Les films

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): **- (2000)**

Heft 9

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

S. ou le douloureux apprentissage

«Le petit voleur» d'Erick Zonca

Regard sans concessions sur les oubliés d'une certaine France qui gagne, le deuxième film d'Erick Zonca («La vie rêvée des anges», 1998) permet au cinéaste d'aborder à nouveau son sujet de prédilection: la jeunesse paumée. Caméra à l'épaule, il filme son personnage au plus près du corps, lui laissant exprimer rageusement sa soif de liberté. Ce film dur ne sombre toutefois jamais dans le misérabilisme ou la violence gratuite.

Par Sandrine Fillipetti

Jeune boulanger, S. quitte Orléans après avoir été licencié et avoir volé, au passage, les économies de sa petite amie. Refusant son statut de défavorisé, il décide de prendre l'argent des nantis. On le retrouve à Marseille, nouveau membre d'un petit gang de truands locaux. Traumatisé par l'univers qu'il découvre comme par ses nouvelles expériences, il tente de surmonter sa peur et la lâcheté qui en résulte et se laisse entraîner dans des situations apparemment sans issue.

Ici, Erick Zonca ne prend pas directement la société pour cible. Il s'intéresse moins à la nature des événements, réduits à l'essentiel, qu'à celle de son personnage. Si S. se révolte avec une fureur adolescente contre les rouages d'un système qui le dépasse, il met en sourdine son tempérament explosif aussitôt qu'il intègre les rangs du milieu. S'il affecte de vivre en bons termes avec les autres malfrats, S. le silencieux reste solitaire, prisonnier de sa peur.

L'impasse de la peur

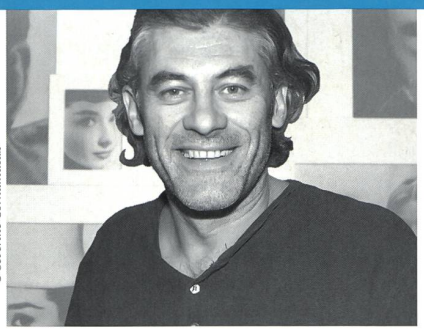
Car il est bien question ici de peur, de celle qui va guider ses actes. Peur d'affronter la vie et ses trop nombreux aléas, qui le conduit sur la voie de ce qu'il pense naïvement être la meilleure manière de «gagner» de l'argent. Peur d'affronter la violence des autres, qui s'incarne en premier lieu dans les entraînements de boxe et les combats sur le ring. Peur des flics, puis des conséquences du geste qui lui coûteront sa place au sein du gang. C'est enfin la peur de la mort qui le fait entrer dans le droit chemin et prendre conscience, comme semble le souffler le cinéaste, que la lutte ne se mène pas uniquement en marge de la légalité. S. n'est pas à proprement parler un héros qui brille par ses capacités d'analyse et ses raisonnements structurés. Ni idéaliste ni rêveur, il se présente surtout comme un garçon inculte, peu instruit des choses de la vie et qui, fragile et vulnérable, tente de survivre à ses propres expériences avec son maigre instinct de protection et de défense. Il ne sait par exemple rien de sa ville d'Orléans, à commencer par son exacte situation géographique. Et lorsqu'il découvre, dans les papiers de la vieille femme dont il s'occupe, des photos relatives à la guerre d'Espagne, il les regarde sans comprendre, dans l'indifférence la plus totale.

Jeunesse marginalisée et déchéance

Ainsi, si «Le petit voleur» dépouille les événements de tout caractère spectaculaire, il témoigne à sa manière des conséquences possibles du vide intellectuel d'une jeunesse démunie. La marginalité décrite n'est pas le fait d'une pulsion inhérente à la nature humaine, mais bien le résultat d'une incapacité à réfléchir. La dénonciation est implicite tout au long de l'intrigue.

Toute sensation d'espoir est absente du film. Aussi peut-on regretter la rédemption finale du héros et son optimisme gentiment moral (toute expérience malheureuse finit par éclairer l'individu sur les vraies valeurs de l'existence), qui en désamorcent la portée. Il reste à reconnaître à Erick Zonca l'indéniable talent d'avoir su mener un récit sans fausses notes, d'autant plus efficace que l'écriture n'en est à aucun moment hésitante.

Réalisation Erick Zonca. **Scénario** Erick Zonca, Virginie Wagon. **Image** Pierre Milon. **Son** Jean-Jacques Ferran. **Montage** Jean-Robert Thomann. **Interprétation** Nicolas Duvauchelle, Yann Tregouët, Jean-Jérôme Esposito, Martial Bezot, Jean-Armand Dalomba, JoePrestia... **Production** Agat Films & Cie, La Sept Arte, Unité de Programmes Fiction; Gilles Sandoz, Pierre Chevalier. **Distribution** JMH (1999,France). **Durée** 1 h 03. **En salles** 19 avril.



© Séverine Cornamusaz

Page de gauche:
S. le petit voleur (Nicolas Duvauchelle)

Ci-contre:
Le cinéaste Erick Zonca

Ci-dessous:
Une violence qui s'incarne dans la boxe
(Nicolas Duvauchelle)

Entretien avec Erick Zonca

Erick Zonca revient sur la genèse de son film, «Le petit voleur», qui a ouvert la collection «Gauche/droite» programmée sur Arte le mois dernier et dont on appréciera les qualités sur grand écran. Quelques éclaircissements sur le scénario, la mise en scène et le choix des acteurs.

Propos recueillis par Bertrand Bacqué

Est-ce la collection «Gauche/droite» qui est à l'origine du film?

Pierre Chevalier (*ndlr: responsable de l'unité «fiction» d'Arte*) avait envie de cette collection et il m'a proposé d'en réaliser le premier film. J'ai simplement repris le début de «La vie rêvée des anges», où il y avait un personnage du type de S. J'ai adapté cet embryon d'histoire à un thème plus précis qui était la gauche et la droite.

Est-ce aussi une référence à la boxe?

A la boxe et à la voiture: «gauche-droite, gauche-droite»... Et aussi à ces gens qui n'ont pas de points de repère. En ce qui concerne S., il va s'engouffrer dans un monde marginal passablement cynique, où l'on ne pense qu'à soi, et va prendre comme modèle un «grand frère» qui est un petit truand et qui va péter les plombs.

Est-ce que votre film a pour finalité de mettre les politiques au pied du mur ou, plus simplement, de témoigner d'une certaine réalité?

Je fais du cinéma pour exciter le spectateur. Parce que j'ai besoin d'être moi-même excité par un film. Donc ce n'est ni un cinéma témoin, ni un cinéma militant. Je dis ce que je pense et je cherche la forme qui provoquera le mieux le spectateur. Je crois que tout un cinéma portant son regard sur le réel a déjà été fait, et magnifiquement, à une autre époque. Pour ma part, je ne témoigne d'aucune réalité. Je pense qu'il y a des gens qui ont un regard socialement beaucoup plus pointu.

Votre personnage est au bord de l'autisme...

Ça vient peut-être de deux choses. Je ne suis pas quelqu'un qui aime s'exprimer... Ça vient aussi du fait qu'avec Virginie Wagon, qui est co-scénariste, on avait envie de faire un téléfilm qui soit presque muet et extrêmement violent. On en avait marre de ces films qui prennent mille précautions, qui expliquent tout...

Votre expérience a-t-elle nourri le scénario?

Lorsque j'ai fait mon collège, je fréquentais des copains qui avaient eux aussi des «grands frères». Parmi eux, il y avait un type qui m'effrayait. Un jour il m'a pris à part et j'ai vraiment cru qu'il allait me donner un coup de couteau. Il s'amusait à nous terroriser. C'est un peu la même histoire pour S. Il se mouille dans une bande de petits voleurs au point d'en devenir l'esclave.

Est-ce que le passage du long au moyen métrage, du grand au petit écran a stimulé votre écriture?

Ce que la commande télé a modifié, c'est le filmage. La noirceur, la dureté. On a tous été marqués par Lars von Trier. Caméra à l'épaule, on est allé chercher ce qui nous intéressait dans les personnages. Or c'est du cinéma, pas de la vidéo, donc on ne pouvait pas faire cinquante prises. De fait, c'est le film que j'ai le plus mis en scène.

Comment avez-vous procédé en ce qui concerne le choix des acteurs?

On ne trouvait pas le personnage principal chez les acteurs connus, alors on a fait un casting. Nous avons trouvé Nicolas Duvauchelle, qui joue S., dans un petit club de boxe. Il avait dix-huit ans et était au chômage. Au début du tournage, il était complètement perdu et après une formidable engueulade à mi-parcours, il s'est comporté comme un acteur professionnel. Il a maintenant tourné avec Claire Denis et c'est un véritable comédien. Chacal, lui, vient réellement de la banlieue nord de Marseille.

Votre film fourmille de signes annonciateurs d'une issue violente...

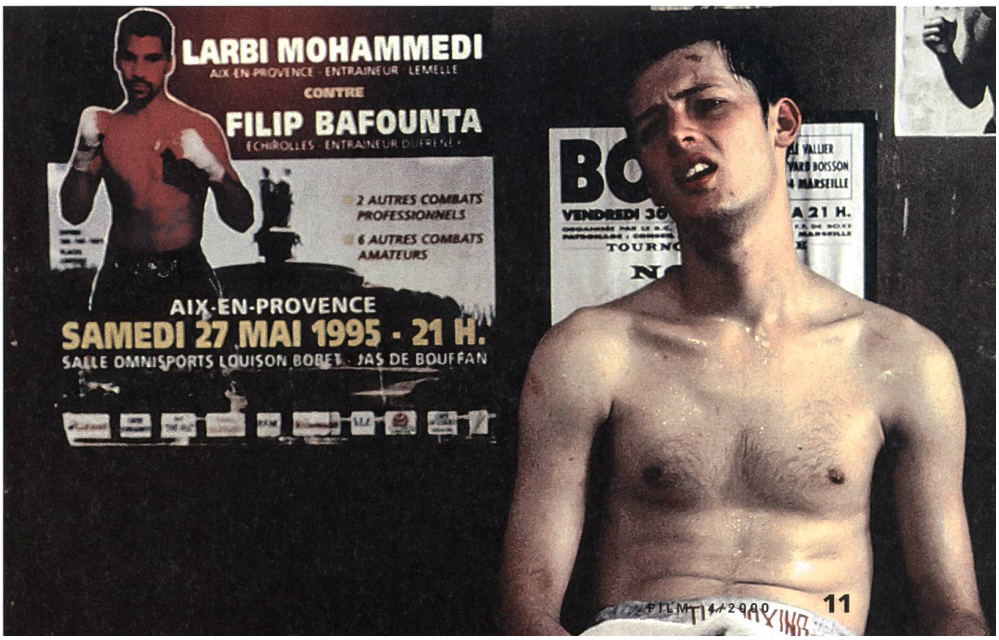
Il y a toujours des signes qui nous parlent, à nous de savoir les déchiffrer. Le problème, c'est que S. n'a plus aucun moyen de les interpréter. Le monde agit sur lui par violence. Il ne sait plus où il en est dès qu'il cesse d'adhérer à l'univers du travail ou à celui de la délinquance.

La fin du film suggère une forme de «rédemption». Est-ce une concession au spectateur ou un vrai signe d'espoir?

Pierre Chevalier a été le premier à me dire: «Coupe ta fin, reste sur l'égorgement.» Et puis finalement il m'a soutenu: «C'est toi qui as raison: je restais à un niveau esthétique et toi tu renvoies ce gamin dans le monde du travail.» Pour ma part, j'ai longtemps douté. C'était évidemment plus fort de terminer sur le sang qui dégouline... Cependant, re-projeter le personnage dans le monde du travail, c'était mettre le spectateur dans une position difficile. La boulangerie industrielle n'est pas un milieu particulièrement épanouissant. A partir de là, il va falloir que S. se batte, ne serait-ce qu'au plan politique...

Par ailleurs, il rend l'argent à la jeune fille qu'il avait volée. Ce qui relève d'une prise de conscience morale ou, en tout cas, de la reconnaissance de l'autre.

C'était nécessaire, il fallait qu'il apprenne quelque chose. Il rembourse ainsi sa dette et sa faute. Mais il n'est pas sauvé pour autant. Il faut encore qu'il fasse l'apprentissage du désir de vivre. ■



Wes Craven sort de la nuit

Le créateur de Freddy est bien plus qu'un simple artisan du cinéma d'horreur. Prisonnier consentant d'un genre marginal, il a su y développer une vision d'auteur, au fil d'un parcours inégal mais riche de quelques perles. Deux de ses films (très contrastés!) sont à l'écran ce mois, «Scream 3» et «La musique de mon cœur» (voir page ci-contre).

Par Mathieu Loewer

A l'instar de Tim Burton ou de Joe Dante, Wes Craven s'est inséré dans le système hollywoodien sans se compromettre. Ses cauchemars impressionnent la pellicule depuis trente ans comme autant de témoignages de sa passion pour l'écriture et l'image. Cette vocation n'a pourtant rien d'une évidence. Issu du milieu ouvrier de Cleveland, où il est né en 1939, soumis à une éducation religieuse stricte, Wesley Earl Craven se destine aux études et devient professeur de littérature. Il décide alors de tout quitter pour partir à New York, où il fait ses premières armes comme monteur de documentaires.

Marqué par les images du Vietnam et les bandes d'actualité de la deuxième Guerre Mondiale qui ont jalonné son enfance, il réalise un premier film empreint d'un réalisme sordide. «La dernière maison sur la gauche» («Last House on the Left», 1972) dénote en effet un désir de montrer la violence sans tricheries et sans concessions que l'on comparera, rétrospectivement, au fameux «Massacre à la tronçonneuse» («Texas Chainsaw Massacre», 1974) de Tobe Hooper.

Freddy, du sang neuf

Mais Wes Craven décèle vite les pièges et la stérilité de cette voie extrême. Après «La colline a des yeux» («Hills Have Eyes», 1978), ses films relèvent d'une horreur plus «propre» et la réalisation se veut plus soignée. Son cinéma acquiert aussi une dimension politique, qui va de la critique du régime Duvallier en Haïti («L'emprise des ténèbres / The Serpent and the Rainbow», 1988) aux malaises de la société américaine («Le sous-sol de la peur / The People Under the Stairs», 1992).

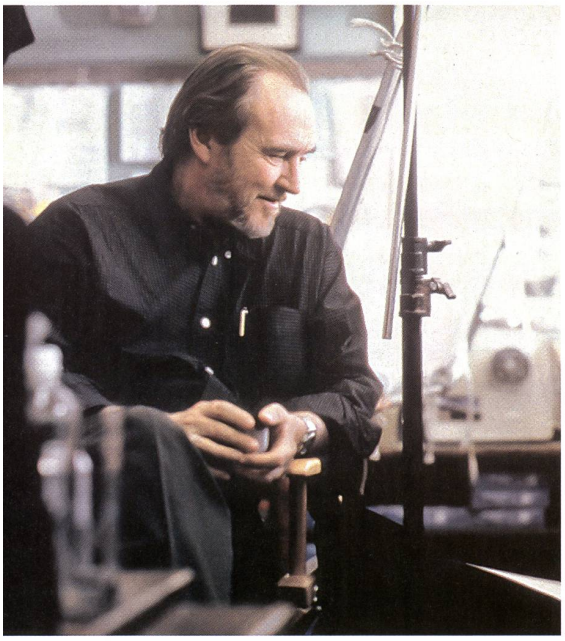
Le nom de Wes Craven, cependant, reste avant tout lié à celui du personnage de Freddy Krueger, dont il inaugure les interminables aventures avec «Les griffes de la nuit» («A Nightmare on Elm Street», 1984). Le film repose sur une trouvaille scénaristique ingénieuse: dès le premier épisode, le *psychokiller* est déjà mort et ne vit que dans les rêves de ses victimes, qu'il tue dans leur sommeil. Figure moderne du croquemitaine, Freddy apporte du sang neuf à la mythologie classique des vampires et autres morts-vivants. Wes Craven mêle ainsi l'épouvante au fantastique et réalise un film sur la corde raide entre rêve et réalité, où le doute suinte de chaque image.

Cris et coups de griffe

Dépossédé des droits sur sa création, Wes Craven assistera impuissant à la réalisation de cinq *sequels* (c'est-à-dire «suites») avant de pouvoir se réapproprier la série pour y mettre un point final avec «Freddy sort de la nuit» (1994). Et pour bien souligner la différence, il ira jusqu'à faire figurer son nom dans le titre original: «Wes Craven's New Nightmare»! Ce septième épisode est une mise en abyme du mythe de Freddy et du phénomène médiatique qu'il a entraîné. Le tueur-fantôme menace cette fois l'actrice du premier film, alors que Wes Craven, dans son propre rôle, est précisément en train d'écrire une suite...

Deux ans plus tard, «Scream» joue à nouveau la carte de la réflexivité: le tueur est un amateur de films d'horreur qui poursuit ses victimes en jouant avec les lois du genre. Le cinéaste démiurge s'adresse ouvertement à son public, qu'il s'amuse à manipuler en dévoilant les codes de l'épouvante pour mieux le terrifier. Cet exercice de style sophistiqué a pris aujourd'hui la forme d'une trilogie qui confirme le talent de Wes Craven, dont la virtuosité excède sans aucun doute celle d'un petit maître.

Le cinéaste Wes Craven



Le dernier cri

«Scream 3» de Wes Craven

Annoncé comme l'ultime chapitre de «Scream», ce dernier épisode clôt avec brio la série qui ranima, en 1996, l'intérêt pour les *slashers*[1]. Et s'inscrit dans la même veine: autoréférences, blagues récurrentes, surprises et satires pourfendent habilement tous les clichés inhérents au genre.

Par Charles-Antoine Courcoux

Après son escapade malencontreuse du côté du drame naïvement attendrissant, Wes Craven rempile une dernière fois avec la série qui ranima sa notoriété. Digne successeur des deux premiers épisodes, «Scream 3» en applique consciencieusement la formule: un mystérieux tueur déguisé – dont le masque est inspiré d'un tableau d'Edvard Munch, «Le cri» – décime l'entourage de Sydney Prescott (Neve Campbell), avant d'essayer de s'en prendre à l'adolescente. Mais l'artifice de Wes Craven consiste surtout à prendre prétexte de l'histoire pour permettre aux héros, tous victimes en puissance, de dévoiler au spectateur les mécanismes et les conventions du film d'horreur.

Chaque film a son ou ses propres tueurs, toujours mus par le «meurtre fondateur» de la mère adultère de Sydney. Laquelle n'est toutefois pas seule au monde pour résister au(x) tueur(s). Dans «Scream 1», le policier Dewey Riley (David Arquette) et la journaliste Gale Weathers (Courteney Cox), l'aidaient à découvrir que son petit ami était un meurtrier et que le père de celui-ci avait été l'amant de sa mère. Randy (Jamie Kennedy), jeune employé de vidéoclub, avait aussi contribué, grâce à sa connaissance des règles du *slasher*, à confondre l'assassin.

Frissons pour Gale Weathers (Courteney Cox) et Jennifer Jolie (Parker Posey)

Roberta, prof de violon à Harlem (Meryl Streep)

Jamais deux sans trois

«Scream 3», comme ses précurseurs, analyse les règles formelles de la trilogie: le dernier acte doit revenir aux sources de la série, apprend-on. Tout peut ainsi arriver, y compris la mort de Sydney, l'héroïne… L'action se déroule cette fois à Hollywood, où «Stab 3» (la suite de «Stab», sorte de film dans le film s'inspirant des événements «réels» de «Scream 1») est en plein tournage. Un nouveau tueur apparaît alors sur le plateau et élimine méthodiquement tous les acteurs, tandis que les héros de «Scream 3» débarquent au Studio de production…

Dans cet épisode, Dewey Riley le policier et Gale Weathers la journaliste retrouvent la rivalité qui pimentait leurs rencontres. Sydney tente de renouer avec un monde qu'elle avait fui depuis ses expériences traumatisantes avec les tueurs. Quant à Randy, le jeune employé de vidéoclub sauvagement assassiné dans «Scream 2», il apparaît post-mortem par vidéo interposée.

Craven tient la forme

La production de «Stab 3» offre l'opportunité à Craven de disséquer les codes du *slasher*. En confrontant les acteurs fictifs de «Stab 3» et les héros de «Scream» dont ils sont inspirés – l'association la plus réussie étant celle de Jennifer Jolie (Parker Posey) en substitut arrogant de Gale Weathers –, le film tire des parallèles intéressants entre fiction et réalité, ou encore, dans un registre plus ludique, entre personnalités réelles et personnages de fiction. La lecture orale de certains passages du scénario de «Stab 3» révèle en outre que les récits de «Scream 3» et de «Stab 3» sont souvent élaborés simultanément. «Stab 3» apparaît alors comme la caricature sur le vif de «Scream 3».

On peut regretter un léger manque de sophistication dans les scènes de meurtres par rapport aux deux premiers films, mais rien ne vient entraver en revanche le très bon usage de la musique de Marco Beltrami, ni dépécier le scénario astucieux d'Ehren Kruger («Arlington Road»). Comme à son habitude, Craven excelle dans les scènes de suspense dont les héros commentent les mécanismes en direct. Il ne reste plus qu'à espérer que, comme pour «Star Wars», une trilogie puisse en cacher une autre.

1. On entend par slasher *le sous-genre du film d'horreur inauguré par «Halloween» (John Carpenter, 1978) où un tueur psychopathe assassine en série de jeunes adolescents d'une manière particulièrement brutale.*

Titre original «Scream 3» **Réalisation** Wes Craven. **Scénario** Ehren Kruger. **Image** Peter Deming. **Musique** Marco Beltrami. **Son** Jim Stuebe. **Montage** Patrick Lussier. **Décors** Tom Fichter. **Interprétation** David Arquette, Courteney Cox Arquette, Neve Campbell. **Production** Konrad Pictures production, Cathy Konrad. **Distribution** Rialto Film (2000, USA). **Durée** 1 h 56. **En salles** 19 avril.

Le violon adoucit les mœurs

«La musique de mon cœur» de Wes Craven

Avec ce drame conventionnel et pédagogique, Wes Craven, qu'on a longtemps surnommé le «maître de l'horreur», offre un film plus proche de l'épouvantable que de l'épouvante.

Par Charles-Antoine Courcoux

Est-ce vraiment le même Wes Craven, celui des films horrifiques les plus audacieux et novateurs des vingt dernières années («Les griffes de la nuit / A Nightmare on Elm Street», «Scream»), qui nous assène cette «Musique de mon cœur» éducative et sentimentaliste? Incroyable. Inspiré d'un fait divers réel, cette première tentative hors du «genre» exploré par le cinéaste conte la résurrection socioprofessionnelle d'une mère divorcée, Roberta Guaspari (Meryl Streep), au travers de sa passion pour l'enseignement du violon aux jeunes défavorisés de l'est de Harlem.

Si le film aligne les maladresses – situations dramatiques prévisibles, personnages artificiels, longueurs, surabondance de bons sentiments – c'est son propos didactique, d'inspiration quasi-colonialiste, qui s'avère le plus contestable. Le lyrisme prometteur du titre sur les bienfaits de la musique classique ne laisse pas transparaître l'inclination de Roberta pour l'enseignement autoritaire. Soumis à ce régime, ses deux fils n'éprouvent d'ailleurs aucun plaisir à jouer: la musique, pour eux, est devenue une corvée à endurer pour mériter quelques loisirs.

Harmonie ethnique

Dans «La musique de mon cœur», l'apprentissage du violon est par ailleurs présenté comme un facteur d'unification ethnique et de promotion sociale. On voit ainsi une femme afro-américaine refuser que son enfant «perde son temps à apprendre la musique des Blancs», puis céder à Roberta. Cette mère ne le regrettera pas, puisque son fils, de même que ses camarades, échapperont à la voie toute tracée de la délinquance pour devenir des modèles d'adolescents «propres sur eux». Lors d'un concert de bienfaisance triomphal, les valeurs disciplinaires prônées par Roberta seront finalement sanctionnées par la réussite de ses élèves et reconnues de tous.

Reste une mise en scène honorable mais dénuée de personnalité, une attention aux détails, une belle séquence musicale finale et une interprétation de qualité. Dommage quand même que Wes Craven se soit détourné du cynisme et de l'ingéniosité qu'il déploie dans la série «Scream» pour se fourvoyer dans une entreprise aussi naïve que plate.

Titre original «Music of the Heart». **Réalisation** Wes Craven. **Scénario** Pamela Gray. **Image** Peter Deming. **Musique** Mason Daring. **Son** Michael Barosky. **Montage** Patrick Lussier. **Décors** Bruce Alan Miller. **Interprétation** Meryl Streep, Aidan Quinn, Angela Bassett… **Production** Craven/Maddalena Films; Marianne Maddalena. **Distribution** Rialto Film (1999, USA). **Durée** 2 h 04. **En salles** 5 avril.

Une femme en pèlerinage Riwka (Shulamit Adar)

Mémoires en exil

«Voyages» d'Emmanuel Finkiel

Emmanuel Finkiel signe un premier film beau et poignant. Il parcourt, avec «Voyages», une communauté brisée par la Shoah. Mais il le fait sur un mode mineur, privilégiant les émotions ténues, révélant les manques et la profonde nostalgie d'une génération orpheline.

Par Bertrand Bacqué

Un plan retenu parmi d'autres: Riwka (Shulamit Adar), la soixantaine, contemple à travers la fenêtre embuée de son bus tombé en panne sur la route d'Auschwitz le visage du passager d'un autre car. Quelques instants d'éternité passent alors. A quoi songe-t-elle? Avec qui dialogue-t-elle? Avec les vivants et les bribes de mémoire qu'ils tentent de recoller? Ou avec les morts et toutes les fictions possibles, tragiques et heureuses, ici et là nouées et dénouées?

Voici l'un des charmes du très beau film d'Emmanuel Finkiel: traiter de sujets graves avec finesse, délicatesse et ce soupçon d'humour qui, ici plus qu'ailleurs, est la politesse du désespoir. Car «Voyages», qui croise habilement trois histoires (le jeune cinéaste n'a-t-il pas été l'assistant de Kieslowski sur «Bleu/blanc/rouge»?), tresse une chronique mélancolique qui se coltine passablement de questions clés: celle de l'identité fragmentée, de la filiation brisée, de la diaspora juive pulvérisée par la Shoah et de la réalité contemporaine d'Israël.

Petites et grande histoires

Mine de rien, c'est une somme qui, au travers d'une génération marquée dans sa chair, couvre un demi-siècle d'histoire. Le premier récit n'accomplit-il pas un pèlerinage en Pologne et le dernier ne s'achève-t-il pas en Israël? Au cœur de chaque chapitre, une figure de femme. Premier volet, Riwka retourne sur les traces de son enfance. Son mari l'accompagne, mais le dialogue est des plus difficiles. Dès lors, petites et grande histoires se mêlent intimement. Malgré la douleur du périple, le groupe qu'ils côtoient tente de garder la bonne humeur. Arrivée aux portes d'Auschwitz, Riwka s'assoupit. La souffrance est sans doute trop grande. Le cinéaste qui flirte tant avec le documentaire reconnaît ici les limites de la fiction: rejouer l'émotion serait insoutenable.

Le deuxième volet, le plus douloureux, se passe à Paris et se centre sur Régine (Liliane Rovère), une sexagénaire. Un appel téléphonique venu d'ailleurs, et un homme qui prétend être son père se présente, cinquante ans après les camps. Peu à peu, le doute s'instaure. Qui est-il? Est-il vraiment celui qu'il dit être? Dans une scène superbe où, une fois encore, fiction et documentaire s'interpénètrent, Régine compare ses photos d'enfance – d'authentiques clichés d'époque – avec d'autres dérobées au vieil homme. Trouble de l'artifice et du vrai qui se mêlent: quelle est l'histoire véhiculée par ces images? Est-ce celle du film, racontant le fragile espoir d'une paternité recouvrée, ou celle de la réalité et du souvenir funeste de tant de vies brisées?

La mer, malgré les barbelés

Dernière partie, la plus ouverte, la plus contemporaine. Vera (Esther Gorintin), une malicieuse octogénaire, débarque de Russie sur le sol israélien avec pour destination Tel-Aviv. Une cousine perdue de vue depuis trente ans est son unique point de repère. Elle traverse la ville, moderne, agressive, individualiste, véritable labyrinthe où personne, à son grand dam, ne parle le yiddish. L'identité culturelle fondée sur la langue s'avère dès lors, pour Vera, un mythe révolu. Et de constater mélancoliquement: «En Israël, il n'y a plus de Juifs, mais seulement des Israéliens.» De fait, la terre promise se révèle pour elle terre d'exil. Elle retrouve cependant sa cousine, la quitte, contemple enfin la mer – malgré les barbelés. Et rencontre par hasard Riwka, en qui elle trouve enfin un véritable interlocuteur, avec qui elle partage langue et histoire. Peu après, elle disparaîtra, happée par un bus, comme une génération disparaît dans l'oubli.

«Voyages», par le biais de ses pérégrinations, confronte les témoins d'un drame à nul autre pareil. Mais il le fait sur un mode mineur, privilégiant les émotions ténues, évitant toujours le pathos que pourrait susciter telle ou telle rencontre. Il décrit le mouvement perpétuel d'une génération qui erre, cherche des traces, des signes du passé, vit un deuil qui ne peut se faire et, peut-être, finalement, tourne la page. «Pour moi, l'oubli est une composante de la mémoire» remarque le jeune cinéaste[1]. Le film montre aussi un doute qui s'insinue, taraude les relations. Mais Finkiel ne dramatise jamais, ou si peu. Il aime les demi-teintes, saisit les gestes simples, à l'instar du cinéaste japonais Ozu qu'il dit admirer.

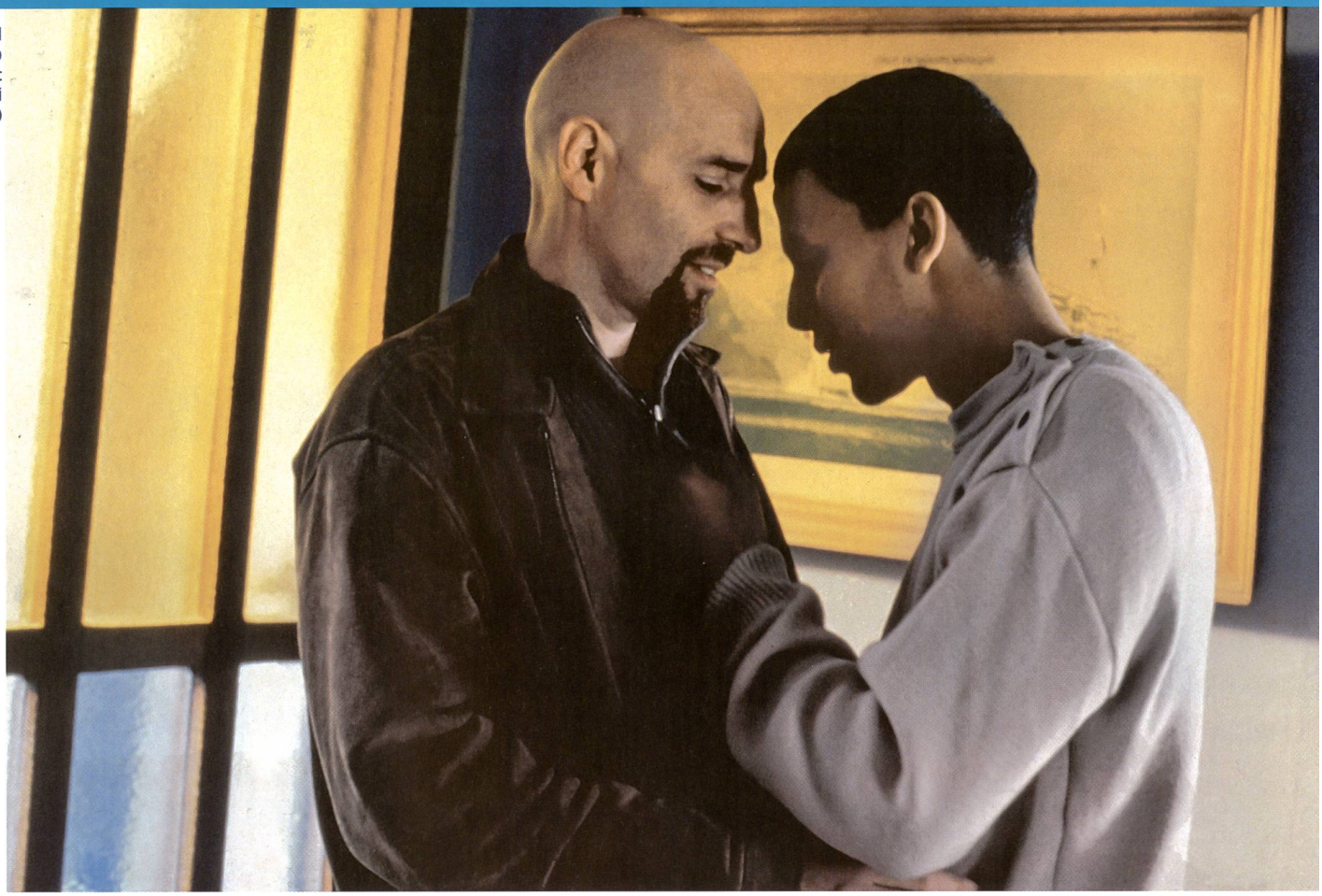
Au-delà de la complexité de la construction qui balance perpétuellement entre fiction et documentaire, passe du clos (le bus du premier volet ou l'appartement du second) à l'ouvert (Tel-Aviv), du présent au passé, du repli sur soi à la rencontre de l'autre, d'une profonde douleur à une certaine lumière. «Voyages» nous livre des fragments d'histoires à la fois singulières et universelles, des portraits douloureux et attachants, des récits qui n'en finissent pas de nouer dans nos cœurs de secrets et interminables prolongements.

1. Libération, 22 septembre 1999.

Réalisation scénario Emmanuel Finkiel. **Image** Hans Meier, Jean-Claude Larrieu. **Son** Pierre Gamet, François Waledisch. **Montage** Emmanuelle Castro. **Interprétation** Shulamit Adar, Liliane Rovère, Esther Gorintin, Nathan Cogan... **Production** Les Films du Poisson; Yaël Fogiel. **Distribution** Agora Films (1999, France/Pologne/Belgique). **Durée** 1 h 55. **En salles** 5 avril.

Art. 10 0Tab/TabV

Nuit gravement à la santé. Rauchen gefährdet die Gesundheit. Fumare mette in pericolo la salute.



Daniel (Pierre-Loup Rajot) et Félix (Sami Bouajila)

Itinéraire d'un enfant déraciné

«Drôle de Félix» d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau

Après leur comédie musicale «Jeanne et le garçon formidable», Olivier Ducastel et Jacques Martineau s'attaquent à un autre genre, le *road-movie*. Jalonné de rencontres amoureuses, amicales ou mortifères, ce film qui suit le périple parfois très engageant de Félix n'évite cependant pas certaines lourdeurs.

Par Stéphane Gobbo

Félix, subtilement interprété par Sami Bouajila, est un jeune *beur* qui vit à Dieppe avec Daniel, son amant professeur. Il est atteint du sida et décide un jour de partir pour Marseille à la recherche d'un père qu'il ne connaît pas. Pour se préparer à ce face-à-face, il prend tout son temps, se déplace en auto-stop, flâne, s'arrête souvent et évite les grandes villes – en particulier les fiefs du Front national. Cette lente dérive, propice aux rencontres fortuites, l'amène au fil des jours à se trouver une famille de passage qui lui insufflera la sérénité nécessaire pour s'en aller à la découverte de ses origines, bien au-delà de Marseille.

Des brumes de Dieppe à la Méditerranée

Le film est rythmé par les cinq rencontres marquantes que Félix fait au cours de son voyage. Chaque héros est annoncé par un carton spécifiant son statut (le cousin, la sœur, etc.) au sein d'une structure familiale hypothétique. C'est ainsi que Félix changera de rôle au cours de ces différentes séquences mettant en scène, de Patachou à Ariane Ascaride[1], des seconds rôles de choix. Pour le petit frère rebelle et immature, il sera une icône, tandis que pour une grand-mère complice et compréhensive, il deviendra un ami.

Le voyage de Félix est soutenu par une mise en scène sobre qui met en valeur les paysages traversés sans tomber dans le contemplatif. Une très belle photographie évolue au gré des déplacements du héros. Le film démarre dans la grisaille de Dieppe et va se terminer sous le soleil méditerranéen, tout en profitant du potentiel cinématographique de chaque paysage rencontré sur son parcours.

Contexte superflu

Ducastel et Martineau semblent toutefois moins à l'aise pour situer leur personnage dans un contexte socio-politique. Si l'identité sexuelle de Félix est montrée par de nombreux baisers masculins, celle-ci n'est pas davantage approfondie. De même, on apprend que Félix suit une trithérapie, sans que cela n'ait pourtant d'incidences sur le récit. Dans leur volonté de banaliser le sida et l'homosexualité, les deux réalisateurs ne font en fait qu'insister lourdement sur une réalité sociale qu'ils auraient pu intégrer plus subtilement à leur film.

De même, Félix est confronté au racisme à travers un meurtre auquel il assiste. Là encore, cet élément ne sera guère utilisé, si ce n'est lors d'une belle séquence avec sa «sœur» de fortune (Ariane Ascaride). Le film aurait beaucoup gagné en choisissant un personnage vierge de toute connotation sociale. Il aurait ainsi pris la dimension d'un véritable *road-movie* intemporel, à l'instar de «L'été de Kikujiro» de Takeshi Kitano. A trop vouloir placer en toile de fond la France d'aujourd'hui, Ducastel et Martineau affaiblissent malheureusement un film bien écrit et agréablement mis en scène. ■

1. Voir interview d'Ariane Ascaride («A l'attaque!» de Robert Guédiguian) en page 8.

Réalisation, scénario Olivier Ducastel, Jacques Martineau. **Image** Matthieu Poirot-Delpech. **Son** Jean-Jacques Ferran. **Montage** Sabine Mamou. **Décors** Louis Soubrier. **Interprétation** Sami Bouajila, Patachou, Ariane Ascaride, Pierre-Loup Rajot, Maurice Bénichou… **Production** Les Films Pelleas; Philippe Martin. **Distribution** Xenix (2000, France). **Durée** 1 h 35. **En salles** 19 avril.

Quelques questions à Olivier Ducastel et Jacques Martineau

Ils le reconnaissent volontiers: Olivier Ducastel et Jacques Martineau sont des chanceux. Grâce à l'excellent accueil public, et surtout critique, de «Jeanne et le garçon formidable», ils ont pu boucler le financement de «Drôle de Félix» rapidement. Rencontre avec deux hommes passionnés et talentueux.

Propos recueillis par Olivier Salvano

Comment aviez-vous vécu, à l'époque, le succès critique de «Jeanne et le garçon formidable»? Avez-vous ressenti une pression supplémentaire pour «Drôle de Félix»?

Olivier Ducastel Nous avons fait «Félix...» comme «Jeanne...»: dans des conditions de liberté totale. Nous étions en effet ravis de cet accueil de la presse. Que le film soit compris dans sa globalité, c'était inimaginable! Mais nous ne sommes pas sûrs de renouveler l'expérience cette fois...

Le choix de Sami Bouajila s'est-il imposé tout de suite pour le rôle de Félix?

Jacques Martineau Nous l'avons vu pour la première fois, il y a six ans, dans le film de Karim Dridi, «Bye-Bye», où sa performance nous a bouleversés.

Le personnage incarné par Patachou est le seul qui ose dire à Félix que son attitude est celle d'un lâche. Elle dit ouvertement ce que tous ceux qui le côtoyent pensent...

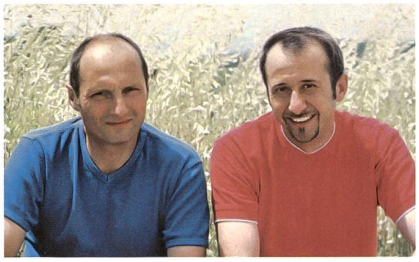
Jacques Martineau C'est ce que j'aime chez les personnes âgées: leur franc-parler! Le contexte est aussi très particulier: au moment où ils se quittent, Félix refuse de lui dire adieu et se contente d'un au revoir. Sachant pertinemment qu'il ne reviendra jamais, elle se permet alors de relever sa lâcheté. Elle voudrait qu'il accepte, en quelque sorte, de devenir adulte.

Que répondez-vous aux détracteurs du film qui comparent le film à un *road-movie* naïf et utopique?

Olivier Ducastel La réponse est dans la question. C'est ce que nous avons voulu faire: un *road-movie* utopique qui propose une vision un peu optimiste...

Jacques Martineau ... jusqu'à un certain point!

Les cinéastes Olivier Ducastel et Jacques Martineau



Un exemple: dans un train, on voit Félix rencontrer «son double» sous les traits d'un enfant. N'est-ce pas trop démonstratif?

Olivier Ducastel Je suis étonné qu'on ne nous parle pas davantage de cette scène. Nous avons beaucoup hésité à la laisser. Pendant le montage, on nous a souvent dit qu'elle n'était pas utile. Mais nous sommes un peu têtus, et l'argument de l'utilité ou du besoin n'est pas suffisant pour nous faire couper une séquence. Je crois peut-être que nous n'avons pas vraiment réussi à traduire ce que nous voulions dire. C'est un glissement entre le réel et l'imaginaire; un moment concret (le petit garçon s'appelle Félix) qui embraie sur un souvenir; une sorte de *flash back* qui n'est pas présenté comme tel.

La manière d'aborder la séropositivité est moins pessimiste que dans «Jeanne...».

Olivier Ducastel Entre le moment où nous avons conçu «Jeanne...» et celui où nous l'avons tourné, l'effet «démodé» du sida et en retard sur l'actualité (concernant les thérapies possibles) s'est manifesté, ce qui nous gênait effectivement. Jacques avait écrit le scénario à un moment où il n'y avait que peu d'avenir pour les malades. Il a donc mis en avant le côté dramatique et désespéré. Or, lorsque nous avons tourné le film, les trithérapies sont arrivées. Quand le film a été présenté, les gens étaient euphoriques et pensaient qu'elles résoudraient tout...

Jacques Martineau ... Je n'y ai jamais cru...

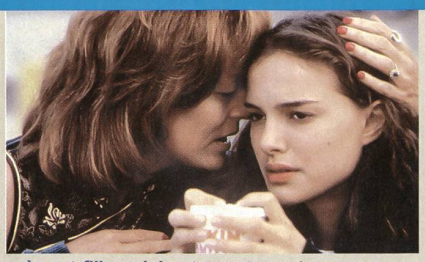
Olivier Ducastel D'accord, mais c'était ce que les spectateurs pensaient. On a beaucoup hésité à dater le film («Jeanne...»); ce que nous n'avons finalement pas fait, car nous ne voulions pas accréditer l'idée selon laquelle la maladie était derrière nous. Car à l'époque, et aujourd'hui encore, des gens sont en échec thérapeutique.

Pour «Drôle de Félix», nous avons voulu montrer un rapport à la maladie qui soit moins noir, tout en étant conscients qu'il ne s'agit que d'une étape, que rien n'est résolu. Félix est à un moment «t» de sa vie.

Quel est l'enjeu précis de la quête de Félix?

Jacques Martineau C'est un voyage qui soulève un faisceau de questions. Au spectateur de se questionner vis-à-vis du film et, au-delà, sur lui-même.

Olivier Ducastel Il nous semblait intéressant de présenter ce personnage à la fois homosexuel, d'origine maghrébine, et éventuellement, séropositif. Sa recherche d'identité se devait d'être une mosaïque de tous les fragments qui composent sa personnalité. En fin de compte, tout n'est pas si utopiste car beaucoup de personnes trouvent le film très triste, notamment lorsque Félix se retrouve sur le bateau, silencieux. Mais nous n'avons pas construit ce film comme un voyage initiatique...



Mère et fille: Adele et Ann August (Susan Sarandon et Nathalie Portman)

Comment réussir un très (trop?) beau gâteau fade

«Ma mère, moi et ma mère» de Wayne Wang

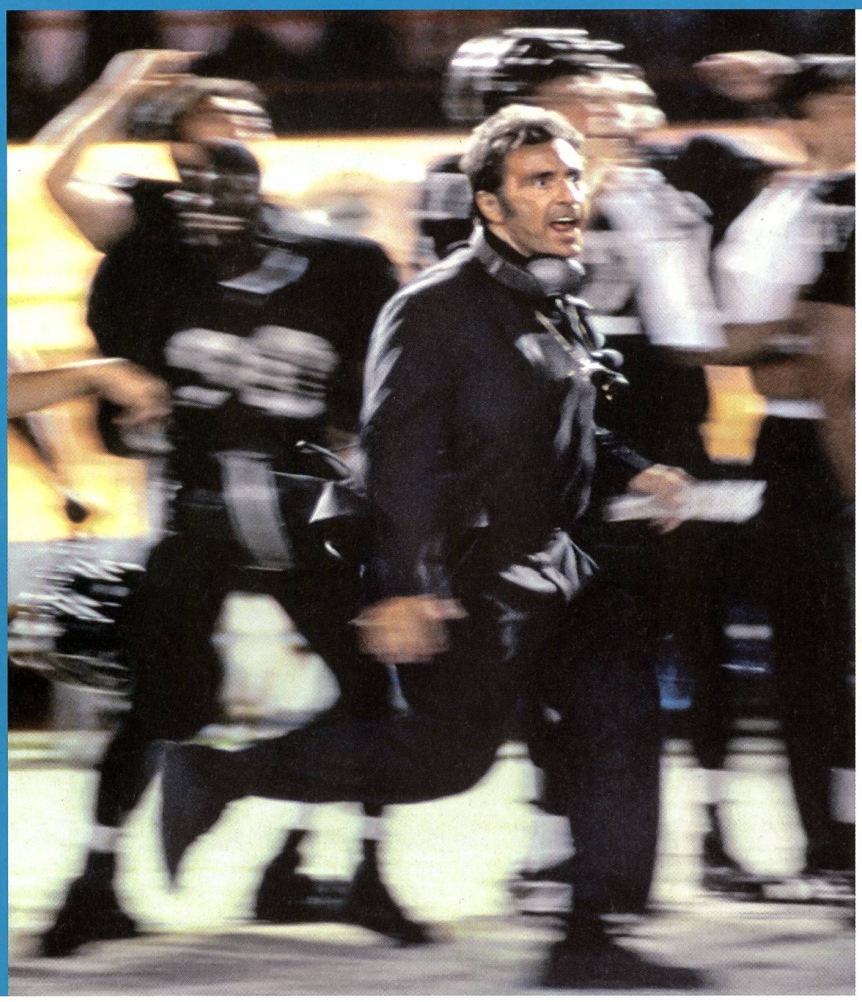
Le nouveau film du réalisateur de «Smoke» est le résultat d'une recette alléchante qui, malheureusement, ne tient pas toutes ses promesses. Reste le magnifique duo formé par Susan Sarandon et Natalie Portman qui, à lui seul, vaut le détour.

Par Frederico Brinca

«Ma mère, moi et ma mère» fait penser à une recette de cuisine élaborée par un cuisinier qui aurait mélangé quantité de bons ingrédients dans l'intention d'offrir un repas délicieux. Sur le papier, la préparation du producteur Laurence Mark est donc plutôt alléchante. D'abord, on récupère les droits d'un roman à succès, ici «Anywhere but Here» de Mona Simpson, qu'on fait adapter par un scénariste réputé; en l'occurrence Alvin Sargent, deux fois «oscarisé». Comme le roman conte la relation difficile entre une mère fantasque et sa fille qui s'installent en Californie, il s'agit ensuite de trouver deux bonnes actrices. On choisit la chevronnée quinquagénaire Susan Sarandon, ainsi que la jeune et talentueuse Natalie Portman.

Reste à trouver un réalisateur qui jouisse d'une bonne réputation. Malgré le très mauvais accueil public et critique de son dernier film, «Chinese Box» (1997), Wayne Wang est l'heureux élu, notamment pour «sa facilité à communiquer avec des actrices d'âges, de styles et de caractères très divers» (Laurence Mark *dixit*). Malgré toute cette bonne volonté, la sauce ne prend pas. Le tout manque cruellement de saveur. Le scénario de Sargent peine à intéresser et Wang ne s'est visiblement occupé que de ses actrices qui, elles, sortent bien leur épingle du jeu. Bien qu'évoluant hors de son registre habituel, la tonique Susan Sarandon se révèle très à l'aise dans ce rôle de femme immature et le charisme de Natalie Portman, qui est définitivement la meilleure actrice américaine de sa génération, sauve le film de la banalité la plus totale.

Titre original «Anywhere but Here». **Réalisation** Wayne Wang. **Scénario** Alvin Sargent, d'après le roman de Mons Simpson. **Image** Roger Deakins. **Musique** Danny Elfman. **Son** Joseph Geisinger. **Montage** Nicholas C. Smith. **Décors** Donald Graham Burt. **Interprétation** Natalie Portman, Susan Sarandon. **Production** Fox 2000 Pictures; Laurence Mark. **Distribution** Twentieth Century Fox (1999, USA). **Durée** 1 h 54. **En salles** 29 mars.



Tony D'Amato, un entraîneur fatigué qui sait encore donner de la voix (Al Pacino)

Docteur Clean et Mister Stone

«L'enfer du dimanche» d'Oliver Stone

Oliver Stone, cinéaste de la violence aux Etats-Unis, et le football américain, sport-exutoire et métaphore de cette même violence, devaient bien finir par se rencontrer un jour. C'est chose faite avec cette étonnante déclaration d'amour, typiquement partagée entre le désir de dénoncer les dérives de ce jeu brutal et la pure fascination.

Par Norbert Creutz

Oliver Stone est-il une brute? Ceux qui se sont fait cette image du réalisateur de «Platoon» et de «Tueurs nés» («Natural Born Killers») ont peu de chances de changer d'avis avec ce nouveau film. Ils n'y verront qu'images agressives et complaisantes à la gloire d'un sport douteux, avec une bonne dose de philosophie machiste et de critique faux-cul pour faire bonne mesure. Qu'ils nous pardonnent de trouver ce spectacle malgré tout passionnant. Car le bonhomme a les qualités de ses défauts: avec son habitude de foncer sans se soucier du qu'en-dira-t-on, Stone donne à voir son pays (et se dévoile lui-même, par la même occasion) comme aucun autre cinéaste. Pour le meilleur et pour le pire.

Nul doute que notre auteur se sera identifié à son héros, un entraîneur dont les débuts remontent à la fin des années soixante et qui, la cinquantaine venue, se demande s'il n'est pas trop vieux pour ce jeu dans lequel il peine à reconnaître les valeurs d'autrefois. Entraîneur des Miami Sharks, Tony D'Amato (Al Pacino) subit plusieurs revers d'affilée avec son équipe. Son joueur-clé, le *quarterback* Jack Rooney, s'est blessé et la perspective d'une participation aux *play off* s'éloigne inexorablement. Christina Pagniacci, la jeune propriétaire de l'équipe qui se soucie surtout de sa valeur commerciale, se fait menaçante. C'est ce moment que choisit le jeune *black* Willie Beamen, un remplaçant inconnu, pour révéler un talent hors du commun…

Grand déballage

Caméra lancée au cœur de la mêlée, comme dans ses films de guerre, montage *staccato*, effets de toutes sortes et musique à plein tube, Oliver Stone veut capter toute l'adrénaline en jeu. C'est un festival de chocs, placages, coups et blessures, pour gagner quelques mètres de terrain, de pellicule. A sport primaire, cinéma primaire? Le cinéaste en rajoute avec des blagues de goût douteux style pipi-caca-vomi (sans oublier un œil arraché). Les discussions de vestiaires de ces joueurs aux carrures de déménageurs ne volent pas haut, mais celles de la supposée «bonne société» guère plus. Ajoutez à cela la vulgarité intrinsèque de Miami, terre d'accueil des nouveaux riches, avec sa plage, ses *bimbos*, ses mafieux et vous avez une idée du cadre dans lequel évolue Tony D'Amato, seigneur fatigué, mais qui sait encore donner de la voix.

Malgré ses matches filmés de manière trop répétitive et ses séquences de pur bluff qui visent l'effet davantage que le sens, «L'enfer du dimanche» finit par prendre corps à travers ses personnages. Soyez patients et vous verrez le film se déployer jusqu'à brosser un tableau impressionnant. Dopage, inégalités raciales, vedettariat, journalisme sportif, spéculation, séquelles physiques, vies privées sacrifiées: tout y passe, dans la bonne vieille tradition du *muckraking* (expression du début du siècle qui signifie «remuer la merde») dont Stone est l'héritier. Avec son héros, il connaît quelques accès de nostalgie d'un temps où le sport était plus propre, la musique moins agressive, le cinéma plus héroïque. Et d'exhiber Charlton Heston (après avoir cité la course de char dans les arènes de «Ben Hur») et Jim Brown (joueur vedette des années soixante avant de devenir star de *blaxploitation movies*) comme témoins de cette époque.

Stone s'accroche

En dernière analyse, «L'enfer du dimanche» ressemble à un film-confession qui révèle parfaitement la position de Stone dans le cinéma d'aujourd'hui: «accro» au jeu mais déjà tourné vers le passé, acquis au travail d'équipe à condition de rester celui qui décide, prêt à s'adapter si c'est le prix à payer pour rester au sommet. Bref, déterminé à jouer aussi longtemps que possible, sans être dupe ni trop cynique (au contraire d'un Paul Verhoeven). L'évolution qui a vu Stone passer de procureur de la République («JFK») à avocat de la défense («Nixon») se confirme ici: ce cinéaste de gauche est doucement en train de virer conservateur de ses acquis, tout en restant heureusement trop schizophrène pour finir chantre des bonnes vieilles traditions américaines.

Titre original «Any Given Sunday». **Réalisation** Oliver Stone. **Scénario** John Logan, Daniel Pyne, Oliver Stone. **Image** Salvatore Totino. **Montage** Tom Nordberg, Keith Salmon, Stuart Waks, Stuart Levy. **Décors** Victor Kempster. **Musique** Robbie Robertson, Paul Kelly, Richard Horowitz. **Interprétation** Al Pacino, Cameron Diaz, Jamie Foxx, Dennis Quaid, James Woods, Matthew Modine, LL Cool J, Ann-Margret, Charlton Heston… **Production** Ixtlan, The Donner's Company; Lauren Shuler-Donner, Dan Halsted, Clayton Townsend. **Distribution** Warner Bros. (1999, USA). **Durée** 2 h 20. **En salles** 12 avril.

Du cinéma de l'au-delà

«After Life» de Hirokazu Kore-eda

Après Makoto Shinozaki («Okaeri») et en attendant l'événement Kiyoshi Kurosawa («Charisma», un jour sur nos écrans…?), nous sommes conviés à découvrir «After Life», joyau de plus à ce que l'on devra peut-être appeler bientôt la «nouvelle nouvelle vague japonaise».

Par Vincent Adatte

Le nom de Hirokazu Kore-eda n'est certes pas inconnu. On doit en effet à ce jeune cinéaste, aujourd'hui âgé de 37 ans, le sublime, «La lumière de l'illusion» («Maboroshi no hikari», 1995). Sorti en Suisse sous le titre «Maborosi», ce premier long métrage de fiction évoquait le douloureux travail de deuil de Yumiko, jeune femme culpabilisée par la disparition de deux êtres proches – sa grand-mère, puis son premier mari. Usant de plans fixes à la durée lancinante, Kore-eda parvenait à montrer une chose très rare au cinéma: le passé qui n'arrive pas à passer malgré un présent soigneusement «réaménagé»: Yumiko est remariée à un jeune veuf, père d'une petite fille. Film contemplatif sur le souvenir, la réminiscence, «Maborosi» était déjà une totale réussite.

Il importait de revenir sur cette première œuvre d'une intimité intimidante, car Kore-eda semble avoir réalisé «After life» contre «Maborosi», tant le ton et le propos sont différents – même s'il s'agit encore et toujours de mémoire! Le début est volontairement déconcertant: vingt-deux personnes d'âges et d'origines très diverses attendent dans une lumière froide due, croit-on, à l'hiver, tandis qu'une étrange procession pénètre dans un vieux bâtiment, accueillie par des fonctionnaires hors du commun. Un par un, les vingt-deux visiteuses et visiteurs sont soumis à un interrogatoire déroutant, parfois très drôle, où ils sont peu à peu amenés à faire le tri de leur mémoire, dans le but de sélectionner un souvenir, oui, un seul, qu'ils pourront emporter avec eux pour l'éternité… A cet instant, on comprend que la «vieille école» dans la neige est une sorte de purgatoire, un passage obligé pour les morts en transit! Le ton sait aussi être comique: certains défunts s'attardent plus qu'ils ne le devraient, peinant particulièrement à choisir «leur» souvenir; à l'exemple du vieux Watanabe, à qui un fonctionnaire compatissant finit par donner septante-deux cassettes vidéo – une pour chaque année de sa vie – afin qu'il se décide!

Kore-eda filme ces entretiens sur le mode du reportage, souvent caméra à l'épaule et dans une lumière très peu apprêtée. Le cinéaste prend donc l'exact contre-pied des cadres et éclairages soigneusement élaborés de «Maborosi». Le contraste est encore renforcé par le fait que la plupart des vingt-deux morts sont interprétés par des non-professionnels qui, en quelque sorte, jouent le même rôle que dans la vie. Cet aspect documentaire très «revendiqué» rappelle que Kore-eda s'est précisément fait connaître en réalisant des documentaires pour la télévision inspirés déjà par la mémoire. Le dernier en date, «Without Memory» (1996), aurait un peu servi de travail préparatoire au tournage de «After life».

Une étrange procession funèbre

Une question de vécu

S'il devait s'en tenir là, «After life» ne serait qu'une singulière comédie «vériste». Mais, pour notre plus grand bonheur, Kore-eda introduit dans son film un élément clé qui ajoute au propos une dimension fascinante: après avoir réussi à sélectionner leur «unique» souvenir, les morts sont tous invités à le mettre en scène sur un plateau de cinéma, ce dont ils s'acquittent avec une passion naïve et toute artisanale. La métaphore qui assimile l'acte de filmer à un travail de remémoration prend une étrange ampleur, surtout lorsque le spectateur réalise que l'équipe technique est constituée par les fonctionnaires de ce purgatoire toujours plus surprenant. Leur présence dans les limbes est due au fait qu'ils n'ont pas pu ou voulu choisir un souvenir! Alors que la boucle se boucle avec l'apparition de nouveaux arrivants, l'on se surprend à penser, avec Kore-eda, que la création – et, partant, le cinéma – est effectivement une affaire de choix et de vécu. Cela pourrait servir de (tranquille) leçon à certains… ■

Titre original «Wandafuru raifu» **Réalisation, scénario, montage** Hirokazu Kore-eda. **Image** Yutaka Yamazaki. **Son** Ozamu Takizawa. **Musique** Yasushiro Kasamatsu. **Décors** Toshihiro Isomi, Hideo Gunji. **Interprétation** Arata, Erika Oda, Takashi Mochizuki, Susumu Terajima… **Production** TV Man Union, Engine Film Production; Shiho Sato, Masayuki Akieda. **Distribution** Trigon-Film (1998, Japon). **Durée** 1 h 58. **En salles** 19 avril.

Un amour plus qu'humain

«La fin d'une liaison» de Neil Jordan

Cinéaste chroniquement sous-estimé, l'Irlandais Neil Jordan est enfin de retour sur nos écrans avec une adaptation d'un roman de Graham Greene. Un choix inspiré. Ralph Fiennes et surtout Julianne Moore brillent d'une magnifique intensité dans ce mélodrame mystique où l'amour le dispute à la foi et à la haine de Dieu.

Par Norbert Creutz

On raconte plus souvent le début d'un amour que sa fin. Trop douloureux, trop déprimant? Et pourtant, «La fin d'une liaison» compte sans conteste parmi les plus belles histoires d'amour jamais écrites. Auteur régulièrement adapté au cinéma (par Carol Reed, Fritz Lang, John Ford, Joseph Mankiewicz et George Cukor notamment), Graham Greene, disparu en 1991, se retrouve actuellement dans le purgatoire réservé aux écrivains reconnus de leur vivant. Il fallait donc une certaine audace pour revenir aujourd'hui sur un livre apparemment très daté (l'action se déroule durant et après la deuxième guerre mondiale), de surcroît déjà très bien porté à l'écran en 1955 par Edward Dmytryk. Pourtant, Neil Jordan n'aurait guère hésité après avoir un jour relu le roman de Greene, reconnaissant là un sujet d'une portée universelle. Et puis quel matériau de cinéma!

Au contraire de Dmytryk, Jordan a décidé de conserver la complexe structure en *flash-back* du livre, accordant ainsi une place importante aux commentaires du héros-narrateur. Celui-ci, un écrivain du nom de Maurice Bendrix, entreprend d'écrire un «journal de haine». La raison en est sa liaison avec Sarah Miles, femme mariée qu'il avait perdue de vue depuis deux ans. Le hasard vient de la remettre sur son chemin après sa rencontre avec son mari dans un parc où il errait, l'air inquiet. Celui-ci lui avoue ses soupçons au sujet d'une liaison extraconjugale entretenue par sa femme. Encore jaloux et taraudé de n'avoir jamais compris pourquoi Sarah avait rompu avec lui suite à un bombardement dans lequel il avait failli perdre la vie, Bendrix engage un détective privé pour aider son mari. Enfin, le journal intime de Sarah va tout lui révéler, et lui inspirer la haine d'un nouveau rival: Dieu…

Sensualité d'une passion charnelle

Au-delà de l'intérêt du sujet, la providence pour le cinéaste réside dans le basculement du point de vue. Après celui de l'écrivain, le journal intime donne accès à celui de Sarah, permettant de revenir sur des scènes clés avec son regard à elle. Effet imparable, comme on le sait au moins depuis «Rashomon» (1950) d'Akira Kurosawa et «Sueurs froides» («Vertigo», 1958) d'Alfred Hitchcock. Chez Greene, écrivain catholique tout sauf gnan-gnan, le procédé va permettre de poser la question de Dieu et de son silence avec une rare acuité.

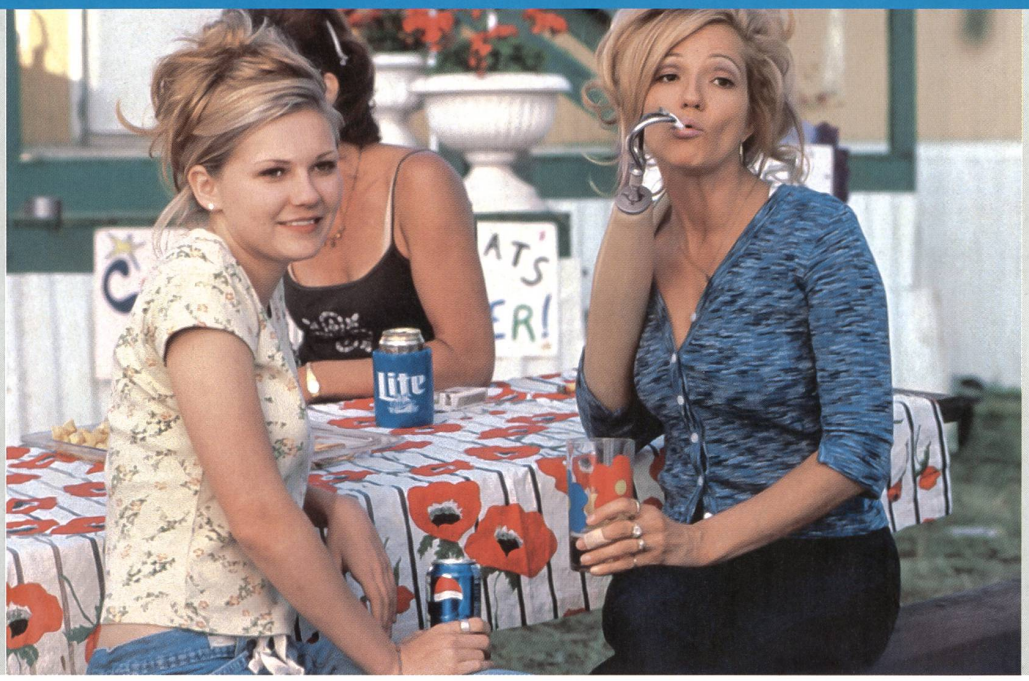
Après un début qui n'a l'air de rien (sinon d'un film d'époque un rien poussiéreux), Neil Jordan commence à étonner par la franchise et la sensualité avec lesquelles il évoque une passion charnelle (absente de la version de 1955 avec Deborah Kerr et Van Johnson). Mais c'est au moment du bombardement fatidique que son film atteint un palier supérieur – à l'image d'un récit qui, en laissant planer l'idée d'un possible miracle, introduit alors une dimension mystique. La suite, d'une fascinante complexité morale, devient également d'une rare beauté grâce à une mise en scène où l'épure et le lyrisme font bon ménage.

Affaire de conviction

Dans son adaptation, l'auteur de «The Crying Game» et de «Michael Collins» ne s'est toutefois pas contenté d'un retour au roman: la base autobiographique de ce dernier étant aujourd'hui connue, il a opéré certains rapprochements entre Bendrix et Greene. Ainsi, lorsqu'il envoie Bendrix au cinéma constater le massacre de son premier scénario, c'est bien le premier film auquel Greene a collaboré («21 Days» de Basil Dean, avec Laurence Olivier et Vivien Leigh) que l'on aperçoit.

Plus tard, il extrapolera un voyage à Brighton, ville chère à l'écrivain, qui ne se trouve pas dans le roman. Sur la fin, ces ajouts ne paraissent pas tous heureux, entraînant une accumulation de coïncidences un rien gênante. Par contre, le deuxième «miracle» indirect qui clôt le film provient lui aussi d'un retour au texte. C'est alors qu'il apparaît clairement que la réussite de Jordan est avant tout affaire de conviction. Comme Greene, le cinéaste quitte son héros tiraillé par le doute, loin d'avoir réglé son rapport à Dieu, mais au moins qui aura cru dur comme fer que même dans une époque impie, l'amour continue à entretenir un lien étroit avec le mystère de notre condition.

Titre original «The End of the Affair». **Réalisation** Neil Jordan. Scénario Neil Jordan, d'après le roman de Graham Greene. **Image** Roger Pratt. **Montage** Tony Lawson. **Décors** Anthony Pratt. **Musique** Michael Nyman. **Interprétation** Ralph Fiennes, Julianne Moore, Stephen Rea, Ian Hart, Samuel Bould, Jason Isaacs. **Production** Columbia Pictures; Stephen Woolley, Neil Jordan. **Distribution** Buena Vista (1999, GB). **Durée** 1 h 42. **En salles** 5 avril.



Page de gauche:
Henri Miles (Stephen Rea)
et Maurice Bendrix (Ralph Fiennes)

Sarah Miles (Julianne Moore)

Ci-contre:
Des personnages trash,
Amber (Kirsten Dunst)
et sa mère (Ellen Barkin)

Petits meurtres entre ennemies

«Belles à mourir» de Michael Patrick Jann

Faux documentaire mais vraie comédie, «Belles à mourir» égratigne l'Amérique profonde et donne l'occasion de retrouver l'ex-James Bond Girl Denise Richards en pleine forme. Si le film n'est pas irréprochable, le rire est bel et bien au rendez-vous.

Par Frederico Brinca

«Belles à mourir» se présente comme un documentaire sur le concours de beauté d'une petite bourgade de l'Amérique profonde. Comme une équipe de Jean-Luc Delarue l'a fait lors du dernier Elite Model Look, un petit groupe de reporters suit quelques-unes des concurrentes au fil des sélections et des préparatifs de l'événement. Tout ne se déroule pas comme prévu, puisque les rivales de la favorite – Denise Richards, la fille de l'organisatrice –, tombent comme des mouches. La principale *outsider*, une *red-neck* pure souche (Kirsten Dunst, que l'on va bientôt découvrir dans «The Virgin Suicides») tente d'échapper à l'hécatombe tout en recherchant le ou la responsable.

Caricature au trait forcé

On l'aura compris, ce scénario rocambolesque n'est qu'un prétexte à la caricature d'une certaine Amérique. Le portrait est désopilant, bien que très convenu. Mais l'affection émanant du regard que les frères Coen (comme dans «Fargo», 1996) ou David Lynch («Twin Peaks», 1992, «Blue Velvet», 1986, ou encore «Une histoire vraie / The Straight Story», 1999) posent sur le même sujet cède ici la place à une certaine agressivité. Le tout s'avère plus caustique mais aussi un rien désagréable. Malgré ce léger bémol, des séquences comme celle d'un numéro où Denise Richards chante et danse avec un Christ en croix monté sur roulettes ou celle, digne des Monty Python, présentant les conséquences dramatiques de la consommation de fruits de mer avariés par les nombreux organisateurs et candidates d'un concours de beauté, sont tout bonnement irrésistibles.

Faux documentaire...

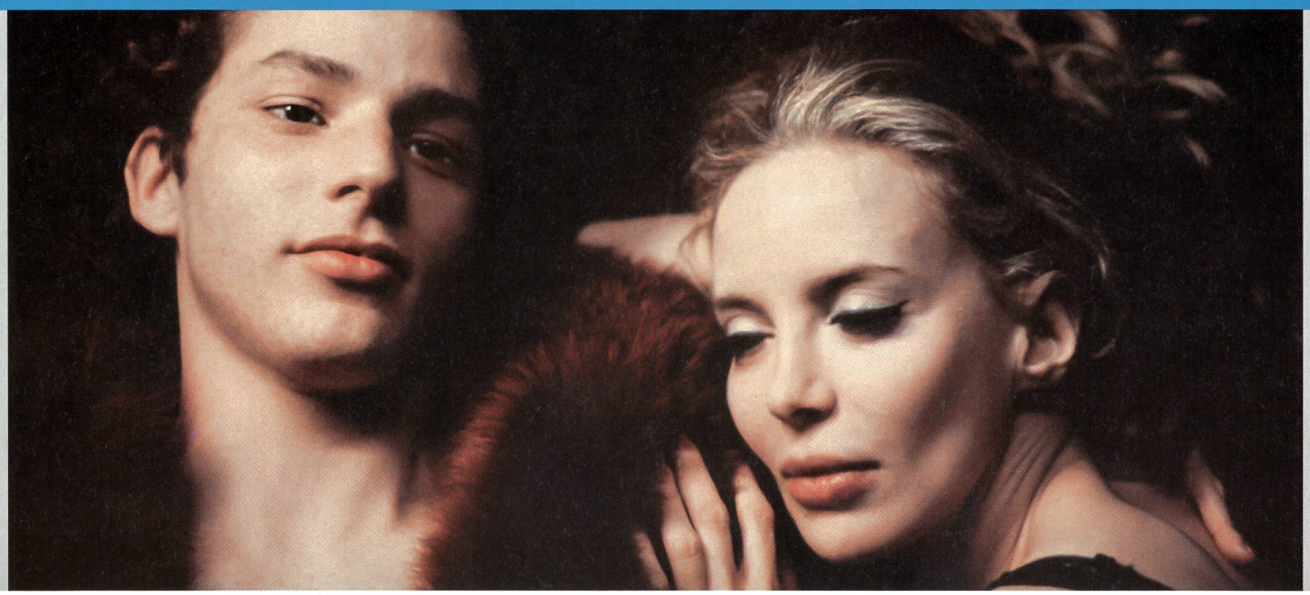
Le procédé du faux documentaire, qui a fait la gloire de «C'est arrivé près de chez vous» (Rémi Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992) ou, d'une certaine façon, du «Projet Blair Witch» (Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, 1999), reste toujours aussi excitant, bien que la rigueur des œuvres susmentionnées soit ici moins exemplaire. Le *look* documentaire, en effet, permet plutôt de structurer le récit de façon originale, notamment par le truchement d'interviews des héros, régulièrement appelés à parler d'eux-mêmes ou d'événements dont ils ont été témoins. Grâce à ce dispositif, le grotesque des protagonistes est encore renforcé par l'absurdité de leurs propos. L'effet comique est des plus réussis même si, là encore, l'écueil d'une certaine cruauté facile n'est pas évité.

... édulcoré

Rarement exploité, l'artifice consistant à faire croire que les héros sont filmés par une équipe de télévision constitue pourtant l'un des principaux intérêts du faux documentaire. Ce n'est qu'à de très rares occasions que les reporters se montrent et quittent leur anonymat et, hormis les questions qu'ils posent, leur placidité face aux morts violentes qui secouent la bourgade démontre une distance évidente. Souvent, l'existence des reporters est même purement et simplement niée, notamment quand le réalisateur a recours à des mouvements de caméra et à une démultiplication des angles de vue irréalisables avec ses moyens techniques. Le film bascule alors complètement dans les normes et l'esthétique de la fiction traditionnelle.

L'illustration la plus flagrante de ce compromis intervient pendant la répétition d'une chorégraphie du show; le *perchman* se fait bousculer, s'étale de tout son long avec sa perche, mais au lieu du brouhaha du micro s'écrasant au sol, on l'entend tomber tout à fait normalement. Si l'on peut regretter ce manque de rigueur, on peut aisément comprendre qu'il permet au film d'être moins déstabilisant pour le spectateur. Au final, en dépit de la caricature un peu forcée et de la forme édulcorée, «Belles à mourir» reste très drôle, ce qui est en soi une réussite.

Titre original «Drop Dead Gorgeous». **Réalisation** Michael Patrick Jann. **Scénario** Lona Williams. **Image** Michael Spiller. **Musique** Mark Mothersbaugh. **Montage** David Codron, Janice Hampton. **Décors** Helen Britten. **Interprétation** Kirsten Dunst, Denise Richards, Ellen Barkin, Kirstie Alley. **Production** New Line; Judy Hofflund. **Distribution** Ascot-Elite (1999, USA). **Durée** 1 h 35. **En salles** 29 mars.



Franz (Malik Zidi) et Véra (Anna Thompson)

Dans l'antre de Fassbinder

«Gouttes d'eau sur pierres brûlantes» de François Ozon

En adaptant une pièce de jeunesse de R. W. Fassbinder, François Ozon met en scène le petit théâtre «sado-maso» que s'inflige un couple d'hommes. Si la puissance du cinéaste allemand manque cruellement à son jeune émule, ce huis clos se révèle joliment trouble et atypique.

Par Laurent Asséo

Grâce à des courts métrages («La petite mort», «La robe d'été») et un moyen métrage («Regarde la mer», 1996) sulfureux et très maîtrisés, François Ozon a réussi à imposer un univers personnel et singulier. Pourtant, ce jeune espoir du cinéma français semble prendre un malin plaisir à installer ses jeux transgressifs comme ses obsessions dans des décors et des imaginaires déjà codifiés par d'autres. Son premier long métrage, le bien nommé «Sitcom» (1997), s'amusait à s'attaquer complaisamment à ce genre télévisuel familial à coups d'inceste et d'attitudes *trash*.

Après «Les amants criminels» (1998), qui n'a pas été distribué en Suisse, François Ozon s'est choisi, pour son nouveau film, une autre filiation esthétique. «Gouttes d'eau sur pierres brûlantes» est en effet la transposition cinématographique de l'une des premières pièces écrites par le cinéaste allemand Rainer Werner Fassbinder, mais qui ne fut jamais mise en scène par l'auteur, ni au théâtre ni au cinéma.

Tyran domestique

L'action se situe en Allemagne, dans les années septante. Léopold (Bernard Giraudeau), vieux séducteur à la cinquantaine bien conservée, ramène chez lui Franz, un garçon de dix-neuf ans (Malik Zidi). Troublé par cette figure paternelle, notre éphèbe aux cheveux roux s'installe chez Léopold. D'abord très amoureux, Franz entretient des rapports de plus en plus conflictuels avec son Pygmalion.

Un vrai petit théâtre de la mesquinerie va se jouer désormais, avec son lot de reproches, de phrases de trop, de non-dits sournois. De plus, celui qui règne en maître plutôt tyrannique sur son jeune protégé n'est qu'un simple représentant en assurances qui doit faire face à des soucis de travail. Alors que Léopold est en voyage, Franz reçoit son ex-petite amie…

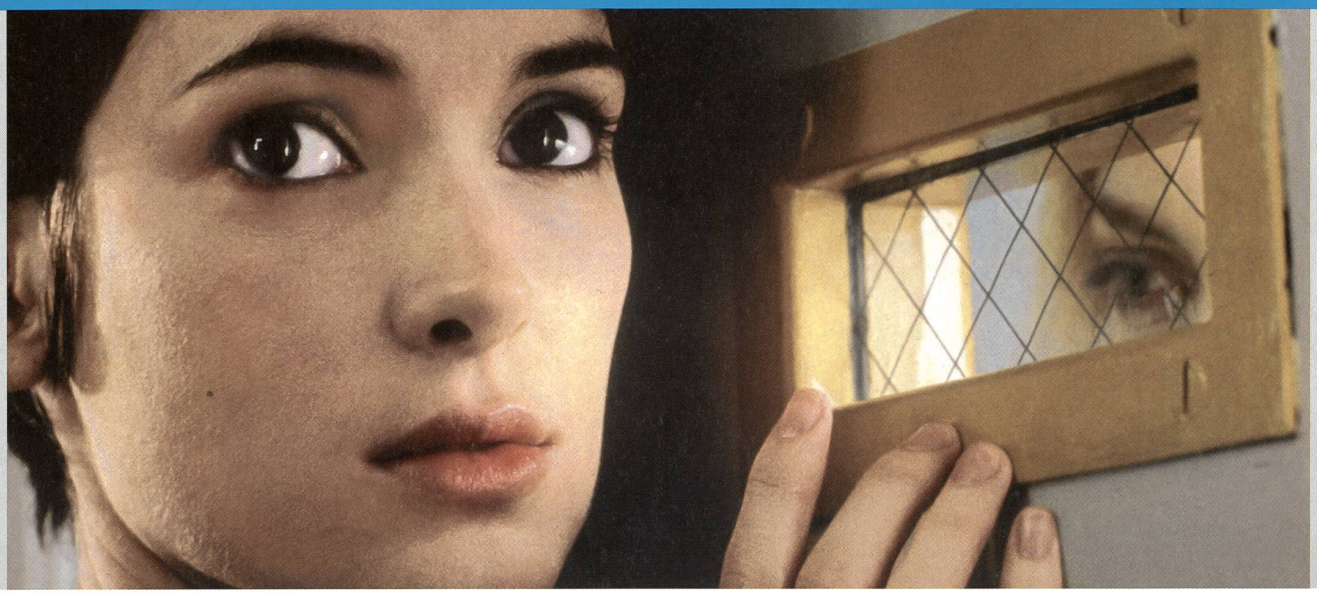
Des rapports joliment tièdes

A l'instar de son jeune héros qui s'installe avec amour dans l'appartement de son aîné, François Ozon s'immisce avec une admiration visible dans l'univers du grand Rainer. Le réalisateur français a la bonne idée de ne pas aérer la pièce, d'en conserver les partis pris théâtraux et même de ne pas moderniser la déco datée. Les couleurs vives *seventies*, la théâtralité de certaines postures, la frontalité des dispositifs scéniques ne cachent pas leur parenté avec l'esthétique flamboyante et distancée des mélos minimalistes de Fassbinder. Comparée à l'œuvre de son illustre prédécesseur, «Gouttes d'eau sur pierres brûlantes» se révèle malgré tout joliment tiède. Le regard attendri d'Ozon manque d'une véritable cruauté pour montrer la déchéance du couple «fassbindérien». Les rapports sado-masochistes et les gestes d'humiliation sont trop atténués par la mise en scène, trop «psychologisés» et presque «sitcomisés» par le jeu des acteurs.

Franz l'éphèbe (Malik Zidi) et Léopold le vieux séducteur (Bernard Giraudeau)

L'image lisse, non exempte de l'angélisme du cinéaste, ne laisse surtout aucune place à la trivialité et à la vulgarité, consubstantielles à l'univers de Fassbinder et à sa critique de la petite bourgeoisie allemande post-nazie. Les moues de Bernard Giraudeau, ses airs las, sa cravate dénouée traduisent plus l'indifférence d'un dandy vieillissant que la tyrannie domestique d'un laborieux employé d'assurances. Cela dit et si l'on oublie l'ombre tutélaire de son inspirateur, le film d'Ozon a souvent la force de ses audaces et la beauté irréelle des fantasmes qu'il met en scène. Au final, «Gouttes d'eau sur pierres brûlantes» fait figure de bel objet atypique, parfois troublant, souvent superficiel. Dans ses quelques passages chorégraphiques, il est aussi emballant qu'une chanson populaire.

Réalisation, scénario François Ozon, d'après la pièce de Rainer Werner Fassbinder «Tröpfen auf heisse Steine». **Image** Jeanne Lapoirie. **Musique** Gustav Mahler, Georg Friedrich Haendel; chansons interprétées par Françoise Hardy et Tony Holiday. **Son** Eric Devulder. **Montage** Laurence Bawedin. **Décors** Arnaud de Moléron. **Interprétation** Bernard Giraudeau, Malik Zidi, Ludivine Sagnier, Anna Thomson… **Production** Fidélité Productions, Les Films Alain Sarde; Olivier Delbosc, Alain Sarde. **Distribution** JMH (2000, France). **Durée** 1 h 30. **En salles** 5 avril.



Susanna Kaysen (Winona Ryder) sous l'œil de Lisa (Angelina Jolie)

L'insoutenable fragilité de l'être

«Une vie volée» de James Mangold

Projet personnel de l'actrice Winona Ryder, «Girl, Interrupted» est l'adaptation d'un récit d'internement psychiatrique dans les années soixante. Pas de chance, c'est Anjelina Jolie qui brigue tous les prix d'interprétation grâce à son rôle secondaire plus voyant. Toutes deux sont remarquables dans ce film qui explore avec sensibilité les limites de la folie et de la normalité.

Par Norbert Creutz

Le titre français, «Une vie volée», ne rend pas justice à l'original «Girl, Interrupted», qui évoque tout à la fois le développement interrompu et le portrait inachevé, sans oublier le passage de l'état de jeune fille à celui de femme adulte. Surtout, on chercherait en vain l'ombre d'une revendication dans ce récit (à l'origine autobiographique) qui ne crie ni à l'injustice ni aux mauvais traitements. Adieu fosse aux serpents et nid de coucou: cela faisait longtemps que l'on n'avait eu droit à une vision aussi apaisée de l'univers de l'asile psychiatrique. Depuis les années 1960 en fait («Lilith» de Robert Rossen, «David and Lisa» de Frank Perry, etc.), époque à laquelle ce film renvoie ainsi doublement.

Fille de bonne famille, Susanna Kaysen, 17 ans en 1967, se laisse persuader qu'elle ferait bien de prendre un peu de repos à Claymore, une clinique privée pas trop éloignée de la maison (dans la banlieue de Boston). Ce qu'elle ne sait pas, c'est qu'elle ne pourra pas en ressortir le jour où elle le voudra, mais seulement lorsque les médecins la jugeront «guérie»... Le film adoptant son point de vue (narration en voix *off*, omniprésence à l'écran, position d'observatrice), il ne s'agira pas tant de découvrir si Susanna est folle ou non que de découvrir avec elle de quoi est fait l'apprentissage de la «normalité».

Cet angle inhabituel, le réalisateur James Mangold l'aborde avec une entrée en matière de nature à désorienter le spectateur, lui faisant d'abord partager la confusion qui règne à ce moment dans l'esprit de l'héroïne. Des bribes de souvenirs assaillent Susanna durant sa discussion avec un psychiatre puis lors de son arrivée à l'asile. De ces allers-retours désordonnés, on devine des tensions familiales, une position d'*outsider* à l'école, l'ambition de devenir écrivain, un amoureux éconduit, une liaison avec le père d'une fille de son âge et, surtout, une hospitalisation d'urgence après avoir absorbé somnifères et whisky. Tentative de suicide? Elle le nie farouchement, mais tout le monde en paraît persuadé, à commencer par ses parents.

Chronique d'une année et demie d'internement, la suite revient à une narration plus linéaire, centrée sur la relation de Susanna avec un petit groupe de filles de son bloc: Georgina, menteuse pathologique avec une fixation sur «Le magicien d'Oz»; Polly, qui s'est défigurée et a perdu toute confiance en elle-même; Daisy, fille gâtée qui ne mange que les poulets amenés par son père; et surtout Lisa, rebelle charismatique mais aussi maniaco-dépressive. En comparaison, Susanna paraît presque anormalement normale, impression qui nous amènera à douter avec elle de la compétence du personnel soignant et à applaudir son rapprochement avec Lisa, en quelque sorte le «double» sociopathe de Susanna. Le chemin de la liberté passera cependant par une prise de conscience des limites de l'«associabilité» et la réalisation que toute vie indépendante passe par un minimum de compromis.

Aux Etats-Unis, les admirateurs du livre se sont plaints d'une adaptation qui perdait beaucoup de sa saveur en cherchant à renforcer le fil dramatique et en sacrifiant la sécheresse d'écriture au profit d'un «fini» hollywoodien. C'est faire trop peu de cas du style tout en finesse, lui aussi hérité des années soixante, du cinéaste. L'auteur de «Heavy» (hélas inédit en Suisse) et de «CopLand» s'est certes mis au service de sa vedette, mais son propre compromis l'a plutôt bien inspiré. Sans compter cette capacité unique qu'a Mangold de mettre en évidence le poids – ici plume – de ses interprètes. Seul faux pas: une séquence de confrontation finale qui dérape vers le psychodrame alors même qu'elle avait débuté par une intéressante indétermination entre rêve et réalité. Malgré ce bémol, «Girl, Interrupted» reste un film attachant sur un thème délicat, à jamais d'actualité. ■

Titre original «Girl, Interrupted». **Réalisation** James Mangold. **Scénario** James Mangold, Lisa Loomer, Anna Hamilton Phelan, d'après le livre de Susanna Kaysen. **Image** Jack N. Green. **Montage** Kevin Tent. **Décors** Richard Hoover. **Musique** Mychael Danna. **Interprétation** Winona Ryder, Angelina Jolie, Brittany Murphy, Clea Duvall, Elisabeth Moss, Jeffrey Tambor, Whoopi Goldberg, Vanessa Redgrave. **Production** Douglas Wick, Cathy Konrad, pour Red Wagon Productions et Columbia Pictures. **Distribution** Buena Vista (USA 1999). **Durée** 2 h 07. **En salles** 29 mars.

Julia Roberts, une femme à poigne

Pot de terre contre pot de fer

«Erin Brockovich, seule contre tous» de Steven Soderbergh

Comme Woody Allen ou Winterbottom, Steven Soderbergh enchaîne les films à toute allure. Relancé par le succès de «Hors d'atteinte» («Out of Sight»), il s'inspire cette fois d'une tragédie authentique qu'il déprécie par une mise en scène paresseuse. Julia Roberts, elle, tire bien son épingle du jeu.

Par Olivier Salvano

Erin Brockovich (Julia Roberts) est une mère divorcée sans emploi, sans un sou, avec trois enfants à charge. Après maintes recherches, elle finit par trouver une place de secrétaire dans une petite étude d'avocat. Un jour, elle met le doigt sur la relation entre une puissante compagnie de distribution d'eau et les problèmes de santé inexplicables dont souffre une partie de la population. Résolue à défendre la cause de villageois réticents à se lancer dans une procédure a priori périlleuse, elle parvient à les persuader d'agir à la seule force de son franc-parler, de son charisme et de sa détermination farouche.

Erin Brockovich, on l'aura compris, est une femme ordinaire au destin extraordinaire. Dans cette version de David contre Goliath au féminin, l'actrice la mieux payée du monde (30 millions de francs suisses par film) porte cette œuvre de bout en bout et dévoile avec talent les multiples facettes de sa personnalité. La médiocrité de ses choix artistiques – bien que très rentables – avait fini par ne plus surprendre.

Julia Roberts, point de mire

A l'évidence, Steven Soderbergh entretient son image de cinéaste insaisissable. Lui qui remporta une Palme d'or avec «Sexe, mensonges et vidéo» («Sex, Lies and Videotape», 1989) à l'âge de vingt-six ans seulement et qui relança – involontairement – la vogue du cinéma indépendant américain, connaîtra une suite plus difficile. Il ne renouera avec le succès qu'en 1998 avec «Hors d'atteinte», qui le réconcilia miraculeusement avec le public et la critique.

Loin de l'originalité narrative de cette réussite ou de «L'Anglais» («The Limey», 1999), film noir empreint de nostalgie des années soixante, le cinéaste prend visiblement plaisir à filmer Julia Roberts et à dénoncer cette sombre histoire d'empoisonnement collectif. La sincérité du réalisateur finit quand même par capter l'attention du spectateur, au départ plus attentif au charme de l'actrice qu'au récit qu'il tire de ce drame. Si cette œuvre de dénonciation sociale s'avère au final d'un intérêt certain, la réalisation classique et sans âme de «Erin Brockovich» demeure néanmoins regrettable.

Titre original «Erin Brockovich». **Réalisation** Steven Soderbergh. **Scénario** Susannah Grant. **Image** Ed Lachman. **Musique** Thomas Newman. **Montage** Anne V. Coates. **Décors** Phil Messina. **Son** Richard Kite. **Interprétation** Julia Roberts, Albert Finney, Aaron Eckhart, Peter Coyote, Erin Brockovich-Ellis... **Production** Universal Pictures, Columbia Pictures, Jersey Films; Danny De Vito, Michael Shamberg, Stacey Sher. **Distribution** Buena Vista (2000, USA). **Durée** 2 h 11. **En salles** 19 avril.

Envol épique trop lesté

«Pan Tadeusz - Quand Napoléon traversait le Niémen» d'Andrzej Wajda

Wajda revient avec une grande épopée patriotique tirée de l'œuvre d'Adam Mickiewicz, poète polonais du siècle passé.

Par Cecilia Hamel Benyezzar

Wajda est coutumier des reconstitutions historiques. Dès ses débuts, dans les années cinquante, il explore la mémoire de son pays dans des œuvres majeures telles que «Ils aimaient la vie / Kanal» (1957), «Cendres et diamants / Popiol I Diament» (1958) ou encore «Lotna» (1959). On regrette la veine intimiste de ces premiers films.

«Pan Tadeusz...» est la première transposition à l'écran du chef-d'œuvre écrit en 1834 par le poète Adam Mickiewicz, alors en exil à Paris. Ce poème épique relate la destinée de deux familles ennemies. L'une est favorable à l'occupant russe, l'autre à l'indépendance et à la grande armée napoléonienne. Elles s'uniront finalement pour faire front commun contre les Russes. Très fameuse en Pologne, cette page d'histoire érigée en grande fresque par Wajda a connu un énorme succès dans son pays d'origine.

Un film très polonais

En revanche, le spectateur non polonais peine à trouver ses repères et le souffle épique aux saveurs patriotiques qui parcourt l'œuvre lui échappe parfois. Le jeu expansif des acteurs, doublé d'une déclamation forcenée, de même qu'une voix *off* paraphrasant souvent l'image, vient encore accentuer cette mise à distance. A la décharge de Wajda, il faut cependant dire que la traduction est dommageable pour la version originale, qui repose sur des vers rimés tirés directement du poème. Le plaisir des yeux, au moins, est mieux loti que celui des oreilles, car la caméra de Wajda restitue bien les superbes paysages de Lituanie et leurs lumières. Mais on en attendait davantage de celui qui, à septante-quatre ans, vient de recevoir un Oscar d'honneur pour l'ensemble de son œuvre.

Titre original «Pan Tadeusz». **Réalisation** Andrzej Wajda. **Scénario** Andrzej Wajda, Jan Nowina Zarzcki, Piotr Weresniak. **Image** Pawel Edelman. **Musique** Wojciech Kilar. **Son** Philippe Sénéchal. **Montage** Wanda Zeman. **Décors** Allan Starski. **Interprétation** Boguslaw Linda, Daniel Olbrychski, Andrzej Seweryn. **Production** Heritage Films, Canal+ Poland, Les Films du Losange; Lew Rywin, Margaret Ménégoz. **Distribution** Frenetic (2000, France/Pologne). **Durée** 2 h 05. **Sortie** 19 avril.

Telimena et Gervais (Grazyna Szapolowska et Daniel Olbrychski)

Gomez et Fabian
(André Dussolier et Charles Berling)

Virée au bout de l'horreur

«Scènes de crimes» de Frédéric Schoendorffer

Polar réaliste, le premier long métrage du fils de l'écrivain-cinéaste Pierre Schoendorffer détonne dans le paysage du cinéma français. Formellement, c'est une réussite impressionnante, même si le fond laisse quelque peu perplexe.

Par Norbert Creutz

Un premier film français qui marche sans complexes sur les pas de modèles américains et jamais ne frise le ridicule, c'est rare. Frédéric Schoendorffer a réussi là où peu de jeunes auteurs s'aventurent encore: le film de genre, le polar, et pour corser l'affaire, le film de tueur en série – alors que même aux Etats-Unis le filon paraît épuisé. Sa principale référence ne tarde pas à sauter aux yeux. C'est William Friedkin, spécialiste de l'hyperréalisme glauque («French Connection», «La chasse/Cruising», «Police fédérale, Los Angeles / To Live and Die in L.A.»), lui-même grand amateur des films de Henri-Georges Clouzot («Quai des Orfèvres»). Des modèles pas forcément très admirés, mais pas négligeables non plus.

Le film donne d'emblée froid dans le dos avec un plan en plongée d'hélicoptère sur une forêt hivernale, suivi d'un autre qui encercle une femme ligotée et terrifiée dans un intérieur mal éclairé. Pas besoin d'avoir vu «Le silence des agneaux» pour comprendre: un maniaque sexuel, probablement un tueur en série, est à l'œuvre. Il appartiendra à deux agents de la police judiciaire, appelés pour enquêter sur la disparition d'une jeune fille, de le démasquer et, si possible, de l'arrêter.

La part obscure de la nature humaine

L'écran large, la musique symphonique, la mobilité de la caméra donnent la mesure des ambitions formelles du réalisateur. Dès lors on suit, avec un souci quasiment documentaire, le travail de fourmi au quotidien de la police pour trouver des indices, tout en conférant à Fabian et Gomez (Charles Berling et André Dussollier, formidables) l'étoffe de véritables personnages. On se rendra ainsi compte que la nature macabre de leur travail n'est pas sans incidences sur leur moral. Cette démarche, proche du fameux «L. 627» de Bertrand Tavernier, débouche pourtant sur un résultat très différent, dégageant une sorte d'énergie négative (plutôt qu'un sentiment d'impuissance) assez étouffante.

C'est qu'au contraire des polars réalistes inspirés par d'anciens flics comme Michel Alexandre ou, côté américain, Joseph Wambaugh («Les flics ne dorment pas la nuit / The New Centurions» de Richard Fleischer, «Tueur de flics / The Onion Field» de Harold Becker), la noirceur du point de vue paraît ici avant tout ancrée dans les convictions du cinéaste. Au fond, c'est sa vision d'une certaine humanité qui terrifie, où tout le monde trompe tout le monde (ses deux héros ne sont pas vraiment exemplaires côté vie privée) et où l'on peut carrément devenir tueur. Schoendorffer a beau faire la part de l'amitié et offrir en prime l'avertissement d'un prêtre, on devine que comme Friedkin et Clouzot, c'est avant tout la part la plus obscure de la nature humaine qui le fascine. A terme, son cinéma risque de manquer de générosité, mais pour l'heure, il a réussi un film passionnant de bout en bout et d'une rare cohérence.

Réalisation Frédéric Schoendorffer. **Scénario** Frédéric Schoendorffer, Yann Brion, Olivier Douyère. **Image** Jean-Pierre Sauvaire. **Montage** Dominique Mazzoleni. **Décors** Jean-Baptiste Poirot. **Musique** Bruno Coulais. **Interprétation** Charles Berling, André Dussollier, Ludovic Schoendorffer, Pierre Mottet, Eva Darlan... **Production** La Chauve-Souris, Eric Neve. **Distribution** Agora Films (2000, France). **Durée** 1 h 40 **En salles** depuis le 15 mars.