpus d'œuvres musicales, c'est plutôt les situations vécues qui se plient aux chorégraphies et aux mélodies.

Across the Universe raconte l'histoire de Jude (Jim Sturgess), un jeune artiste de Liverpool qui abandonne tout pour se rendre aux États-Unis où il espère retrouver son père. Après une rencontre on ne peut plus inintéressante et *inintéressée* avec ce dernier, le pèlerin aboutit dans le East Village de New York avec Max (Joe Anderson), un décrocheur de Princeton qui veut éprouver les nombreux mystères de la vie, et sa sœur, Lucy (Evan Rachel Wood), une banlieusarde rangée, jolie et intelligente. Tous les trois partagent une commune avec un groupuscule d'artistes, dont trois qui évoquent de grandes figures de l'époque : Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Yoko Ono. Lorsque Max est appelé à combattre au Vietnam, le trio d'incrédulés bohémiens voit son état d'insouciance compromis. Lucy répondra à cette annonce-choc par l'engagement politique, alors que Jude se réfugiera dans la création artistique. Mais la guerre du Vietnam constitue simplement l'arrière-plan d'une histoire d'amour et d'amitié.

Malgré cela, ce long métrage regorge d'audaces visuelles et présente parfois de véritables tableaux vivants. Rappelons, entre autres, le moment où les protagonistes pénètrent sous un chapiteau de cirque. La cohabitation de la prise de vue directe et de l'animation dans une facture inspirée de Toulouse-Lautrec et de Degas donne un résultat tout simplement magnifique. Encore plus formidable est la chorégraphie sur *I Want You*, qui accompagne le départ de Max pour la guerre. La danse militaire est d'une grande originalité, puis les décors et les costumes sont splendides. En revanche, le résultat est moins heureux lorsque Taymor tente de traduire l'état psychédélique des protagonistes en jouant malhabilement sur la saturation et l'inversion des couleurs. Ce procédé amateur donne à l'hallucination un aspect on ne peut plus kitsch. Témoigner de l'esprit de l'époque par le biais des Beatles avait déjà été proposé par le réalisateur Michael Schultz dans **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**, une comédie musicale qui, malgré la présence des Bee Gees et de Peter Frampton, fut un échec cuisant. Quant à l'essai de Taymor, le résultat est sympathique, mais manque décidément de panache.

■ États-Unis, 2007, 133 minutes — **Réal.** : Julie Taymor — **Scén.** : Dick Clement, Ian La Frenais — **Images** : Bruno Delbonnel — **Mont.** : Françoise Bonnot — **Mus.** : Elliot Goldenthal — **Son** : Timothy R. Boyce Jr. — **Dir. art.** : Peter Rogness — **Cost.** : Albert Wolsky — **Int.** : Jim Sturgess (Jude), Evan Rachel Wood (Lucy), Joe Anderson (Max Carrigan), Dana Fuchs (Sadie), Martin Luther (JoJo), T.V. Carpio (Prudence), Spencer Liff (Daniel), Lisa Hogg (Jude's Liverpool Girlfriend), Nicholas Lumley (Cyril), Michael Ryan (Phil), Angela Mounsey (Jude's Mother), Robert Clohessy (Jude's Father), Timothy R. Boyce Jr. (Jock), Amenda Cole (Emily), Linda Emond (Lucy's Mother), Jeanine Serralles (Dani), Bono (Dr. Robert), Eddie Izzard (Mr. Kite), Salma Hayek (Singing Nurse) — **Prod.** : Jennifer Todd, Suzanne Todd, Matthew Gross — **Dist.** : Columbia.

THE DARJEELING LIMITED

Le monde nous appartient

Wes Anderson est un réalisateur à part au sein de la cinématographie américaine actuelle. Depuis ses débuts, il est l'un de ces rares cinéastes à s'être forgé une véritable famille artistique dont il s'entoure de film en film et avec qui il développe une vision propre, tout à fait originale et cohérente. Sa dernière œuvre, *The Darjeeling Limited*, s'inscrit certainement dans la lignée des précédentes mais, pour la première fois, semble aussi tendre vers un ailleurs situé en dehors de son univers habituel.

CLAIRE VALADE

C'est avec beaucoup de plaisir que l'on aborde *The Darjeeling Limited* — un plaisir motivé, comme toujours, par la précision de la direction artistique, la maîtrise de la mise en scène, le charme des personnages et le charisme des acteurs hors pair, et, surtout, par l'invention et l'intelligence d'un auteur audacieux qui, plutôt que de chercher à choquer ou à étonner comme on pourrait s'y attendre, préfère plutôt approfondir et explorer ses thèmes et ses personnages préférés.

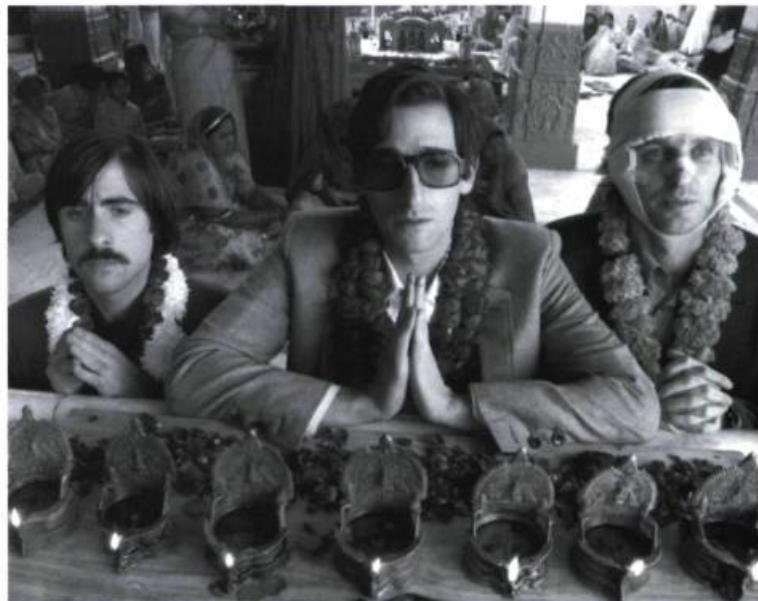
Ainsi, on retrouve dans *The Darjeeling Limited* les membres d'une famille tout à fait dysfonctionnelle, qui fait écho, entre autres, tant aux Tenenbaum qu'à l'équipe Zissou. Francis, Peter et Jack, trois frères que la vie a éloignés les uns des autres, sont aux prises avec les aléas de leurs propres engagements, sans compter des parents absents. L'un, le père, l'est par la force des choses, étant décédé un an plus tôt. L'autre, la mère, s'est réfugiée dans un monastère tibétain — dernière escapade d'une longue série de fuites qu'elle impose à sa famille depuis toujours. Réunis par Francis, l'aîné, sur un train traversant le continent indien afin de rétablir les liens fraternels brisés, les trois frères se lancent dans un voyage initiatique voué à l'échec dès le départ. Et pourtant...

Éjectés du train, Francis, Peter et Jack sont perdus au milieu de nulle part. Ils font face à un monde nouveau qui les prend par surprise...

On reconnaît l'œil extraordinaire d'Anderson pour le détail, lequel se traduit entre autres dans le décor du train, avec sa magnifique tapisserie bleue, ses cabines et ses corridors étroits. C'est précisément dans ce souci du détail et de la composition fouillée, dans son amour de l'image et de la scène en tableau, que l'on commence à apprécier l'évolution de l'univers andersonien. Par exemple, la caméra semble plus souple que jamais et l'environnement — habituellement si contrôlé comme pour mieux circonscrire les dérapages et les errances de ses personnages si perdus — n'est plus confiné à un cadre précis et délimité, se laissant plutôt aller au chaos bigarré de l'Inde contemporaine.

Ainsi, pour la première fois, les personnages sortent des limites de l'univers qu'ils se sont eux-mêmes créé. Ils traînent avec eux des parcelles de leur monde, auquel ils tentent désespérément de s'accrocher, même si cela paraît d'une ridicule futilité : imprimante et machine à laminer, seize valises de luxe, panoplie d'analgésiques et de sirops, lunettes et clés de voiture du patriarche disparu, etc. Pourtant, ils bougent cette fois-ci dans un monde qui leur est tout à fait étranger et qu'ils tentent d'appriivoiser, tout en se réappropriant eux-mêmes. Pour la première fois, ce dépaysement servira à les déstabiliser totalement, tout en leur offrant une voie de réhabilitation inespérée en bout de course.

Francis, Peter et Jack n'ont aucun contrôle sur cet univers. Si Royal Tenenbaum se voyait éjecter de son hôtel dans *The Royal Tenenbaums*, il ne quittait jamais vraiment son univers propre puisqu'il réintégrait d'abord la maison familiale, puis l'hôtel lui-même en tant qu'employé. Éjectés du train, Francis, Peter et Jack sont perdus au milieu de nulle part. Ils font face à un monde nouveau qui les prend par surprise (l'accident de la barge sur le canal), les force à agir (pour sauver les enfants) et les confronte à des événements plus grands que leurs petites querelles intestines (la mort et les funérailles du jeune garçon). Et, contre toute attente, ce monde les accueille à bras ouverts, sans poser de questions. Contrairement à Max Fisher, à Royal Tenenbaum, à Steve Zissou, Francis,



Une œuvre qui s'ouvre sur un certain désir de sérénité

Peter et Jack ne reviennent pas chez eux et ils ne se réinventent pas un monde à eux. Ils laissent le leur derrière pour affronter le monde réel pour la première fois.

Sans être aussi manifestement fantaisiste ou éclatante que les œuvres récentes du réalisateur et tout en retrouvant une linéarité plus proche de ses débuts, *The Darjeeling Limited* se révèle pourtant une œuvre étonnamment touchante, d'une maturité et d'une humanité tout en légèreté, qui s'ouvre sur un certain désir de sérénité.

■ États-Unis 2007, 91 minutes — Réal. : Wes Anderson — Scén. : Wes Anderson, Roman Coppola, Jason Schwartzman — Images : Robert D. Yeoman — Mont. : Andrew Weisblum — Son : Pawel Wdowczak — Dir. art. : Mark Friedberg, Aradhana Seth, Adam Stockhausen — Cost. : Milena Canonero — Int. : Owen Wilson (Francis), Adrian Brody (Peter), Jason Schwartzman (Jack), Anjelica Huston (Patricia), Amara Karan (Rita), Irfan Khan (le Père) — Prod. : Wes Anderson (American Empirical Pictures), Scott Rudin (Scott Rudin Productions), Lydia Dean Pilcher (Cine Mosaic) — Dist. : Christal.

EASTERN PROMISES

Bovins Stroganov sur Tamise

David Cronenberg, même loin des hommes-mouches, des télénymphomanes et des psycho-explosifs, n'arrive pas à faire dans la dentelle. Depuis 10 ans, Depraved Dave trouve l'horreur dans la chair même de ses semblables, et ça fait toujours aussi mal. **Eastern Promises**, constat social à la clé, est avant tout une nouvelle histoire de violence.

CHARLES-STÉPHANE ROY

Sollicité de toutes parts depuis que **A History of Violence** signala sa sortie du placard stylistique, le maître de l'horreur psychologique passait alors à l'ouest du B-movie psychologique, le cinéaste opta sans prévenir pour le scénario de Steven Knight, fort en similitudes avec **Dirty Pretty Things**, que ce dernier signa pour Stephen Frears. Pour la première fois de sa carrière, Cronenberg mis le pied à l'extérieur du Canada pour l'entièreté d'un tournage, vu le côté anglais du récit de Knight, costaud sarabande sur la mafia russe opérant à partir de Londres.



Une relation fraternelle ambiguë

Tombé sous le charme de Viggo Mortensen sur le tournage précédent, Cronenberg fit appel à nouveau à l'acteur-peintre dans son nouveau film, autre première pour un cinéaste autant réputé pour ses ruptures avec les castings que les genres. L'offre était trop belle pour Mortensen, dans la peau d'un personnage secondaire mis constamment à l'avant-plan. Son Nicolai, chauffeur d'un restaurateur russe aux activités louches, l'acteur l'a façonné comme une brute dont les limites de langage et l'étendue des tatouages deviennent rapidement la marque de commerce. Nicolai est confronté à Anna, une infirmière ayant recueilli le bébé d'une prostituée ukrainienne illégale décédée sur sa civière. Sans protéger ses arrières, Anna n'hésite pas à confronter Semyon, patriarche bienveillant dont le regard tait d'atroces culpabilités, et son fils Kirill, bras droit écervelé, pour retrouver la famille de la victime.

Anna n'est bien entendu que le cheval de Troie d'une exploration de l'horreur qui attend des filles de l'Est à la virginité monnayable, véritables marchandises d'expatriés profitant des largesses et de la gourmandise occidentales. Si le malaise de la situation est palpable, Cronenberg s'en tient malheureusement à l'exposition schématique d'une réalité jamais loin des stéréotypes d'actualité dans ce qui s'avère être un faux pas bien

intentionné. Toute l'ambiguïté d'un récit traditionnel comme **A History of Violence** est ici délayée dans le recours simpliste au sordide et à la compassion *a posteriori*, champs / contre-champs ténus d'une histoire d'horreur et d'un fait social qui auraient mérité un meilleur traitement.

...Mortensen, qui semble chaque fois renaître en présence de Cronenberg, s'en donne à cœur joie dans un rôle difficile...

Une fois l'impression immédiate de nouveauté dissipée, on se rend vite compte qu'on nage en plein bassin cronenbergien : insistance sur les bas-fonds de la virilité, rôles féminins blondinets et presque anecdotiques, culte des morphologies, sexualité déviante (la prostituée mineure devenue enceinte du patriarce), corps à corps esthétisants. Si le propos change, le cinéaste demeure... jusqu'à ces effets de faux-semblants renvoyant à d'autres chapitres de sa carrière, tels la ressemblance entre Naomi Watts et Maria Bello, les briques blanches d'une ruelle s'apparentant au tunnel de **Dead Zone**, le clan russe proche des sociétés secrètes de **Videodrome**, les repères britanniques ressortis du décor de **Spider**, les espaces médicaux empruntant à **Dead Ringers**.

Autant de raccourcis psychologiques et tragiques ne sauraient toutefois faire ombre à l'implication de tous les instants des acteurs principaux, recrutés parce qu'ils représentent des archétypes sans équivoque autant que pour leur énergie carnivore. Mortensen, qui semble chaque fois renaître en présence de Cronenberg, s'en donne à cœur joie dans un rôle difficile, celui du faire-valoir aux intentions troubles et à l'agressivité olympienne, en jouant autant de la carrure que d'un faciès couronné d'une houppe difficile à oublier. Watts, pour sa part, conserve les yeux les plus expressifs de Hollywood pour refléter la peur, sans jamais atteindre les sommets de **King Kong** ou de **Mulholland Drive**. Armin Mueller-Stahl, l'éternel passif-agressif européen, se la joue encore peinarde sans se soucier d'une prononciation de plus en plus approximative. Si Vincent Cassel s'est trompé de film avec son vaudeville chimérique, il fait bon revoir à l'écran Jerzy Skolimowski, acteur occasionnel et réalisateur encore plus rare, empreint ici d'un pathétisme rancunier qui apportera au film l'un de ses seuls traits de lucidité, ce réalisme d'un marché impitoyable exercé par ces expatriés bercés à la kalachnikov, peu enclins à mener une affaire au grand jour et capables à la fois d'embrasser Mère Russie et de lui voler ses filles.

■ **PROMESSES DE L'OMBRE** — Canada / Grande-Bretagne 2007, 96 minutes — Réal. : David Cronenberg — Scén. : Steven Knight — Images : Peter Suschitzky — Mont. : Ronald Sanders — Mus. : Howard Shore — Son : Wayne Griffin — Dir. art. : Rebecca Holmes — Cost. : Denise Cronenberg — Int. : Naomi Watts (Anna), Viggo Mortensen (Nicolai), Vincent Cassel (Kirill), Armin Mueller-Stahl (Semyon), Jerzy Skolimowski (Stepan), Sinéad Cusack (Helen), Sarah-Jeanne Labrosse (Tatiana) — Prod. : Robert Lantos, Paul Webster — Dist. : Alliance.

IN THE VALLEY OF ELAH

Les maux d'une culture sans mots

Imaginons un instant que le jeune David eut échoué dans son combat contre le grand Goliath dans la vallée de Elah. Qu'elles auraient été les sentiments et les interrogations des spectateurs de ce massacre ? L'échec ne les aurait-il pas conduits à revoir les motivations de cette bataille ? Par la force des choses, la mort de David ne les aurait-elle pas confrontés à la violence du conflit ? Avec *In the Valley of Elah*, Paul Haggis a fait un choix judicieux : il a formulé allusivement une critique de la guerre en Irak en se concentrant avec empathie non pas sur les acteurs mais sur les spectateurs de ce conflit.

DOMINIC BOUCHARD

États-Unis, époque actuelle, banlieue populaire. Un homme de peu de mots, ex-policier militaire et vétéran de la guerre du Vietnam, se fait réveiller par l'annonce de la disparition de son fils tout juste revenu d'Irak. À peine a-t-il appris la nouvelle à sa femme (Susan Sarandon) que Hank (Tommy Lee Jones) quitte son foyer pour le Nouveau-Mexique où il entend rencontrer les frères d'armes de son fils et résoudre cette affaire de disparition. Mais les informations, lorsqu'elles ne sont pas tues, sont lacunaires ou mensongères. L'enquête progresse donc lentement, à tâtons, en spirale. Quelques jours passent. Une nuit, le corps du jeune soldat est retrouvé gisant mutilé, carbonisé et sectionné dans un champ désertique. À ce moment, une double enquête s'amorce pour ce père rigoriste, figure emblématique d'une Amérique profonde et conservatrice. À un premier niveau, l'enquête est de nature policière et vise à déterminer qui est la personne responsable de ce meurtre. À un second niveau, l'enquête adopte les traits d'une quête. Il s'agit de l'expérience existentielle, philosophique même, d'un père qui tente de comprendre comment un être humain est arrivé à commettre une telle atrocité. C'est dans cette deuxième strate que réside la qualité bouleversante de ce long métrage. La mise en scène est extrêmement dépouillée. L'action est minimale. L'essentiel est communiqué par le pouvoir d'évocation des lieux et des expressions faciales.



À un premier niveau, l'enquête est de nature policière...

Ayant récupéré le téléphone cellulaire de son fils, Hank prend connaissance d'enregistrements vidéo tournés en Irak. Les fichiers sont de très mauvaise qualité. Nous repensons aussitôt aux classiques *Blow-Up* (Antonioni), *Blow Out* (De Palma), *The Conversation* (Coppola), dans lesquels la preuve du crime était enfouie sous les parasites visuels ou sonores. Mais cette fois, les extraits ne révèlent rien qui puisse contribuer à l'enquête, sauf peut-être les situations traumatisantes auxquelles sont confrontés les soldats et la détresse psycho-

logique qui en ressort. Le père s'éveillera alors, graduellement, à la réalité que son fils a vécue, au monde contemporain et aux imperfections de l'armée, institution qu'il a servie fidèlement et avec respect toute sa vie, institution qui inspire encore aujourd'hui ses moindres gestes et attitudes. Les temps ont changé, les conflits et leurs protagonistes aussi. La jeune génération de militaires semblent moins résiliente devant l'horreur, plus encline à la déroute psychologique que ne l'était celle incarnée par Hank.

Le cinéaste donne le temps aux acteurs de vivre devant la caméra. Jamais l'auteur ne s'impose. D'une certaine manière, il se fait le spectateur des personnages qu'il a créés...

Scénariste de *Million Dollar Baby*, puis réalisateur de *Crash*, le Canadien Paul Haggis s'intéresse une fois de plus à la société américaine. De par la subtilité et l'intelligence de son écriture, de sa vision esthétique et de sa mise en scène, *In the Valley of Elah* est, sans contredit, l'œuvre la plus mature qu'ait créée ce cinéaste. Tous les matériaux sont utilisés avec soin pour témoigner du poids de la culture patriarcale, militaire et conservatrice qui accable l'Américain moyen. À la base de cette sensation de lourdeur, il y a, entre autres, le travail conjoint de la direction artistique et de la direction photo. Soulignons au passage la pellicule légèrement désaturée et les vêtements de couleurs ternes qui participent à l'esthétique rêche du film.

Haggis conduit le spectateur avec assurance dans un périple routier savamment gradué, sans rebondissements inutiles. La force de son écriture vient du fait que chaque prise de conscience, chaque nouvelle situation surgit naturellement des personnages. Le cinéaste donne le temps aux acteurs de vivre devant la caméra. Jamais l'auteur ne s'impose. D'une certaine manière, il se fait le spectateur des personnages qu'il a créés. Jones livre ici une performance magistrale. Son jeu, puissant et retenu, parvient à symboliser à la fois l'homme ordinaire et l'Amérique tout entière. Le plus remarquable, c'est que son personnage de père symbolise d'abord une Amérique forte et autonome, puis, progressivement, une Amérique seule et en détresse. *In the Valley of Elah* est un film aussi brillant que pertinent.

■ États-Unis 2007, 120 minutes — Réal. : Paul Haggis — Scén. : Paul Haggis — Images : Roger Deakins — Mont. : Jo Francis — Mus. : Mark Isham — Son : Scott Martin Gershin — Dir. art. : Gregory S. Hooper — Cost. : Lisa Jensen — Int. : Tommy Lee Jones (Hank Deerfield), Susan Sarandon (Joan Deerfield), Charlize Theron (Emily Sanders), Jason Patric (Kirklander), James Franco (Dan Carnelli), Barry Corbin (Arnold Bickman), Josh Brolin (Buchwald), Frances Fisher (Evie), Wes Chatham (Steve Penning), Jake McLaughlin (Gordon Bonner), Mehdad Brooks (Ennis Long), Johathan Tucker (Mike Deerfield), Wayne Duvall (Nugent), Victor Wolf (Robert Ortiez), Brent Briscoe (Hodge) — Prod. : Laurence Becsey, Darlene Caamano, Steve Samuels, Patrick Wachsberger — Dist. : Séville.

JARDINS EN AUTOMNE

La (vraie) vie après le pouvoir

Fabuliste d'un autre temps, le cinéaste d'origine géorgienne Otar Iosseliani cultive sa production avec parcimonie. Six ans se sont écoulés depuis *Lundi matin*, qui le remit sur la carte festivalière après qu'il ait filmé ses contes buissonniers en France sans faire de bruit. Retour à la normale avec *Jardins en automne*, film sur la fuite heureuse d'un prince redevenu roturier.

CHARLES-STÉPHANE ROY

Il y a chez Iosseliani un mélange fort attachant : c'est un pamphlétaire revendiquant l'apéro et les copains au lieu de ruminer ses idéaux collectifs. Sans gêne ni ringardise, le bonhomme est néanmoins resté attaché aux revendications post-soixante-huitardes. L'aplanissement des classes sociales est au cœur de ces *Jardins en automne* légèrement jaunies, qui doivent autant à la période française de Buñuel, tout en « bourgeoiseries » caustiques, qu'aux insolents détours catastrophiques qu'a fait subir Flaubert à *Bouvard et Pécuchet*.



Un constat pessimiste sur la société organisée

Plus proche d'esprit du théâtre que de la fiction réaliste, Iosseliani entrave la chute politique de son personnage principal avec des digressions comme autant de libertés prises avec le film comme entité continue et cohérente. La scène d'ouverture, prologue échevelé où des vieux s'arrachent un cercueil malgré la disparité de leurs gabarits, donne le ton à ce qui va suivre, une farce sérieuse soustraite aux modes. Tout en décalages — certaines répliques sont même livrées avec une synchronisation approximative —, *Jardins en automne* dresse dans une ambiance baba cool un constat pessimiste sur la société organisée, où les maîtres ne valent pas mieux que leurs valets, sans pitié pour ses immigrants et, peut-être de manière plus flagrante, où la jeunesse et la classe moyenne n'ont plus droit de cité, quasiment inexistantes de cette histoire pourtant inclusive. Quarante-cinq ans après ses débuts avec *Avril*, Iosseliani entre dans un âge des ténèbres tout aussi discutable que celui de son contemporain Denys Arcand, l'humour fin en plus.

Au premier coup d'œil, Iosseliani instaure plus que tout autre cinéaste une dynamique entre les êtres et les objets, qui révèlent leur classe sociale, leur goût, leur désir de possession.

Dès le générique initial, *Jardins en automne* étonne par son casting et son rythme. L'écrivain et compositeur Séverin Blanchet, inconnu au bataillon des écrans français, livre une performance ahurissante de bonhomie dans le rôle principal de Vincent, le ministre démissionnaire d'un régime français en

guerre contre ses contribuables, qui deviendra bohème-philosophe en retournant simplement sa veste. Dépossédé de sa fortune et largué par sa maîtresse en moins de deux, Vincent retrouve dans le bon vin et les anciennes connaissances une « loubardise » ravigotante.

Théodière, son successeur à l'Élysée, s'entoure de son côté de bureaucrates et remanie tout le bureau de Vincent pour y installer sa suite et son léopard, symbole de sa nouvelle puissance. Dehors, une nouvelle colère gronde et ce n'est qu'une question de temps avant que Théodière ne soit évincé à son tour du pouvoir.

Entre deux pinards, Vincent se régale de sa nouvelle vie, fraie avec des locataires clandestins, fait du patin à roues alignées, rend visite à sa vieille mère gâteuse, pianote et vivote d'un plumard parfumé à l'autre. Autant, sinon plus souvent qu'autrefois, le monde tourne autour de Vincent, qui ne s'encombre désormais que de mélodies et d'amitiés.

Si on peut douter de l'acuité du message de Iosseliani, il est clair qu'ils sont rares ceux qui filment encore la réalité de leur génération de cette manière, hormis peut-être Manoel de Oliveira. La douceur des plans et les chorégraphies essoufflées conservent ce charme archaïque absent des considérations des jeunes cinéastes, vendus à un réel tout en antagonismes. Ici, même les rivaux sont cordiaux et s'offrent à boire. Hors du tralala urbain et des orgueils fatalistes, le cinéaste sublime les malheurs de sa galerie par d'inattendus remèdes, élevant au passage le cabotinage au rang d'art. Comment pourrait-il en être autrement avec un auteur qui, devant composer avec l'absence de sa comédienne-mamie fétiche, propose à Michel Piccoli de revêtir chignon et jupon, et de jouer à peine maquillé la vieille mère de Vincent ?

Au-delà de ses expiations comiques, le vagabondage lascif du politicien déchu est à la fois une revanche sur l'ordre et les iniquités établies, et un dernier appel en faveur du hasard, de l'ouverture sur son prochain. Au premier coup d'œil, Iosseliani instaure plus que tout autre cinéaste une dynamique entre les êtres et les objets, qui révèlent leur classe sociale, leur goût, leur désir de possession. Des animaux aux statues, des guitares aux motos, on se transmet ces témoins silencieux qui, en nombre grandissant, enjambent nos rapports les uns aux autres. Encore ici, le discours accuse l'âge du cinéaste, mais l'entraîne de l'ensemble, en ces temps de nihilisme et d'incertitude dans le cinéma européen, confère presque au film une modernité perdue.

■ France 2006, 121 minutes — Réal. : Otar Iosseliani — Scén. : Steven Knight — Images : William Lubtchansky — Mont. : Otar Iosseliani, Ewa Lenkiewicz — Mus. : Nicholas Zourabichvili — Son : Emmanuelle Labbé, Jérôme Thiault — Dir. art. : Yves Brover, Emmanuel de Chauvigny — Cost. : Maira Ramedhan Lévy — Int. : Séverin Blanchet (Vincent, le ministre), Lily Lavina (Mathilde, la rousse), Pascal Vincent (Théodière), Michel Piccoli (Marie), Salomé Bedine-Mkheidze (l'ex-fiancée), Jean Douchet (le père de l'huissier) — Prod. : Martine Marignac, Maurice Tinchant — Dist. : FunFilm,

ROMAN DE GARE Toujours vivant !

Quel courage tout de même que ce Lelouch ! Malgré les échecs de ces dernières années et la virulence de la critique, le cinéaste a toujours arboré ce sourire tranquille de l'homme convaincu que, depuis toutes ces années, son cinéma l'a mené là où il a toujours voulu aller !

CARLO MANDOLINI

Aussi, pour son dernier film, Lelouch n'avait aucune raison de changer de cap, même si l'idée de faire le film sous un pseudonyme lui a traversé l'esprit ! Il nous donne donc à nouveau rendez-vous en terrain de connaissance, là où il a toujours aimé vagabonder et se perdre... parfois dans tous les sens du terme !

Et comme pour en rajouter, dans un geste qui tient à la fois de la provocation et de l'autodérision, Lelouch coiffe son dernier film d'un titre qui sonne comme une confession, comme un aveu de culpabilité avant même l'accomplissement de l'acte : son nouveau film s'intitule **Roman de gare**... comme roman à l'eau de rose... ou comme récit sans grande envergure que l'on a vite fait d'oublier.

Mais **Roman de gare** évoque aussi l'évasion, le départ et l'ailleurs. La gare est un point de départ vers tous les possibles, le roman aussi d'ailleurs. Et cela, en soi, est toujours prometteur... surtout chez Lelouch.

L'histoire, ici, est celle d'une rencontre tout à fait fortuite entre deux marginaux qui ont soif de renouveau. Elle, Huguette, est coiffeuse. Lui, Pierre, est le « nègre » d'une romancière à succès. Elle vient d'être abandonnée dans le stationnement d'une aire de restauration d'autoroute par son fiancé qu'elle s'appretait à présenter à ses parents. Lui, on l'apprendra plus tard, veut fuir une existence qui le condamne à demeurer dans l'ombre de quelqu'un d'autre. Elle, midinette autoproclamée et fière de l'être, veut vivre, coûte que coûte.

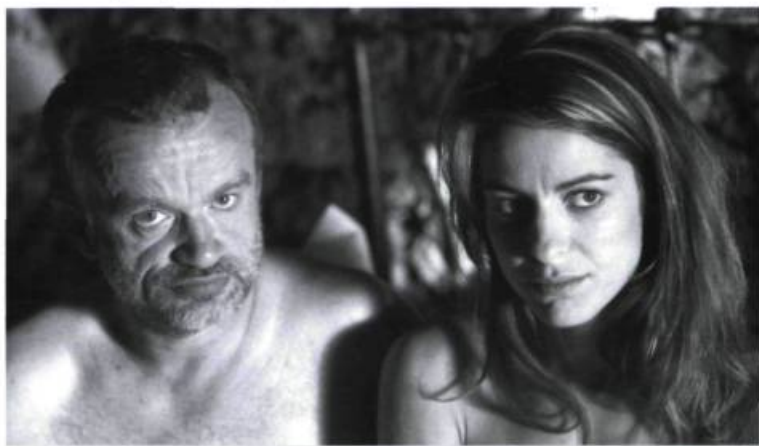
Comme toujours chez Lelouch, cette rencontre entre deux êtres que tout sépare se fait en périphérie de l'existence, dans ce non-lieu qui dépouille les individus de leurs masques et les libère des attentes des autres. Ils sont libres surtout d'incarner toutes les impostures et de donner libre cours à tous les mensonges. Des mensonges qui naissent d'un instinct de survie et qui permettent, au bout du parcours (que de routes dans les films de Lelouch !), de voir la vérité. Car à force de mentir, Lelouch nous l'a démontré maintes et maintes fois, la vérité des êtres, en fin de compte, éclate toujours.

Si, fondamentalement, le discours du cinéaste n'a donc pas vraiment changé, sa mise en scène apparaît ici plus épurée. Elle devient du coup plus rigoureuse, plus cohérente et surtout plus signifiante. Ici Lelouch ne se lance pas dans une quête effrénée et parfois gratuite d'effets narratifs, ni dans une déconcertante déconstruction formelle, même si, il est vrai, certains tics de mise en abyme subsistent toujours : l'image en noir et blanc de Fanny Ardant en femme fatale au tout début du film qui renvoie autant au film noir qu'à **Vivement Dimanche**, le tournage d'une émission de télévision qui permet au cinéaste de créer une confusion des genres, l'évocation par un personnage d'un titre de roman en devenir qui s'intituleraient... *Roman de gare*, etc.

Or, au-delà de tout cela, Lelouch choisit d'aller à l'essentiel, c'est-à-dire vers des personnages filmés de très près, comme pour capter leurs moindres hésitations et leurs plus subtils

frémissements, qui demeurent constamment au service d'un récit qui traduit une envie toute simple, celle de raconter une histoire. Du même coup, les personnages gagnent en profondeur et deviennent plus intenses et crédibles.

Ces derniers temps, il est vrai, Lelouch avait eu tendance à englober ses acteurs dans une spirale formelle qui les étouffait. L'acteur n'était alors plus qu'un accessoire sans grande valeur. Nous en étions même venus à oublier que Lelouch est un formidable directeur d'acteurs (rappelons-nous les sommets atteints avec Brel, Ventura, Hossein, Belmondo, Trintignant, Villeret...).



L'histoire d'une rencontre entre deux marginaux

Dans une interprétation qui n'est pas indigne de cette lignée, Dominique Pinon trouve avec **Roman de gare** l'un de ses rôles les plus beaux. Inquiétant et touchant à la fois, l'acteur porte le film sur ses épaules grâce à une interprétation subtile qui donne à Lelouch toutes les munitions pour nous prendre à contre-pied et se jouer de nos attentes. Fanny Ardant, dans un rôle plus secondaire, a le port d'une reine !

Même si **Roman de gare** aurait gagné à être plus resserré, surtout dans la première partie, la minutieuse construction narrative de l'équipe Lelouch-Uytterhoeven réussit à créer intérêt et même suspense. Car ce **Roman de gare** est aussi un roman noir, où assassins et victimes jouent au chat et à la souris et où les victimes, parfois, se rebiffent et se transforment en bourreaux.

Film plaisant, **Roman de gare** raconte l'envie de changer de vie, à coups de mensonges s'il le faut, si c'est là une condition de survie. Et c'est ce même instinct de survie qui a semblé animer Lelouch pour ce film.

■ France 2007, 103 minutes — Réal. : Claude Lelouch — Scén. : Claude Lelouch, Pierre Uytterhoeven — Images : Gérard de Battista — Montage : Stéphane Mazalaigue, Jean Gargonnie — Dir. art. : François Chauvaud — Cost. : Marité Coutard — Musique : Alex Jaffray, chansons de Gilbert Bécaud — Int. : Dominique Pinon (Pierre Laclous / Louis), Fanny Ardant (Judith Ralitzer), Audrey Dana (Huguette), Zinedine Soualem (Le commissaire), Michèle Bernier (Florence), Myriam Boyer (La mère d'Huguette), Boris Ventura Diaz (Alain) — Prod. : Claude Lelouch — Dist. : Christal.

UN SECRET

Miller en deux visions, trois temps

Au Québec, on connaît bien Claude Miller, sa *Mortelle randonnée*, sa *Petite Voleuse*, sa *Petite Lili* et son *Effrontée*. Le cinéaste est singulier et a décrypté le monde de l'enfance et de l'adolescence. Avec *Un secret*, le réalisateur français aborde la planète adulte, la passion et la responsabilité individuelle, avec comme toile de fond principale la France vichyste.

OLIVIER BOURQUE

Le sujet n'est pas nouveau, d'accord. Il y a eu beaucoup de films sur l'Holocauste, sur la France sous l'occupation allemande, sur les juifs, sur l'horreur de cette période, sur la perte, le deuil de tant de personnes innocentes, gazées et tuées dans les camps de la mort. C'est vrai. Et autant le dire tout de suite, *Un secret* s'inscrit dans la même veine que ces œuvres catharsis de la douleur juive. Une pierre de plus à ajouter sur ce long chemin menant vers la guérison des âmes. En ce sens, le film de Claude Miller n'invente rien, il décrit la période et toute son absurdité. Mais le film s'inscrit dans la différence en deux points : de l'extermination, des nazis, des tueries, on ne voit rien, sinon des films d'époque montrés dans les lycées français dans les années '60. L'histoire se déroule plutôt en périphérie de l'horreur. Miller préfère poser sa caméra sur des acteurs, sur des sentiments. Il le fait avec une joie filmique étonnante, usant d'une mise en scène classique au premier abord, mais qui explose un peu partout en un feu jaillissant, usant des éléments comme l'eau, thème récurrent de l'œuvre.

On admire le travail du réalisateur, c'est bien fait, bien foutu, mais franchement Miller tenait un grand film. Et on sort avec l'impression qu'il est passé tout près.

Le film se déroule en trois temps. À Paris, en 1985, François Grimbart (Mathieu Almaric, toujours parfait) cherche son père dans la ville, lequel vient de perdre son chien, écrasé par une voiture. Les histoires s'entremêlent et c'est ce même François que l'on suit, en 1962, alors que sa voisine (Julie Depardieu, méconnaissable) lui raconte un secret douloureux qui assaille ses parents, d'origine juive (Patrick Bruel et Cécile de France, franchement touchante). La clé de l'énigme trouve sa source lors de l'occupation en France, période pendant laquelle un événement viendra troubler le destin de plusieurs d'entre eux.

Tiré du roman fortement autobiographique de Philippe Grimbart, qui est le narrateur de l'histoire, *Un secret* s'attache surtout à décrire le monde des adultes, vu par le jeune François, puis par la voisine au grand cœur, deux visions distinctes mais complémentaires : la première est celle de l'enfant sur ses parents, c'est une vision idyllique, parfaite, d'un couple qui s'aime. C'est le regard d'un jeune enfant qui n'a pas vécu la Shoah, ni l'occupation et qui croit que ses parents se sont rencontrés dans l'allégresse. Ce à quoi répond la vérité, qui arrive par la voisine : celle-ci lui raconte ce qui s'est réellement passé — les déportations, la fuite, puis la nature des sentiments humains —, et explique aussi la présence de ce frère imaginaire dans l'univers du jeune François.

Toutes ces histoires s'entremêlent avec fluidité, les temps s'interchangent au détour d'un travelling, Miller est habile, pas de doute. Il aurait été facile de perdre le fil, de faire dérailler

cette histoire qui se dévoile au fil d'un récit déstructuré. Dans les trois périodes décrites, l'une demeure un peu faible, celle du présent, sauvé *in extremis* par un Mathieu Almaric bien inspiré. Le scénario demeure solide, capte l'attention, évite les longueurs. Miller s'avère tout aussi habile à la mise en scène et continue de faire du Miller : l'œuvre est populaire, bien tournée, certains plans sont originaux et il plane un je-ne-sais-quoi sur l'œuvre, quelque chose d'inquiétant, marque de commerce du Français. On admire le travail du réalisateur, c'est bien fait, bien foutu, mais franchement Miller tenait un grand film. Et on sort avec l'impression qu'il est passé tout près. Juste à côté, juste un peu trop vite, de façon juste un peu trop prévisible. Dans certaines scènes, on aurait aimé qu'il prenne son temps, installe son action, parsème l'œuvre de moments d'anthologie. Il y arrive presque.



Une vision idyllique d'un couple qui s'aime

Au rayon des interprétations, trois femmes s'en sauvent avec les honneurs. Julie Depardieu est étonnante en voisine au grand cœur, Ludivine Sagnier, bien belle, bien folle quand il le faut, mais surtout la très sculpturale Cécile de France, qui s'avère suave et combative à la fois. Elles repêchent la prestation fadasse de Patrick Bruel, qui décidément, a bien de la difficulté à endosser son rôle d'acteur.

■ France 2006, 107 minutes — Réal. : Claude Miller — Scén. : Philippe Grimbart, Claude Miller — Images : Gérard de Battista — Mont. : Véronique Lange — Cost. : Jacqueline Bouchard — Int. : Cécile de France (Tania), Patrick Bruel (Maxime), Ludivine Sagnier (Hanna), Julie Depardieu (Louise), Yves Jacques (Commandant Béraud), Mathieu Almaric (François à 37 ans), Nathalie Boutefeu (Esther) — Prod. : Yves Marmion — Dist. : TVA.