

Les films

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Films : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 10

PDF erstellt am: **19.04.2024**

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.

Le romantisme en question

«Possession» de Neil LaBute

Choisi pour clore le dernier Festival de Locarno, ce divertissement confronte habilement les discours amoureux d'aujourd'hui et du XIX^e siècle.

Par Norbert Creutz

L'université comme cadre d'un suspense, Alejandro Amenábar y avait déjà pensé dans son brillant «Tesis». Mais la recherche académique elle-même comme vecteur et enjeu du suspense, il fallait oser. L'idée en revient à la romancière britannique A.S. Byatt (*Angels and Insects*), dans un livre couronné par le Booker Prize en 1990. Porté à l'écran par l'Américain Neil LaBute, le résultat ressemble plus à un film de producteur que d'auteur, mais ne manque cependant pas de finesse dans sa méditation sur l'expression du sentiment amoureux à travers les âges.

Le film alterne entre présent et passé. Roland Michell, un Américain assistant de recherche au British Museum pour le centenaire du poète victorien Randolph Henry Ash, tombe par hasard sur un brouillon de lettre qui révèle une liaison extraconjugale que nul ne soupçonnait avec la poétesse Christabel LaMotte. En compagnie d'une spécialiste (et des-

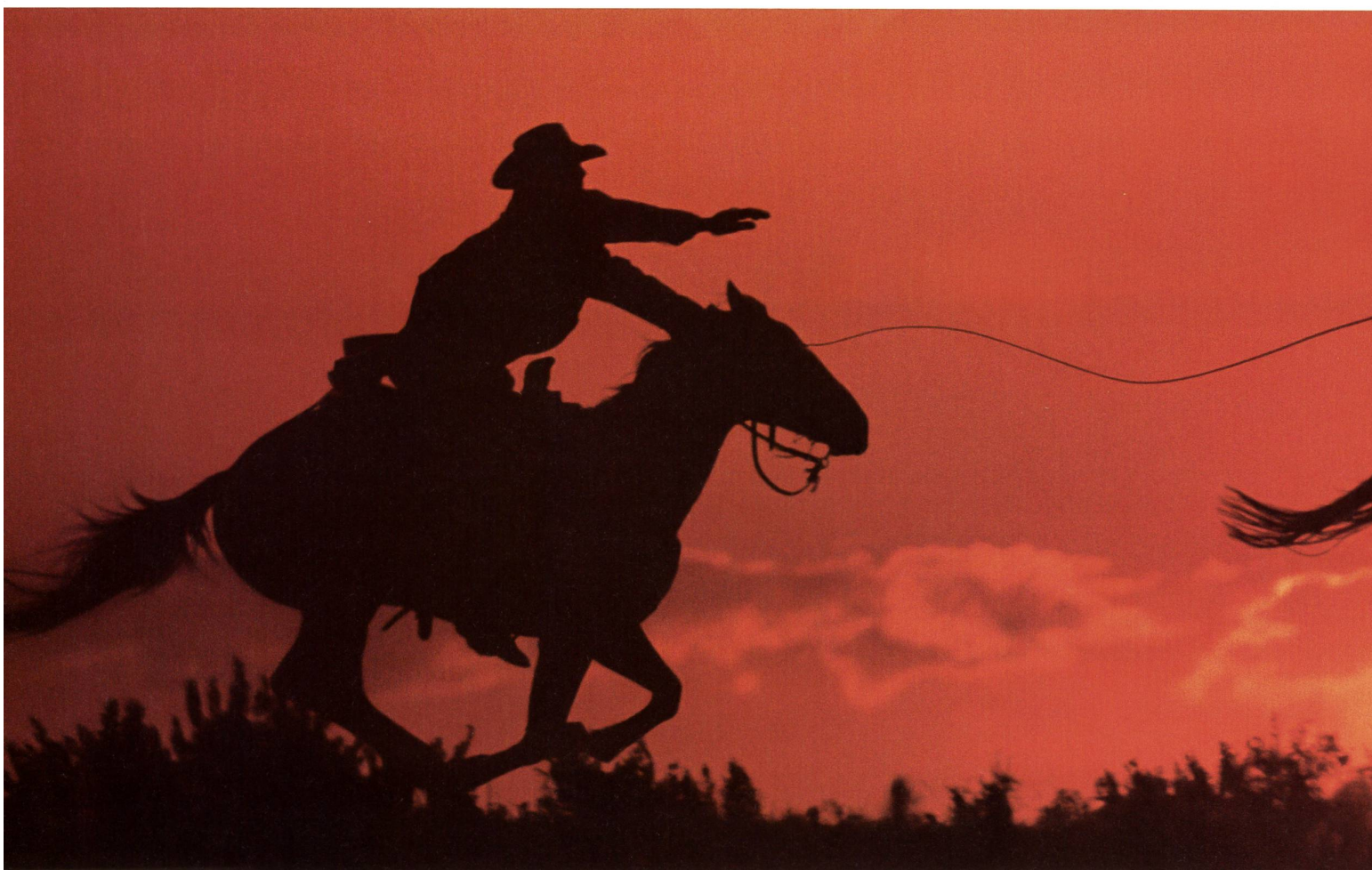


Christabel LaMotte (Jennifer Ehle) et Randolph Henry Ash (Jeremy Northam)

cendante) de cette dernière, Maud Bailey, il part sur les traces de leur passion illicite. Inévitablement, les lettres et poèmes enflammés des amants d'autrefois déteignent sur les très réticents lettrés d'aujourd'hui...

La structure sur deux temps rappelle un fameux trio de 1981-1982: «Antonieta» de Carlos Saura, «La maîtresse du lieutenant français» («The French Lieutenant's Woman») de Karel Reisz et «Chaleur et poussière» («Heat and Dust») de James Ivory. Moins inspiré, LaBute joue un peu mécaniquement l'alternance, le montage serré ne trouvant jamais le rythme naturel du film. Pourtant, le mélange de comédie (la satire du milieu universitaire) et de mélodrame (une passion corsetée par les conventions victoriennes) fonctionne plutôt bien. Inattendu de la part de l'auteur de «En compagnie des hommes» («In the Company of Men») et de «Nurse Betty», «Possession» devrait plaire à ceux qui ne dédaignent pas un cinéma comme terrain de jeu de l'esprit. ■

Réalisation Neil LaBute. **Scénario** David Henry Hwang, Laura Jones, Neil LaBute, d'après un roman de A.S. Byatt. **Image** Jean-Yves Escoffier. **Musique** Gabriel Yared. **Son** Stuart Morton. **Montage** Claire Simpson. **Décor** Luciana Arrighi. **Interprétation** Aaron Eckhart, Gwyneth Paltrow, Jeremy Northam, Jennifer Ehle... **Production** USA Films; Paula Weinstein, Barry Levinson. **Distribution** Warner Bros. (2002, USA). **Site** www.possession-movie.com. **Durée** 1 h 42. **En salles** 18 septembre.



Rauchen gefährdet die Gesundheit. Nuit gravem

James Nachtwey, photographe de guerre

«War Photographer» de Christian Frei

Pendant deux ans, Christian Frei a suivi James Nachtwey, désormais célèbre pour ses photos du 11 septembre. Cet hommage fort appuyé, nommé aux oscars, concourait sous les couleurs suisses.

Par Corine Piguet

L'idée principale du film repose sur un artifice technique. Christian Frei, réalisateur en 1997 de «Ricardo, Miriam y Fidel», a fixé sur le boîtier de l'appareil de James Nachtwey une micro-caméra qui filme ce qu'il photographie. Ainsi peut-on mieux percevoir la distance qui sépare le fait brut de la photo qui en résulte. Nous sommes ainsi plongés au cœur de l'action, de sa pratique sûre et méthodique, de ses rapports avec ceux qu'il fixe sur la pellicule.

Le film suit Nachtwey du Kosovo à l'île de Java, de Ramallah à Djakarta, sur le théâtre de toutes les guerres, de toutes les misères. Ponctuellement, il retourne à New York, où il commente ses photos, manifeste ses incertitudes, réaffirme son engagement, prépare ses expositions. Pour lui, il n'y a aucun doute: ses images sont autant de témoignages pour ceux qui subissent injustement des violences ex-



Ramallah, devant l'objectif de James Nachtwey.

trêmes, autant d'appels à la paix. Pourtant, il ne se fait guère d'illusions: jamais les souffrances ne cesseront ici bas.

Entouré de collaborateurs dont les témoignages ponctuent le film, ce solitaire s'interroge sur une question de fond: jusqu'où profite-t-il de la misère humaine? Et de répondre, laconiquement: «La seule chose qui me justifie, c'est mon effort pour respecter la souffrance des autres. Ce n'est qu'en y parvenant que je peux me faire accepter par l'autre et m'accepter moi-même.»

D'où provient dès lors la gêne qui traverse le spectateur durant le film? Est-ce le beau rôle que le réalisateur confère au personnage, ou l'hommage appuyé de ses amis? Est-ce une certaine forme de manichéisme, ou une vision du monde au fond terriblement bien-pensante? Est-ce la musique omniprésente qui souligne pompeusement la détresse humaine? On aurait aimé une approche plus humble et plus sobre, à l'image de cet homme dont on apprécie l'honnêteté et l'œuvre courageuse. ■

Réalisation, scénario Christian Frei. **Image** Peter Indergand, James Nachtwey. **Musique** Eleni Karaindrou, Arvo Pärt, David Darling. **Son** Florian Eidenbenz, Martin Witz, Ingrid Städeli. **Montage** Christian Frei, Barbara Müller. **Intervenant** James Nachtwey. **Production** Christian Frei Filmproductions; Christian Frei. **Distribution** Look Now! (2002, Suisse). **Durée** 1 h 36. **Site** www.war-photographer.com. **En salles** 25 septembre.



t à la santé. Fumare mette in pericolo la salute.

L'héritage du père

«Le fils» de Jean-Pierre et Luc Dardenne

Le nouveau film des réalisateurs de «Rosetta» confronte un menuisier avec le jeune homme qui a fait chavirer sa vie. Une œuvre qui tire sa force métaphorique des situations les plus quotidiennes, et a valu à l'extraordinaire Olivier Gourmet de remporter le Prix d'interprétation de Cannes.

Par Laurent Asséo

«**L**a promesse», «Rosetta», «Le fils». Les titres des trois derniers films des Belges Jean-Pierre et Luc Dardenne ne donnent pas vraiment dans la fioriture. Ils sont tout sauf ampoulés: courts, secs et simples. Bien rabotés, dirait un menuisier. Le scénario du «Fils» n'est guère épais non plus, plutôt du genre tiré au cordeau. Il repose sur quelques nœuds dramatiques permettant d'explorer le lien «tendu» entre deux figures opposées.

Celle, en premier lieu, d'Olivier (Gourmet), véritable centre de gravité du film. La quarantaine, un corps massif, il dirige l'atelier de menuiserie d'un centre de formation professionnelle. Pendant une bonne vingtaine de minutes et sans connaître la raison de son étrange comportement, nous le voyons se dissimuler derrière des vitres pour épier, dévaler des escaliers, jouer à un drôle de cache-cache. Celle ensuite du jeune Francis (Morgan Marinne), la cause du tourment du menuisier, dont il refuse de s'occuper dès son arrivée au centre de formation. Pourtant, il le suit dans les rues de la ville, dans son appartement. Bien qu'ayant toutes les raisons de haïr l'adolescent, Olivier finit par l'accepter dans son atelier.

Tout près des corps

Avec «Le fils», les frères Dardenne continuent à mettre en œuvre l'esthétique qui présidait à la réalisation de «La promesse» et, de manière plus radicale encore, de celle de «Rosetta». Ici, aucun plan fixe ni de trépied cloué au sol. La caméra toujours mobile des cinéastes est à l'affût des moindres faits

et gestes des personnages, s'emballe ou s'apaise en fonction de leurs actions et de leur état émotionnel. Plutôt que de recourir aux champs et contrechamps classiques, les cinéastes préfèrent s'attarder sur une nuque, un visage, une main, barrant ainsi la route à toute psychologie trop sommaire pour mettre en évidence l'opacité des êtres.

Enjeux moraux

Le cadrage des Dardenne, le plus souvent serré, restitue une vue très subjective et fragmentaire de la réalité. Cette vision étroite, étouffante, concorde avec le repli des personnages sur eux-mêmes, l'enfermement dans leurs problèmes, la gêne à communiquer avec les autres. Cette ouverture à l'altérité est tout l'enjeu humaniste de ce film. Le propos sociologique de «La promesse» et de «Rosetta» est ici relégué au second plan. «Le fils» relève moins du constat social que du questionnement éthique et, bien sûr, psychanalytique sur la filiation.

Disons-le tout net, le cinéma pratiqué par les frères Dardenne deviendrait vite fatigant, systématique et étrié s'il ne tirait sa puissance d'une extraordinaire adéquation entre la vérité des situations et leur force symbolique. L'apparence plutôt brute, rugueuse du filmage, l'approche quasi documentaire du réel ne doivent pas nous leurrer sur la perspi-

cacité des cinéastes. Chaque situation contient un sens propre et figuré, chaque geste est signifiant: la distance que le menuisier mesure sans arrêt correspond aussi à la distance morale entre les personnages; la ceinture en cuir qui soutient le dos d'Olivier renvoie aussi à sa volonté de contrôle de soi, etc.

La dernière partie du film atteint la simplicité et la profondeur des contes de fées. Au terme d'une course-poursuite dans une forêt, espace indompté où la violence et le bois défient toute aspiration à la maîtrise, on voit Olivier et Francis emballer une poutre dans une bâche évoquant un linceul, celui de l'être défunt qui s'interpose entre eux. Derrière son dépouillement apparent, le film des Dardenne noue des liens complexes entre le réel et sa métaphore.

Les cinéastes préfèrent s'attarder sur une nuque, un visage, une main, barrant ainsi la route à toute psychologie trop sommaire pour mettre en évidence l'opacité des êtres

Réalisation, scénario Jean-Pierre et Luc Dardenne. **Image** Alain Marcoen. **Son** Jean-Pierre Duret. **Montage** Marie-Hélène Dozo. **Décor** Igor Gabriel. **Interprétation** Olivier Gourmet, Morgan Marinne, Isabella Soupard. **Production** Archipel 15, Les films du fleuve; Jean-Pierre et Luc Dardenne. **Distribution** Xenix Film (2002, Belgique). **Durée** 1 h 43. **En salles** 23 octobre.





Olivier (Olivier Gourmet), menuisier blessé

Entretien avec les frères Dardenne et Olivier Gourmet

Encore tout auréolés du succès de «Rosetta», Jean-Pierre et Luc Dardenne présentaient ce printemps à Cannes leur dernier film, «Le fils». Accompagnés d'Olivier Gourmet, ils étaient aussi présents à l'avant-première de *Films* et aux Fêtes du cinéma neuchâteloises. Rencontres en deux temps.

Propos recueillis à Cannes par Nathalie Margelisch et à Neuchâtel par Frédéric Maire.

Votre style est très minimaliste...

Jean-Pierre Dardenne C'est vrai. À l'origine, il y avait plus de dialogues, mais nous souhaitions ne conserver que les paroles essentielles. De même pour les couleurs: elles sont similaires dans l'appartement et la menuiserie. Le but était de faire ainsi ressortir les corps et le bleu des salopettes. Cette démarche permet d'augmenter l'intensité des rapports entre les personnages.

Pourquoi avoir choisi la profession de menuisier?

Jean-Pierre Dardenne Le menuisier travaille avec une mesure, le double mètre. C'est un

homme précis, qui calcule avant de commencer son ouvrage. Ce film parle de la distance entre Olivier et Francis. Nous avons donc constamment essayé de mesurer cette distance, que ce soit dans la voiture, dans la rue, la caméra allant de l'un à l'autre.

L'émotion reste d'abord très mesurée jusqu'à ce qu'elle explose...

Jean-Pierre Dardenne Nous construisons une tension qui emprisonne le personnage, puis nous essayons de la mener à son comble. On sent une violence qui monte, monte, et à un moment inattendu, ça craque. Ici, le personnage d'Olivier est confronté à cette question: tuer ou ne pas tuer. Répéter un meurtre ou non. Cette attente crée la tension.

Comment vous partagez-vous les tâches?

Luc Dardenne Durant les préparations, il n'y a pas de répartition précise. Quand nous commençons à tourner, l'un de nous reste sur le plateau avec les comédiens et les techniciens, l'autre est au moniteur vidéo. En fait, nous sommes polyvalents.

Pourquoi avoir quitté le documentaire?

Luc Dardenne A un moment donné, nous avons eu envie de travailler avec des comédiens, de faire de la fiction. Dans «La promesse», un homme meurt. On nous a dit: personne ne peut mourir dans un documentaire, car si c'est le cas, on arrête la caméra et on va l'aider. En fait, nous préférons la fiction, même si nous continuons à produire des documentaires.

Comment avez-vous travaillé avec Olivier Gourmet?

Luc Dardenne Comme d'habitude. Jean-Pierre et moi avons d'abord répété dans les décors, qui étaient aménagés dans une ancienne école professionnelle. Nous prévoyons alors où mettre la caméra. Puis l'acteur vient et nous travaillons une ou deux heures. Ensuite, c'est au tour du cadreur, du directeur photo, parfois de l'ingénieur du son.

Olivier Gourmet, parlez-nous de votre rencontre avec les frères Dardenne, avec lesquels vous avez tourné

«Le fils», mais aussi «La promesse» et «Rosetta»...

Olivier Gourmet J'ai rencontré Jean-Pierre Dardenne dans un jury du Conservatoire de Liège; on a très vite sympathisé. Je n'avais pas vu leurs films précédents. Il m'a dit: «Ton visage nous intéresse. Tu as une bonne tête... On a tout de suite envie de boire un verre avec toi.» Je crois aussi que j'avais une démarche théâtrale (et sociale) qui leur ressemblait. Etre toujours à la recherche d'une autre voie, remettre tout le temps l'ouvrage sur le métier.

En vous voyant au travail, on a l'impression que vous avez été menuisier toute votre vie...

Olivier Gourmet Je viens d'un petit village des Ardennes belges. Mon père était paysan. Le matin, avant d'aller à l'école, on travaillait à la ferme. Là, vous touchez à tout, au bois, au fer, à la maçonnerie. Et puis mon grand-père était menuisier, et vers la fin de ses jours, j'ai travaillé avec lui sur certains chantiers. Il m'a inculqué le respect du bois. Ce respect permet de découvrir le plaisir de la matière.

Comment peut-on jouer un personnage aussi chargé de douleur?

Olivier Gourmet Le film ne se déroule pas deux jours, mais sept ans après le drame. Le personnage est tout le temps entouré des fantômes d'une vie passée. C'est peut-être plus facile à jouer que s'il avait fallu subir la douleur présente, sur le moment. J'essaie donc de retracer ces sept ans comme un roman, en faisant toujours appel à ma propre mémoire affective. Il faut dire aussi que les frères Dardenne ont imaginé le personnage d'Olivier en fonction de ce que je suis.

Il y a beaucoup d'amour chez Olivier, dans sa manière de transmettre son métier...

Olivier Gourmet Après la perte qu'il a subie, cet homme a tout abandonné. Il a quitté le travail avec son frère. Je pense que c'est lui qui a quitté sa femme; il ne pouvait plus regarder son visage sans en voir un autre. S'il se réfugie dans la passion d'un savoir à des jeunes, ce n'est pas innocent: il ne trouve plus d'amour que là-dedans. C'est sa manière de faire son travail de deuil. ■



Luc et Jean-Pierre Dardenne

Confessions féminines à Téhéran

«Ten» d'Abbas Kiarostami

Entièrement réalisé en deux plans fixes tournés dans une voiture qui traverse Téhéran, «Ten» est un film unique en son genre. Le cinéaste iranien Abbas Kiarostami réussit un pari cinématographique d'une intensité exceptionnelle.

Par Frédéric Maire

Une petite caméra numérique est braquée sur la conductrice, proche de la quarantaine et divorcée, l'autre montre les passagers qui se succèdent dans la voiture: d'abord son fils (exigeant, prétentieux, insupportable, gâté par un père qui semble le monter contre sa mère), et une galerie de femmes, sa sœur, une vieille inconnue qui va prier au mausolée, une prostituée, une femme abandonnée qui s'est rasée la tête...

Le film se divise en dix trajets (d'où le titre «Ten») dans la ville de Téhéran, à différents moments du jour et de la nuit. Le résultat, fascinant, est un étonnant précipité de la société iranienne contemporaine dévoilant en particulier le sort

Non sans humour, Kiarostami pose un regard ample sur le monde, résumé ici à l'habitable d'une voiture

des femmes et leurs relations avec les hommes (le fils, le mari, le père). Un constat qui vaut aussi bien pour d'autres pays, d'autres contextes socioculturels. Donc, non sans humour, Kiarostami pose un regard ample sur le monde, résumé ici à l'habitable d'une voiture.

La voiture comme scène

Depuis longtemps, le cinéma de Kiarostami nous a habitués aux virées en auto, comme dans «Et la vie continue» («Zendeji edame darad») ou «Le goût de la cerise» («Ta'm e guilass»), et à observer le monde à travers un pare-brise – la caméra offrant un cadre protégé qui permet au cinéaste de mettre en scène l'extérieur. Dans «Ten», le véhicule-

observatoire devient véhicule-scène, un théâtre miniature à l'intérieur duquel tout peut se passer.

Le dispositif de tournage, imaginé par Kiarostami, répond à son désir de se mettre à distance, de s'éloigner des interprètes pour leur insuffler le sentiment d'être dégagés de sa «direction». Grâce à la caméra vidéo, il a pu tourner des longues séquences affranchies de la contrainte des coupures. Il indiquait les dialogues aux acteurs au fur et à mesure de l'avancement du plan, installé à l'arrière de la voiture. Quand il ne disait rien, l'acteur pouvait donner libre cours à son imagination. Parfois même, le cinéaste s'éclipsait. La scène ainsi improvisée était cadrée, contrôlée, mais sans restriction dans sa durée ni son mouvement.

Au-delà de ce qu'il raconte, dit, montre ou ne montre pas, «Ten» va très loin dans l'investigation en profondeur du sens de la représentation, du rôle et de la fonction du cinéaste, de la «disparition» du metteur en scène. Kiarostami s'explique: «La voiture, ce n'est pas moi qui l'ai faite, cette femme, ce n'est pas moi qui l'ai créée et ce dialogue, on l'entend souvent. Mais quand ils entrent tous dans une image particulière à un moment donné, alors c'est une

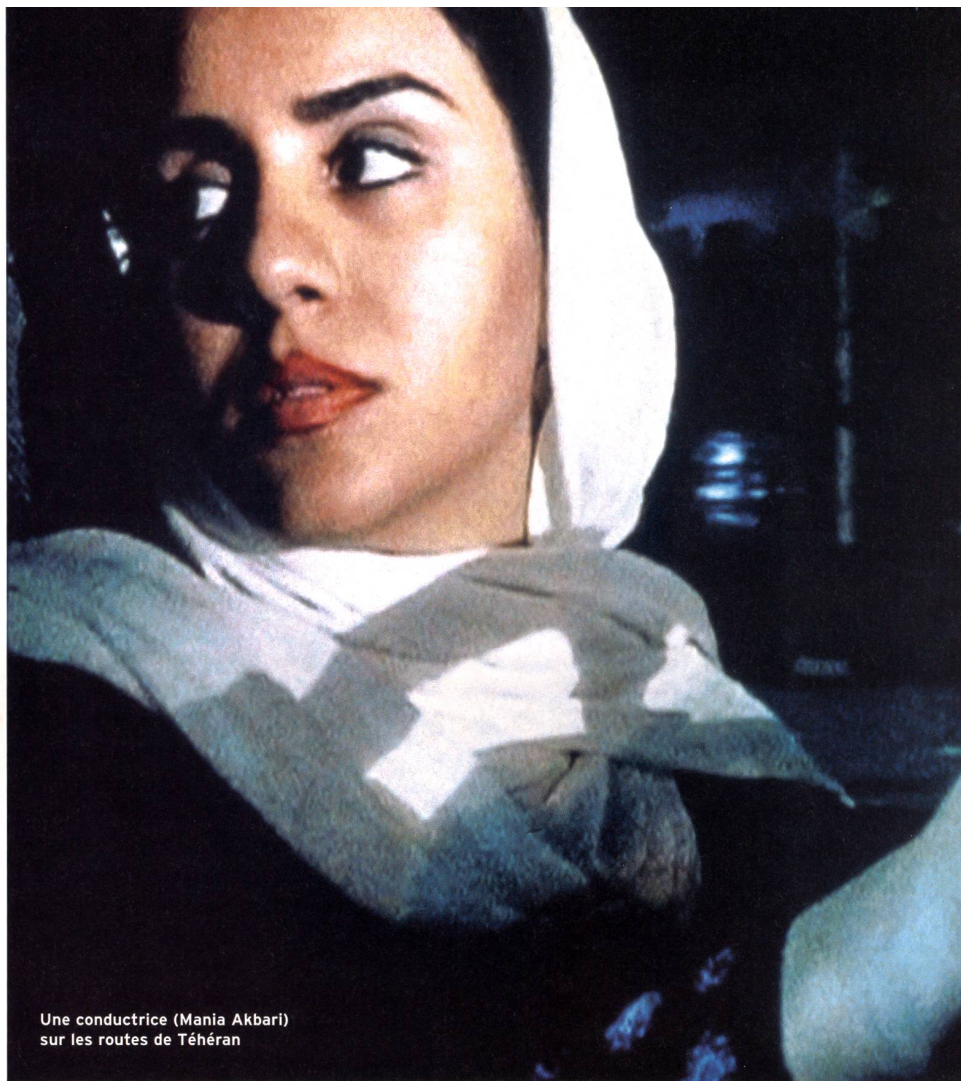
création.» Le cinéaste relie le réel à sa propre expérience en la mettant en scène pour le spectateur.

Vérité retrouvée

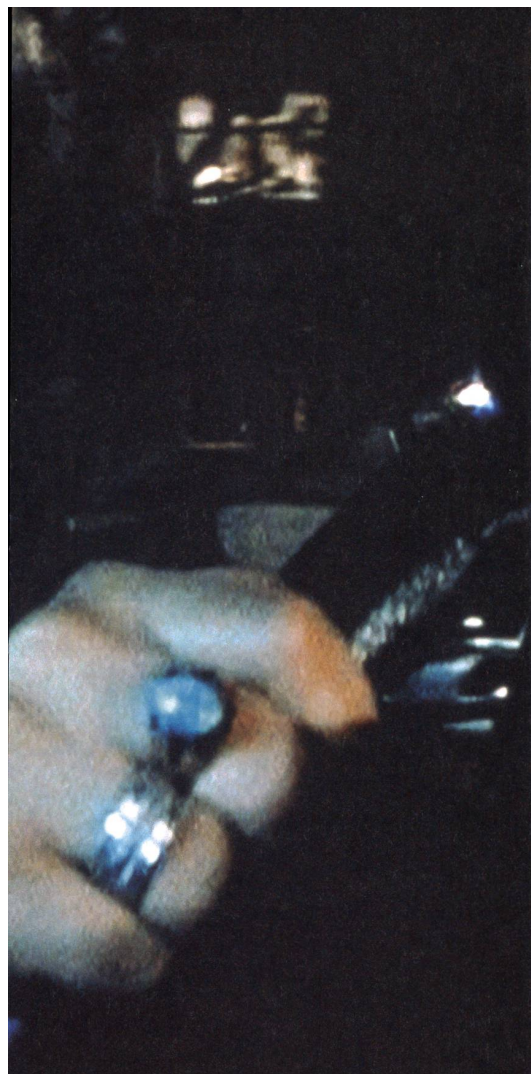
Film de fiction où se perd le documentaire, «Ten» capte ainsi bien plus que des images. La puissance et la simplicité du dispositif mis en place par le cinéaste pour saisir une histoire (imaginaire) et ce qui se passe entre les passagers de la voiture permettent de ne dévoiler que les affects. Tous les filtres (le décor, les costumes, l'éloignement) implosent et il ne reste plus qu'un instant suspendu de vérité retrouvée: l'émotion d'une femme qui se met à pleurer et non celle d'une actrice.

L'équipe du film: Abbas Kiarostami, Mania Akbari, Roya Arabshahi, Katayoun Taleidzadeh, Mandana Sharbaf, Amene Moradi, Amin Maher, Kamran Adl, Morteza Tabatabaï, Bahman Kiarostami, Mastaneh Mohajer, Mazdak Sepanlu, Reza Yazdani, Vahid Ghazi. **Production** Abbas Kiarostami Productions, MK2 Productions; Abbas Kiarostami, Marin Karmitz. **Distribution** Filmcooperative (2002, Iran / France). **Durée** 1 h 34. **En salles** 25 septembre.

1. Kiarostami précise: «ce film n'est pas mon film, c'est le film du groupe. Au générique, je n'ai pas mis mon nom comme metteur en scène. Tous les noms se suivent les uns après les autres. C'est un travail en commun».



Une conductrice (Mania Akbari) sur les routes de Téhéran



Abbas Kiarostami

le cinéma en question

Avec une douzaine de longs métrages, l'Iranien Abbas Kiarostami a écrit quelques-unes des plus belles pages du cinéma mondial de ces dernières années. Une révolution en douceur.

Par Frédéric Maire

Le cinéaste iranien Abbas Kiarostami



Né à Téhéran en 1940, Abbas Kiarostami a étudié les beaux-arts avant de s'intéresser au graphisme. En 1970, il collabore avec l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes (Kanun) pour lequel il tourne son premier court métrage, «Le pain et la rue» («Nan va Koutcheh»). Tout en continuant à illustrer des livres pour enfants, il réalise ensuite de nombreux autres petits films avant de mettre en scène son premier long métrage en 1974, «Le passager» («Mossafer»). En 1989, «Où est la maison de mon ami?» («Khane-ye doust kodjast?») remporte le Léopard de bronze à Locarno et lance sa carrière internationale.

Après l'étonnant «Close-Up» («Nema-ye Nazdik», 1990), il revient dans la région où il avait tourné «Où est la maison de mon ami?», au nord de l'Iran, qu'un tremblement de terre vient de ravager. Caméra au poing à la recherche des survivants, il y réalise «Et la vie continue...» («Zendegi edame darad», 1991). En 1994, «Au travers des oliviers» («Zire darakhshan zeyton») prend comme point de départ la scène du mariage de «Et la vie continue...» et raconte son tournage très tourmenté dans une vertigineuse mise en abyme. Ce film achève une sorte de trilogie fondée sur la préoccupation majeure du cinéaste: la recherche constante de la vérité qui se cache derrière la reconstitution.

Rossellini iranien

Pour l'historien du cinéma Jean-Claude Biette, «il y a chez ce cinéaste iranien une nouveauté aussi radicale, dans l'ordre du sentiment poétique, que chez Rossellini: un Rossellini qui réussirait son détournement de la télévision. Il reprend en effet à la télévision ce qui aurait pu faire son bien et qui s'est partout changé en mal: les techniques de la reconstitution, du mélange du vrai et du faux, la foi en le documentaire, Kiarostami les éradique de tout voyeurisme ou de tout absolutisme et les soumet au rythme ample du temps vécu, seul temps donné en partage aux êtres filmés et aux spectateurs ramenés à ce temps intransitif et apaisé de leur mémoire, et non pas à ce temps charcuté et expéditif propre aux affaires courantes de la télévision».

Chez Kiarostami, tout réside dans le dispositif, dans le jeu entre la fiction et la réalité qui met en question le cinéma et ses finalités. Ainsi, ses personnages sont souvent des «créateurs», des «metteurs en scène», doubles critiques du cinéaste qui cherchent à manipuler le monde, à transformer le réel à leur image. Ces mécaniques ne sont pas

pour autant totalitaires: le seul devoir du spectateur est de trouver sa place au sein de la fiction.

La liberté du spectateur

Dans «Le goût de la cerise» («Ta'm e guilass», qui lui vaudra la Palme d'or à Cannes en 1996), le cinéaste se radicalise: un homme d'une cinquantaine d'années roule en voiture dans la banlieue de Téhéran. Des vitres de sa Range Rover qui, littéralement, «cadrent le monde en mouvement», il cherche désespérément un homme qui puisse l'accompagner dans son suicide. Le film, bouleversant, suggère que la seule liberté de l'homme est celle de pouvoir choisir sa mort. Quant à la liberté du spectateur (comme le démontre l'ultime séquence, extrême),

La liberté du spectateur, chez Kiarostami, est celle, fascinante et troublante, de pouvoir décider du film qu'il a vu

c'est celle, fascinante et troublante, de pouvoir décider du film qu'il a vu. Cette idée, Kiarostami l'approfondira davantage encore dans «Le vent nous emportera» («Bad ma ra khahad bord», 1999), Grand prix spécial du jury à Venise, où le cinéaste offre au spectateur le bonheur absolu d'un nouveau jeu cinématographique: un film que chacun peut lire (presque) comme il le désire.

Cette liberté, il l'affirme toujours plus dans ses derniers films, réalisés avec des petites caméras vidéo: dans «ABC Africa», un bijou de cinéma documentaire présenté l'an dernier au Festival de Cannes, Kiarostami ne se départit jamais de sa position de voyageur du cinéma, découvrant le pays en même temps que nous. Il est le passeur, celui dont le regard aigu et sensible apporte l'intensité du regard des autres. Aujourd'hui avec «Ten», il s'efface au point de laisser l'acteur devenir le centre de la reconstitution. L'essence de quelque chose de puissant qui serait, peut-être, la vérité. ■

Films

FILM COOP
ZÜRICH

20 billets offerts pour le film

«Ten»

En salles dès le 25 septembre

Offre exclusivement réservée aux abonnés

Commandez vos billets par le site
www.revue-films.ch

ou par courrier: Films, CP 271, 1000 Lausanne 9
2 billets au maximum par personne seront attribués par tirage au sort. Les membres du Cercle de Films **uniquement** peuvent commander 2 billets par mois et par film au 021 642 03 36 ou 30

Bonne récolte!

«Jour de marché» de Jacqueline Veuve

Jacqueline Veuve poursuit sa passionnante exploration humaine du monde rural. Les images d'Hugues Ryffel, tout en nuances, font bel écho à la perspicacité de la cinéaste.

Par Sandrine Fillipetti

Avant, il y avait le rythme des saisons et le temps des récoltes. L'ère de la productivité à tout prix et des nouvelles lois du commerce international bat désormais son plein. Un savoir-faire vole en éclat. Pour les maraîchers du marché campagnard de la petite ville vaudoise de Vevey, il devient de plus en plus difficile de résister aux nouvelles directives de la productivité.

Ceux qui vivent de la seule vente du produit de leur labeur doivent en effet faire face aux réalités d'un métier à haut risque. La société civile, elle, court le danger de perdre une importante part de son patrimoine. Jacqueline Veuve redonne tout son sens au travail de maraîcher et fustige les bons apôtres de la globalisation. En montrant l'envers du décor, elle attire l'attention sur une redéfinition de l'espace rural qui menace, à court terme, de plonger le monde agricole dans une crise sans précédent.

Réalisation Jacqueline Veuve. **Scénario** Jacqueline Veuve, Lionel Baier. **Image** Hugues Ryffel, Milivoj Ivkovic. **Musique** Christine Chauve. **Son** Luc Yersin, Fred Kohler. **Montage** Edwige Ochsenbein. **Production** Ciné Manufacture, Aquarius Film Production; Robert Boner. **Distribution** Ciné Manufacture - JMH (2002, Suisse). **Durée** 1 h 28. **En salles** 9 octobre.

Entretien avec Jacqueline Veuve

Avec «Jour de marché», Jacqueline Veuve tire la sonnette d'alarme sur les rudes conditions d'existence des maraîchers, menacés par le commerce planétaire.

Propos recueillis par Sandrine Fillipetti

Quelle est la genèse de «Jour de marché»?

J'avais en mémoire un souvenir très fort du film de Lindsay Anderson «Every Day Except Christmas», réalisé en 1957. Issu de la grande lignée des documentaristes à laquelle appartiennent John Grierson, Basil Wright et Robert Flaherty, que je considère, avec Richard Leacock et Jean Rouch, comme mes maîtres, ce documentaire mettait en lumière le véritable patchwork social que représentait le marché de Londres. A l'époque, j'étais encore stagiaire au Musée de l'Homme à Paris, et je me rappelle avoir souhaité pouvoir transmettre les mêmes images, simples et non commentées, sur les gestes des hommes. Le marché campagnard a également fait partie du monde de mon enfance. Tout près de chez moi, il y avait une foire aux bestiaux, un petit marché où les femmes venaient vendre fruits et légumes avec leurs poussettes d'enfants. Le collège dans lequel j'ai fait mes classes secondaires se trouvait juste en face du marché et de l'Abbatiale de Payerne. A la récréation, les paysannes nous don-



Le travail des maraîchers, de la ferme au marché

naient une carotte et une pomme... Par la suite, comme tout le monde, j'ai fréquenté les grandes surfaces. Et depuis maintenant quinze ans, je fréquente le marché de Vevey, qui se trouve à dix minutes de chez moi. L'idée de réaliser un film sur ce marché me trotte dans la tête depuis deux ou trois ans. Je me suis dit qu'il fallait faire vite, parce que beaucoup de petits maraîchers, poissonniers, champignonniers, etc., disparaissaient, mangés par la concurrence des supermarchés.

De quelle manière avez-vous sélectionné les différents intervenants?

Je les connaissais depuis de nombreuses années. Je savais qu'ils étaient susceptibles d'être intéressants et qu'ils avaient des

Jacqueline Veuve sur le tournage de «Jour de marché»





choses à dire. Ils avaient des «gueules», des gestes, des paroles que l'on avait envie de filmer. Après eux, il n'y aura personne pour les remplacer.

Comment avez-vous travaillé ?

J'ai mis deux ans à préparer, réaliser et monter le film. Je connaissais très bien les différents protagonistes, mais seulement dans le cadre du marché. J'ai donc été les voir travailler chez eux pendant plusieurs semaines, je les ai photographiés et longuement interviewés. Avec l'ensemble de ce matériel, j'ai écrit le scénario. Comme vous le savez, je ne fais pas de reportages, uniquement des documentaires mis en scène en fonction de ce que je sais de mes protagonistes. Je suis très attachée à l'esthétique. Je ne tiens pas à faire absolument une «belle» image, mais un cadre porteur de sens afin de dégager une réelle émotion. Ici, pas de *talking-heads*. Les personnes interviewées évoquent les problèmes que je souhaitais faire ressortir, soit en voix off, soit par le truchement des dialogues qu'elles établissent entre elles.

Dans le commentaire, vous parlez à un moment d'«artisans»...

Ce n'est peut-être pas le mot adéquat pour des maraîchers, mais je n'en trouve pas de meilleur... Je veux souligner, comme chez les artisans, leur manière de faire, de parler, qui est spécifique et qui disparaîtra avec eux.

Beaucoup parlent de l'absence de succession et de relève, est-ce l'ébauche d'un véritable scénario catastrophe pour ces petites exploitations traditionnelles ?

La plupart des maraîchers n'ont en effet pas de succession, pas de relève. Parler de scénario catastrophe n'est pas un vain mot. Il faut savoir que monsieur Volet, le «chanteur», cultive ses salades sur des terrains avec vue sur le lac qui valent des fortunes pour construire des villas, ce qui l'empêche donc d'agrandir son domaine. Cela

signifie que les chances de survie de son exploitation sont très minces, car aujourd'hui, il est impossible de survivre sans s'agrandir. Par ailleurs, les prix des produits chutent. Il donne l'exemple de la pomme Golden, qui valait deux francs le kilo en 1958 et qui vaut toujours le même prix aujourd'hui, alors que les salaires ont quintuplé !

En vous attachant à des thèmes d'une grande universalité, avez-vous voulu réaliser un film pédagogique sur la globalisation ?

Je n'aime pas le terme «pédagogique», qui me rapproche du didactique que j'essaie d'éviter. Ceci posé, j'ai effectivement voulu réaliser un film sur des petits artisans qui nous amènent à un problème universel : celui de la globalisation qui tue toutes nos traditions.

Devant l'ampleur de la crise, ce documentaire fait-il office de sonnette d'alarme ?

Il devrait faire office de sonnette d'alarme, mais je suis un peu sceptique ; on arrive à convaincre que les convaincus... Tout le monde veut bien acheter bio, mais seul un petit pourcentage le fait vraiment, parce que les gens sont habitués à acheter des fraises pratiquement toute l'année, et des légumes hors saison en toute saison... Comment revenir en arrière ? Comment être plus responsable vis-à-vis de soi-même et de la société ? On peut espérer que le film suscitera des discussions et qu'il parviendra à secouer un peu les consciences.

Quels seront les marchés de l'avenir ?

Ils seront essentiellement composés de revendeurs de légumes, de fruits, en provenance du monde entier, ce qui est déjà partiellement le cas. Le marché ressemblera de plus en plus aux grandes surfaces... ■





La bande à Gégène

Gégène (Jean-François Stévenin)
et Mischka (Jean-Paul Roussillon)

«Mischka» de Jean-François Stévenin

C'est à une merveilleuse virée que Jean-François Stévenin nous emmène avec sa tribu de fumeurs, tous pas mal illuminés. Une œuvre dense et libre comme l'air. «Mischka» ou une utopie de cinéma.

Par Laurent Asséo

Est-ce parce qu'il n'avait pas réalisé de film depuis «Double messieurs», en 1986, que Jean-François Stévenin amasse un impressionnant matériau dans «Mischka»? Il y a bien longtemps que l'on n'avait vu œuvre aussi riche, généreuse et fouguese, qui brasse autant de personnages, de traces narratives, d'atmosphères sonores et de séquences disparates. Il y a bien longtemps aussi que l'on n'avait éprouvé un tel sentiment de liberté devant un écran de cinéma. Tout ici n'est que dérive (alcoolisée), digressions, jeux de pistes brisés, rencontres hasardeuses et gamineries de vieux enfants.

L'histoire de «Mischka», c'est d'abord la rencontre, au hasard des grandes migrations estivales, de quelques hurluberlus. En route pour la mer, un couple (Yves Alfonso et Claire Stévenin) s'arrête sur une aire d'autoroute pour faire pisser grand-père (Jean-Paul Roussillon). Comme un gros chien perdu sans collier, le vieux s'égare et atterrit dans un hospice. Il y rencontre Gégène (Jean-François Stévenin), infirmier alcoo-

lique qui le surnomme Mischka, le prend en sympathie et l'emmène en balade. En chemin, Gégène et Mischka rencontrent la jeune Jane (Salomé Stévenin) et son petit frère Léo (Pierre Stévenin) qui ont fui le domicile maternel pour retrouver leur père. En route, le quatuor fait la connaissance de la gitane Joli-Cœur (Rona Hartner), une ex-choriste, et retrouve Muller (extraordinaire Jean-Paul Bonnaire), copain souffre-douleur de Gégène et pote de Johnny Hallyday...

La singularité de Stévenin

Difficile de décrire cette œuvre lumineuse, aérienne, cosmique, que traversent quelques doux illuminés. Le mélange de réalisme et de fantaisie débridée fait songer au cinéaste Jacques Rozier, la peinture radieuse du paysage français évoque par instants le «Van Gogh» de Pialat, le trafic de personnages, de nationalités n'est pas sans rappeler les cafouillages chorégraphiés et farfelus d'un Tati ou d'un Losseliani. Pourtant, le ton Stévenin est unique, à commencer par la façon qu'ont ses personnages masculins de s'exprimer, de faire entendre un parler populaire et rocailleux. Ici, pas de dialogues compassés, mais des borborygmes, des phrases inachevées, des sons sourds, des mots murmurés, parfois inintelligibles, ou gueulés au contraire.

Le cinéaste a également une manière particulière de triturer la matière filmique, de dilater le temps ou d'interrompre brutalement de longs plans-séquences. La singularité du film de Stévenin réside aussi dans une sensation de rêve éveillé et, à partir de l'histoire de

petites gens, de bric et de broc fictionnel, dans la mise en images du monde en grand, en cinémascope. «Mischka» est parcouru de bouffées d'onirisme et d'échappées dans le fantastique, dont l'apparition miraculeuse de Johnny Hallyday en hélicoptère...

Cet univers déployé avec une liberté insensée recèle évidemment une bonne dose d'utopie, chamboulée à l'apparition du moindre personnage, qui se métamorphose à chaque scène. Dans le même esprit, la liberté de mouvement des anti-héros de Stévenin n'est pas restreinte par des contingences matérielles ou des problèmes de fric. Il y a toujours une table pour les accueillir et du vin à partager. Chacun retrouve une famille de substitution. Film de tribu, «Mischka» est une ode aux familles recomposées et à la fraternité humaine généralisée. Cette médaille enthousiasmante et idéale a parfois son revers, notamment lorsque le film, comme les personnages, s'égare à son tour dans un carnavalesque un peu trop débridé et irréel. Ne boudons pas notre plaisir: «Mischka» touche au pur miracle cinématographique. ■

***Difficile de décrire
cette œuvre lumineuse,
aérienne, cosmique,
que traversent
quelques doux rêveurs***

Réalisation, scénario Jean-François Stévenin. **Image** Pierre Aïm. **Musique** Philippe Miller. **Son** Daniel Ollivier. **Montage** Emmanuelle Castro. **Décor** Mathieu Menut. **Interprétation** Jean-Paul Roussillon, Jean-François Stévenin, Rona Hartner, Jean-Paul Bonnaire... **Production** Arcapix; Gilles-Marie Tiné. **Distribution** Moa Distribution (2002, France). **Site** www.bacfilms.com/mischka. **Durée** 1 h 56. **En salles** 16 octobre.

De la dynamite!

«Micmac à La Havane»
de Sabine Boss

Auréolée d'un grand succès public outre-Sarène, cette comédie brocardée avec une énergie réjouissante une certaine idée de la Suisse, mais n'échappe pas à un autre cliché: l'autodérision made in Switzerland.

Par Claude Lacombe

Lors des festivités pour l'entrée de la Suisse à l'ONU, Kaspar Villiger n'a pas ménagé ses efforts pour mettre en avant le rôle de ce pays sur la scène internationale. «Micmac à La Havane» s'en moque joyeusement, à travers les péripéties d'un conseiller d'ambassade gaffeur qui déclenche un incident diplomatique. Profitant de l'absence de son supérieur, Stefan Balsiger entraîne un sénateur américain en goguette dans la vie nocturne de la capitale cubaine. Le lendemain matin, il le retrouve au bout du canon de revolver de la belle Miranda, qui exige un aller simple pour les Etats-Unis. Le diplomate suisse n'a que quelques heures pour sauver l'honneur de son pays...

Blague à part

On l'aura compris, le potentiel comique de «Micmac à La Havane» se nourrit d'un

sens bien helvétique de l'autodérision, dans lequel excelle l'acteur principal et coscénariste Viktor Giacobbo (le Woody Allen suisse allemand!). La caricature est un exercice périlleux, mais les acteurs ont trouvé le ton juste et les bonnes idées ne manquent pas, comme cette salade de tomates et mozzarella de 2 m² aux couleurs de la patrie servie à l'ambassade. Le film doit bien entendu être vu en version originale (suisse allemande, anglaise et espagnole) pour goûter les sonorités bien particulières du *schwitzertütsch*, langue secrète de nos diplomates, à l'évidence plus efficace que celle des Indiens Navajos de «Windtalkers, les messagers du vent»! Comédie populaire aussi légère que réussie, «Micmac à La Havane» n'a donc pas volé son succès alémanique (plus de 300'000 entrées).

Pourtant, en ces temps de questionnement identitaire «expozérodeusien», il faut bien admettre que le film recycle la seule forme connue d'humour helvétique: l'autodérision, pour ne pas dire l'auto-flagellation. Comme si le spectacle du ridicule suisse était la seule réponse à toute velléité comique. Tant qu'à faire, les publicitaires d'Ovomaltine devraient tenter leur chance au box-office!

Titre original «Ernstfall in Havanna». **Réalisation** Sabine Boss. **Scénario** Domenico Blass, Viktor Giacobbo, Sabine Boss. **Image** Roland Schmid. **Musique** Balz Bachmann, Peter Bräker. **Son** Luc Yersin. **Montage** Bernhard Lehner. **Décor** Susanne Jauch. **Interprétation** Viktor Giacobbo, Sabina Schneebeli, Mike Müller, Carla Sanchez,... **Production** Vega Film; Ruth Waldburger, Sabine Boss, Viktor Giacobbo. **Distribution** Vega Distribution (2002, Suisse). **Durée** 1 h 26. **En salles** 2 octobre.

Stefan Balsiger (Viktor Giacobbo)
et Miranda (Carla Sanchez)



PRIX DU 55^{EME} FESTIVAL CANNES 2002

A homme d'exception,
prix d'exception!

Ce fût l'une des plus belles
surprises du Festival
- et l'une des plus jubilatoires -
distillant le poil à gratter
comme d'autres la bonne conscience,

Moore joue les troublions
et s'interroge sur l'impact
de la vente libre des armes.

Brillant, fascinant,
ne laissant jamais

le spectateur reprendre
haleine,

un film d'une actualité brûlante.

Studio Magazine



BOW-
LING
FOR
COLUMBINE

UN FILM DE
MICHAEL MOORE

AU CINÉMA
DÉBUT OCTOBRE 2002

www.michaelmoore.com

www.pathe-films.ch

PATHE!

ALLIANCE



Michael Moore au pays de la gâchette facile

L'arme à gauche

«Bowling for Columbine»
de Michael Moore

Plus de dix ans après «Roger et moi», film d'investigation musclé sur la fermeture catastrophique de l'usine General Motors dans sa ville natale, Michael Moore revient au bercaïl pour y enquêter sur la tuerie de Columbine.

Par Charlotte Garson

Dès l'ouverture de «Bowling for Columbine», la voix off du réalisateur qui parodie des vieux films d'actualités donne au film son ton satirique: «C'était un jour typique de la belle Amérique, les enfants partaient pour l'école, [...] le Président bombardait encore un pays au nom imprononçable...». Cette entrée en matière trace un lien direct entre la politique extérieure et l'usage abusif des armes à feu: de même que les Américains pilonnent tous azimuts parce qu'ils en ont les moyens, les homicides en classe de maternelle surviennent parce qu'un nombre effarant d'armes traînent dans chaque foyer suburbain.

Quand de vieilles réclames qui font l'apologie des carabines Marx apparaissent, on s'attend à voir tout le film déployer une critique en bonne et due forme de ces red-

necks (p loucs) du Michigan toujours l'arme au poing. Or, subitement, le «je» de l'auteur s'interpose.

Michael Moore mêle d'emblée des éléments personnels à la généralité de son propos politique: enquêtant sur le rôle des armes à feu et sur le puissant lobby qui les promeut, la National Rifle Association (NRA) dirigée alors par l'acteur Charlton Heston, il confie avoir lui-même été champion de tir dans son enfance, membre de la NRA, bref, un petit garçon du Michigan très amoureux de son fusil!

C'est son sens aigu de sa propre position dans l'enquête, donc de la place du «je» documentariste, qui l'éloigne du simple reportage. Voici donc l'imposant Moore de retour dans sa ville natale de Flint, attiré cette fois non par un drame social (la fermeture de General Motors relocalisé), mais par un fait divers qui a fait le tour du monde: l'assassinat de douze enfants par un camarade dans un lycée des environs, Columbine.

Sport national

A qui la faute? s'enquiert Moore. L'âge ingrat, les jeux vidéo, le hard rock, et même... le bowling sont incriminés par les habitants interrogés. Au final, ce sont les médias, leur obsession de l'audimat et leur surenchère pour faire croître la peur que Moore accuse, puisque, au Canada, pays où il y a autant d'armes par foyer, très peu de gens songent à brûler la cervelle de leurs compatriotes! Alors que Moore, consommateur averti, parvient à faire cesser la vente de balles dans un supermarché en confrontant le gérant à des blessés de Columbine encore truffés

de plomb jusqu'à l'os, les possibilités locales de pression contre les grandes chaînes de télévision sont quasi nulles.

Charlton et moi

Plutôt que de tendre vers une conclusion en forme de CQFD, «Bowling for Columbine» passionne par la richesse des questions qu'il pose, du travail «forcé» des chômeurs à la politique extérieure, de la différence culturelle à la solitude intellectuelle de la banlieue américaine, que «L.I.E» illustrait récemment. Moore manie avec plus de maîtrise que dans «Roger et moi» («Roger & Me») et «The Big One» les divers supports qu'il convoque (dont un cartoon hilarant des auteurs de «South Park» sur l'histoire de l'Amérique) et rend son approche moins agressive.

Son échec à ébranler les convictions de Charlton Heston, qui le reçoit sous une affiche de «La soif du mal» («Touch of Evil»), n'en est que plus profondément triste. Si l'on peut déplorer un montage parfois trop «efficace» et un usage de la musique peu subtil, il ne faut pas oublier que ces joies offertes au grand public constituent les seules chances pour le film d'être vu aux Etats-Unis. Mais le sera-t-il dans les banlieues qu'il parcourt, pourvues tout au plus de multiplexes où un tel franc-parler politique gâcherait le goût du pop-corn? ■

C'est son sens aigu de sa propre position dans l'enquête, de la place du «je» documentariste, qui l'éloigne du simple reportage

Réalisation Michael Moore. **Image** Brian Danitz, Michael McDonough. **Musique** Jeff Gibbs. **Son** Francisco Latorre, James Demer. **Montage** Michael Moore, T. Woody Richman. **Production** Alliance Atlantis; Kathleen Glynn, Jim Czarnecki. **Distribution** Monopole Pathé (2002, Canada / USA). **Durée** 2 h. **En salles** 9 octobre.



Martha Argerich, pianiste virtuose

La dernière des divas

«Martha Argerich, conversation nocturne» de Georges Gachot

Il en a fallu de l'opiniâtreté à Georges Gachot pour approcher Martha Argerich ! Ses entretiens sont rares et celui-ci permet de découvrir une grande dame du piano aussi secrète que fantasque.

Par Bertrand Bacqué

C'est un fait: la pianiste virtuose d'origine argentine ne se laisse pas facilement aborder, et en aucun cas elle ne sera la victime consentante d'un *reality show* type Big Brother, à la façon du rocker Ozzy Osbourne ! C'est Martha Argerich qui le dit, dans

le préambule du portrait que Georges Gachot lui consacre. Alors, c'est au cœur de la nuit, dans le salon aux lumières mordorées d'un grand hôtel, qu'elle se livre pianissimo, entre confidences et anecdotes, rires et ellipses.

Cachée par sa lourde crinière noire, elle égraine, féline, les coups de foudre, les complications musicales qui ont ponctué sa carrière et qui ont fait d'elle une des plus grandes interprètes contemporaines de la musique romantique, aussi fougueuse que sensuelle. Au premier rang de ces rencontres, le pianiste australien Friederich Gulda, dont elle sera l'unique élève, mais aussi Beethoven, Chopin, Liszt, Ravel, Bach ou Schumann dont elle parle comme d'amoureux qu'il s'agit d'honorer dignement sans les vexer. «Quand, dans le même concert, je joue bien Liszt, je rate Chopin... qui est un peu jaloux!», souffle la dame avec un sourire mutin. C'est dire l'humour de Martha Argerich, tour à tour espiègle et mystérieuse.

Gachot ponctue le récit de ses émotions et de ses affres d'images de concerts de ses débuts à nos jours, cherchant à chaque fois l'équivalent visuel de ce qu'il entend. Le film s'achève d'ailleurs par la répétition quasi intégrale du Concerto opus 54 de Schumann, compositeur avec qui elle entretient une très grande intimité. Et l'on voit à quel point Argerich dirige le concerto autant qu'elle semble conduire le cinéaste dans le labyrinthe de ses confessions nocturnes. Ainsi, à qui veut percer le mystère Argerich, c'est davantage dans ses interprétations que dans ses confidences que la pianiste se livre. ■

Réalisation Georges Gachot. **Image** Matthias Kälin, Milivoj Ivkovic. **Son** Alfred Benz, Dieter Meyer, Toine Mertens, Luc Yersin, Martin Hertel. **Montage** Ruth Schläpfer. **Production** Georges Gachot & Idéale Audience; Georges Gachot, Pierre-Olivier Bardet. **Distribution** Georges Gachot Productions (2002, Suisse / France). **Durée** 0 h 57. **Site** www.gachot.ch. **En salles** 18 septembre.



PRIX D'INTERPRETATION MASCULINE - FESTIVAL DE CANNES 2002



OLIVIER GOURMET

le fils

un film de

JEAN-PIERRE et LUC DARDENNE (ROSETTA)

Sortie: 23 octobre

DOCTEUR

XENIX FILM

LUMIÈRES

Sur les rails de l'héroïne

«Sauvage innocence»
de Philippe Garrel

Pour trouver le financement de son film antidrogue, un cinéaste se résout à faire du trafic d'héroïne... Servi par une superbe image en noir et blanc, le nouvel opus de Garrel est une œuvre exceptionnelle sur le cinéma comme force destructrice.

Par Laurent Asséo

Enfin! Voici presque un an qu'on attendait de voir sur nos écrans «Sauvage innocence», à l'écran en France depuis décembre 2001... A bien des égards, la sortie romande du vingt-troisième long métrage de Philippe Garrel est exceptionnelle. Non seulement le film est magnifique, mais c'est la première fois qu'une réalisation de ce cinéaste majeur est distribuée en Suisse dans des conditions normales. Jusqu'ici, seuls les festivals ou les salles parallèles permettaient de découvrir les créations de cet enfant auto-proclamé de Godard et de Mai 68.

Il faut dire que Garrel, qui a réalisé son premier film à 16 ans, a développé dans les années

70 un cinéma radical, proche de l'underground américain. Un art poétique d'une beauté souvent fulgurante. Depuis «L'enfant secret» (1979), le cinéaste revient à des récits plus classiques, à un romanesque d'inspiration plus autobiographique. Servi par les somptueuses images en noir et blanc de Raoul Coutard, «Sauvage innocence» est l'éclatant aboutissement de cette veine narrative.

Pacte avec Méphistophélès

François Mauge (interprété par l'écrivain Mehdi Belhaj Kacem), jeune cinéaste, souhaite réaliser un long métrage contre l'héroïne en hommage à son ex-égérie décédée d'une overdose. Il veut confier le rôle principal à Lucie (Julia Faure), dont il est tombé amoureux. Aucun producteur ne veut investir dans son projet. François s'adresse à Chas (impressionnant Michel Subor), un mafieux-esthète qui lui propose un pacte faustien. Il financera son film, mais en contrepartie, le cinéaste devra passer une valise de drogue d'Italie en France. François accepte le deal. Le tournage commence. Pour être à la hauteur de son rôle, Lucie se met à l'héroïne...

Avec cette histoire qui mêle fiction et réalité, les plus «garreliens» des spectateurs reconnaîtront les thèmes qui obsèdent notre cinéaste. Encore et toujours, Garrel évoque le souvenir de Nico, chanteuse du Velvet Underground, et surtout inspiratrice-interprète de quelques-unes de ses réalisations («La cicatrice intérieure»). Au-delà des fantômes du passé qui hantent ce très beau film doux et douloureux, Garrel propose une réflexion implacable sur le cinéma, sur fond de drogue, d'argent et de dépendance amoureuse.

Garrel se montre ici d'une lucidité et d'une ironie cruelle envers son double à l'écran. Son film se révèle être l'une des plus intelligentes réflexions sur le pouvoir destructeur de la création. «Le cinéma, c'est la mort au travail», disait Jean Cocteau. Cette formule de génie, «Sauvage innocence» l'illustre à sa manière. Pour Garrel, l'art, à force de se nourrir de la vie, finit par l'étioler.

Tel Nosferatu, le cinéaste est celui qui vampirise le réel, le dévitalise pour le restituer à l'écran. Lucie se sacrifiera pour être à la hauteur du film, la seule obsession de François. Celle-ci s'inscrit d'ailleurs dès le premier plan du film. «Sauvage innocence» s'ouvre en effet sur un paysage vu d'une fenêtre: une ligne de chemin de fer le traverse, évoquant les rails d'un travelling. A partir de cette image originale, le réalisateur conduit son récit tragique avec un sens de l'épure tout à fait prodigieux. Délaissant les longs plans-séquences d'autrefois, Garrel maîtrise l'art de l'ellipse et de la litote comme jamais. Du grand style, souple et implacable, décanté et concentré.

Au-delà des fantômes du passé qui hantent ce très beau film doux et douloureux, Garrel propose une réflexion implacable sur le cinéma

Réalisation Philippe Garrel. **Scénario** Philippe Garrel, Arlette Langmann, Marc Cholodenko. **Image** Raoul Coutard. **Musique** Jean-Claude Vannier. **Son** Alexandre Abrard. **Montage** Françoise Collin. **Décor** Mathieu Menut. **Interprétation** Mehdi Belhaj Kacem, Julia Faure, Michel Subor... **Production** Les Films Alain Sarde, Why Not Productions, The Kasander Film Company; Alain Sarde, Kees Kasander. **Distribution** Agora Films (2002, France). **Durée** 1 h 57. **En salles** 16 octobre.



Le réalisateur François Mauge (Mehdi Belhaj Kacem) et son actrice Lucie (Julia Faure)



Le court métrage
du cinéaste israélien
Amos Gitai

Le 11 septembre vu par...

«11'09'01 - September 11», film collectif

Bien entendu, on n'échappe pas aux aléas du film collectif et, selon les sensibilités, on appréciera davantage telle ou telle intervention. Au final, le résultat est impressionnant et le cahier des charges parfaitement respecté: offrir une image du 11 septembre...

Par Bertrand Bacqué

L'entreprise tient en un mot: le décalage. Ou, pour rester dans une logique propre à l'image: le hors champ. Hors champ du tout-venant médiatique qui nous a abreuvés, des mois durant, de quelques images montées en boucle, disant sempiternellement la même chose: deux tours s'effondrent dans le fracas d'une

civilisation incrédule, obnubilée jusqu'alors par sa toute-puissance. Orchestration magnifique et tragique d'un esprit dément.

Mais ces images ont aussi obli-téré une réalité tout autre. Comme si un seul point de vue était possible, comme si la conscience restait captive d'une horreur qui nous

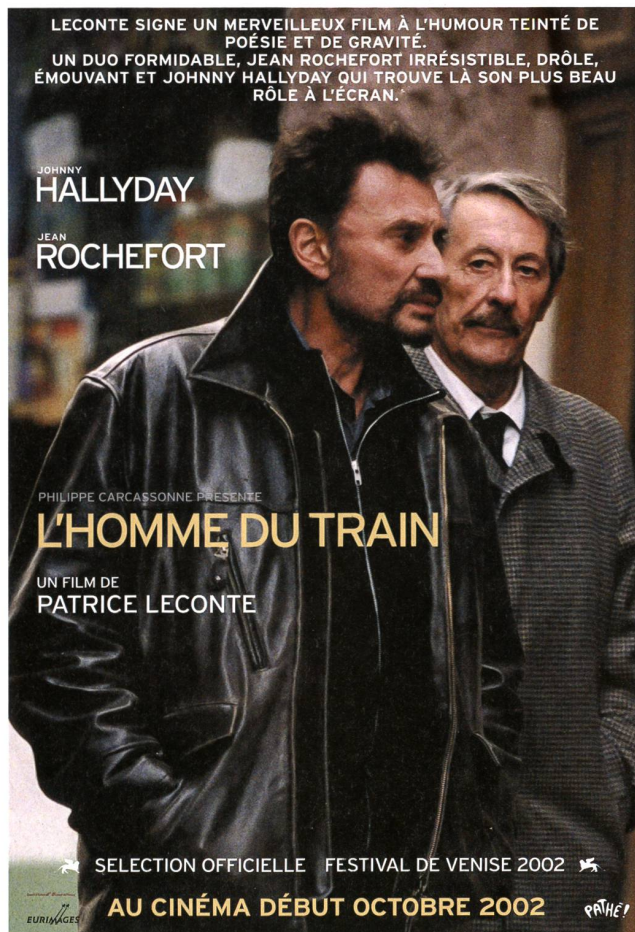
Nous ne sommes pas tous Américains, et la représentation de cet événement dans les consciences collectives trouve autant d'échos que de cultures ou de sensibilités politiques

à tous percutés de plein fouet, comme si les Etats-Unis détenaient le monopole de la douleur. Cependant, nous ne sommes pas tous Américains, et la représentation de cet événement dans les consciences collectives trouve autant d'échos que de cultures ou de sensibilités politiques.

Un homme et une femme à Manhattan

Là réside la bonne idée du producteur Alain Brigrand: convoquer des cinéastes de tous les horizons pour s'exprimer sur les événements du 11 septembre et leurs conséquences... Et ce, dans le cadre d'un

film composé de courts métrages de onze minutes, neuf secondes et une image. Onze cinéastes ont répondu à l'appel et, dans ce qui en résulte, on trouve du bon et du moins bon. Cependant, la force du tout l'emporte sur des parties forcément inégales. Collant parfaitement à la commande, quoiqu'un peu didactique, le court métrage de Samira Makhmalbaf montre une maîtresse qui tente de communiquer à de jeunes Afghans réfugiés en Iran l'ampleur du drame. Mais le décalage est complet: qu'est-ce qu'un gratte-ciel en plein milieu ▶



du désert? Des milliers de morts, lorsque le décès d'un oncle est *déjà* une catastrophe? Le film illustre bien le changement d'échelle et de priorités, selon le point de vue.

Même type de décadence pour la farce réalisée par Idrissa Ouedraogo. Cinq jeunes Burkinabés tentent de capturer Ben Laden qui erre dans Ouagadougou: la récompense promise soignera la mère de l'un d'entre eux. C'est le décalage Nord-Sud qui frappe ici, même si le ton de comédie détonne un peu. De Lelouch, on ne sera guère surpris qu'il réalise «Un homme et une femme» à l'ombre des tours jumelles. Seule bonne idée: onze minutes de silence. Mira Nair décoit par une réalisation très conventionnelle pour une histoire pourtant édifiante: comment un musulman de New York passe du statut de traître à celui de héros en quelques semaines. Chahine n'a pas peur de mettre en parallèle un GI tué au Liban et un Palestinien poseur de bombes. En un plan-séquence, Amos Gitaï se moque autant de l'hystérie médiatique que de l'asymétrie entre l'événement américain et la violence quotidienne en Israël.

Des souffrances en résonance

Sur le mode de la sobriété, Ken Loach excelle. Dans un court métrage quasi documentaire, il mêle le 11 septembre 2001 à celui, chilien, de 1973. Ce film, bouleversant, rappelle les exactions américaines: c'est politiquement le plus convaincant. Même résonance des souffrances dans le Tanovic: les femmes de Srebrenica manifesteront pour leurs morts autant que pour ceux des USA. C'est, esthétiquement, le plus épuré.

Autre réussite, Sean Penn qui réalise une superbe métaphore de l'isolement américain et de sa trop tardive prise de conscience. Seul à aborder l'événement de front, le film expérimental d'Inárritu offre une prière incantatoire d'une redoutable violence. Quant à Imamura, il clôt l'ensemble avec une fable dont il a le secret. Renvoyant dos à dos les belligérants, il conclut qu'il n'existe pas de guerre sainte. ■

Réalisation Youssef Chahine, Amos Gitaï, Shohei Imamura, Alejandro González Iñárritu, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Makhlouf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn, Danis Tanovic. **Musique des génériques** Alexandre Desplat. **Production** Galatée Films, Séquence 19. Productions; Alain Brigand. **Distribution** Frenetic Films (2002, France). **Site** www.bacfilms.com/september11 **Durée** 2 h 10. **En salles** 11 septembre.



Julia Roberts, actrice fétiche de Steven Soderbergh

Micmac à Hollywood

«Full Frontal» de Steven Soderbergh

Revenant à ses expérimentations de «Sexes, mensonges et vidéo» (1989), le plus hollywoodien des indépendants livre un film malin mais décousu.

Par Charlotte Garson

Enfant prodige d'Hollywood palmé à Cannes en 1989, Steven Soderbergh est aussi le chantre d'une indépendance quelque peu galvaudée. Après s'être essayé à différents genres, il retourne à ses premières amours dans ce film tourné en dix-huit jours: l'improvisation et la vidéo. «Full Frontal» suit, pendant vingt-quatre heures, la journée de sept habitants de Los Angeles. Parents ou simples connaissances, ils s'apprentent à fêter l'anniversaire d'un ami commun. Un journaliste et sa femme frisent la rupture, une masseuse rencontre le prince charmant sur internet, deux acteurs tournent à Hollywood (un «film-dans-le-film» en 35 mm s'intercale dans la soi-disant réalité tournée en vidéo numérique)... Ces tranches de vie croisées prêtent à quelques gags désopilants, comme quand un journaliste névrosé empoisonne son chien avec des *brownies* au hasch. Les monologues en voix off des personnages viennent alimenter ce flot verbal à la fois hypnotique et lassant.

Soderbergh a beau introduire des clins d'œil à ses propres films en faisant apparaître ses acteurs fétiches (Terence Stamp, Brad Pitt) et pimenter le tout d'une satire de ses producteurs (les patrons de Miramax jouent leur propre rôle), ce dispositif s'essouffle assez vite. On reste d'autant plus perplexe que l'on nage depuis quelques années dans un océan de films qui mettent Hollywood en abyme, tels

«The Player», «Celebrity», «Hollywood Ending» ou «Mulholland Drive». Alors que Woody Allen s'en tire par la légèreté et David Lynch par l'inquiétante étrangeté, Soderbergh se cantonne dans une virtuosité technique qui sacrifie le fond sur l'autel d'une inventivité formelle elle-même douteuse, puisqu'elle doit tout au Dogme 95! Comme la femme d'affaires de «Full Frontal», le spectateur impatienté se prend à souhaiter: «Vivement que cette journée finisse...» ■

Réalisation Steven Soderbergh. **Scénario** Coleman Hough. **Image** Peter Andrews. **Musique** Jacques Davidovic. **Son** Paul Ledford. **Montage** Sarah Flack. **Interprétation** Julia Roberts, David Hyde Pierce, Catherine Keener, Blair Underwood... **Production** Miramax Films, Scott Kramer. **Distribution** Ascot-Elite (2002, USA). **Site** www.fullfrontal.com. **Durée** 1 h 52. **En salles** 2 octobre.

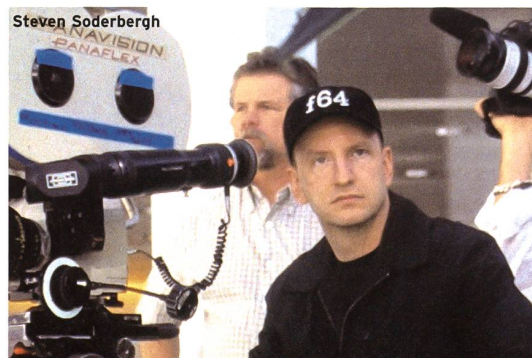
Entretien avec Steven Soderbergh

Steven Soderbergh était à Deauville pour présenter sa dernière réalisation, «Full Frontal». Films a pu lui arracher quelques réponses.

Propos recueillis à Deauville par Olivier Salvano

A la manière du Dogme 95, vous avez imposé dix règles à vos acteurs durant le tournage. Pourquoi?

Il fallait, c'est certain, respecter ces règles, mais pas d'une manière absolue non plus. Elles n'étaient pas gravées dans la pierre! Les acteurs restaient assez libres... Le fait qu'ils



choisisaient eux-mêmes leurs costumes, par exemple, était une manière d'insister sur l'importance de leur propre performance. Une manière, aussi, de les responsabiliser.

La présence de stars hollywoodiennes était-elle vraiment indispensable pour la réalisation d'un film considéré comme «expérimental»? C'est justement ce procédé qui m'amusait. Les gens qui aiment Julia Roberts vont s'attendre à voir un film «à la Julia Roberts»! La voir se retrouver dans un tel film est une grande surprise pour la plupart des spectateurs. Ils sont déstabilisés. Il y a là un côté pervers qui me plaisait.

Que représente à vos yeux le cinéma expérimental? Par exemple, si vous prenez une carte représentant le monde, tous les lieux ont été explorés. Lorsqu'on décide de faire du cinéma expérimental, on sort de la carte pour aller en terre inconnue. On découvre alors beaucoup de choses. Lorsque je vois

ce genre de cinéma, je ne peux pas le juger de façon classique, parce que les éléments ne sont pas les mêmes. Parfois, en revoyant le film, je me dis qu'il me faudra plusieurs années pour le comprendre. Et j'aime faire cela régulièrement. C'est la source même de mon inspiration. J'ai de temps en temps besoin de revenir à ce contexte précis pour retrouver à nouveau la jubilation de mes débuts.

«Solaris», votre nouveau film à très gros budget, est déjà au stade de la postproduction. L'auteur, Stanislaw Lem avait refusé plusieurs adaptations cinématographiques. Qu'avez-vous modifié dans le scénario pour qu'il accepte?

Comme je suis en train de monter le film, il m'est un peu difficile d'en parler. Je n'ai pas assez de distance, ma réponse sera forcément imprécise. Ce que je peux vous dire, c'est que la relation entre le mari et la femme sur terre est plus présente, on en parle de manière plus claire. C'est peut-

être ce qui le différencie du roman de Stanislaw Lem ou de l'adaptation d'Andreï Tarkovski...

1. Quelques règles du tournage de «Full Frontal»: l'acteur doit se rendre sur le tournage par ses propres moyens; il ne dispose pas de caravane ni de cantine; il doit venir avec son propre maquilleur, choisir ses propres costumes; l'improvisation est bienvenue, etc...

Films

ASCOT ELITE
Entertainment Group

20 billets offerts pour le film

«Full Frontal»

En salles dès le 2 octobre

Offre exclusivement réservée aux abonnés

Commandez vos billets par le site
www.revue-films.ch

ou par courrier: Films, CP 271, 1000 Lausanne 9

2 billets au maximum par personne seront attribués par tirage au sort. Les membres du Cercle de Films **uniquement** peuvent commander 2 billets par mois et par film au 021 642 03 36 ou 30



◀ Emilie (Lou Dollon) et Kevin (Sami Bouajila)

sés et solitaires qui tentent pathétiquement d'appeler au secours. Une comédie aux prétentions psychologiques, donc, qui fait parfois sourire et plus souvent hausser les sourcils.

«Embrassez qui vous voudrez», adaptation du roman *Vacances anglaises* de Joseph Connolly, porte bien son nom. En effet, le quatrième long métrage de Michel Blanc consiste en une succession d'intrigues amoureuses dignes d'une colonie de vacances. Le réalisateur de «Marche à l'ombre» (1984), «Grosse fatigue» (1994) et «Mauvaise passe» (1999) peine ici à trouver un rythme. Si l'on note, comme à l'accoutumée, une volonté de peaufiner d'attachants personnages à la dérive, de décrire leur désespoir avec simplicité, on se fatigue vite des multiples rebondissements humoristiques qui font perdre de sa crédibilité à l'histoire. Comme si le cinéaste hésitait entre le rire et les pleurs, sans parvenir à les marier harmonieusement.

C'est Jean-Pierre, anti-héros interprété par Michel Blanc, qui fournit l'exemple le plus flagrant de ce déroutant entre-deux. Jaloux obsessionnel, ce journaliste raté rend la vie impossible à sa femme. Ses crises laissent parfois transparaître des pulsions criminelles inquiétantes. Pour-

tant, le bon vieux crâne dégarni, les inévitables yeux de chien battu et le ton intensivement facétieux de certaines scènes prennent le dessus sur la tragédie latente. Naviguant maladroitement entre comédie et tragédie, «Embrassez qui vous voudrez» offre malgré tout un bon moment de délassément aux inconditionnels du vaudeville franchouillard.

Réalisation, scénario Michel Blanc. **Image** Sean Bobbitt. **Musique** Mark Russell. **Son** Pierre Lenoir, Bruno Tarrrière. **Montage** Maryline Monthieux. **Décors** Benoît Barouh. **Interprétation** Charlotte Rampling, Jacques Dutronc, Carole Bouquet, Michel Blanc... **Production** Mercury Film Productions, Dan Films, Alia Film; Yves Marmion. **Distribution** Agora Films (2002, France / Grande-Bretagne / Italie). **Durée** 1 h 43. **En salles** 9 octobre.

Vaudeville grinçant

«Embrassez qui vous voudrez» de Michel Blanc

Dans ce méli-mélo sentimental et burlesque, Michel Blanc explore tant bien que mal la frontière entre comédie et drame psychologique.

Par Lucas Moreno

Trois couples de la région parisienne sont en villégiature au Touquet. Au programme: tromperies, scènes de ménage, bourgeois débordées et bébés qui hurlent. En filigrane: des individus angois-

Films

AGORA
FILMS

20 billets offerts pour le film

«Embrassez qui vous voudrez»

En salles dès le 9 octobre

Offre exclusivement réservée aux abonnés

Commandez vos billets par le site
www.revue-films.ch

ou par courrier: Films, CP 271, 1000 Lausanne 9

2 billets au maximum par personne seront attribués par tirage au sort. Les membres du Cercle de Films **uniquement** peuvent commander 2 billets par mois et par film au 021 642 03 36 ou 30

L'aventurier et le provincial

«L'homme du train»
de Patrice Leconte

Le cinéaste relate les incidences d'une rencontre fortuite sur deux hommes que tout oppose en mettant côte à côte Jean Rochefort et Johnny Hallyday.

Par Alain Boillat

«L'homme du train» propose une trame narrative éculée dont le modèle suprêmement subversif serait «Théorème» («Teorema») de Pasolini: un inconnu surgit qui bouleverse des vies autour de lui. Sur une mélodie à la «Paris, Texas», c'est Johnny (sans guitare), l'homme des grands chemins, qui débarque dans une petite ville où un professeur retraité l'héberge durant trois jours. Ce pantoufflard revient alors sur ses aspirations avortées et son insatisfaction présente. Pour lui, le voyageur incarne la mythologie du western, renforcée par une intrigue de hold-up qui, elle aussi caricaturale, se développe en arrière-fond. Pourtant, tout n'est qu'illusion: le Nevada d'une photo où pose l'aventurier n'est qu'un décor de cinéma. La présence des corps s'impose face à l'exutoire de l'imaginaire.

Echanges de valeur

L'histoire pourrait être prétexte à une raillerie facile du provincialisme, mais l'auteur du «Mari de la coiffeuse» fait à nouveau de Rochefort un personnage nuancé qui ne manque pas d'autodérision. De plus, il opte pour une certaine réciprocité des effets: chacun des deux hommes représente une part des rêves de l'autre. Ainsi sont-ils confrontés à la même réalité de la vieillesse, puis de la mort. Ce parallèle, mené, non sans lourdeur, jusqu'au drame, constitue d'ailleurs l'enjeu du film et fait son intérêt comme ses faiblesses. ■

Réalisation Patrice Leconte. **Scénario** Claude Klotz. **Image** Jean-Marie Dreujou. **Musique** Pascal Estève. **Son** Paul Lainé, Dominique Hennequin. **Montage** Joëlle Hache. **Décor** Yvan Maussion. **Interprétation** Jean Rochefort, Johnny Hallyday, Edith Scob... **Production** Ciné B; Philippe Carcassonne. **Distribution** Monopole Pathé (2002, France). **Durée** 1 h 30. **En salles** 2 octobre.



Manesquier (Jean Rochefort) et Milan (Johnny Hallyday)

Entretien avec Edith Scob

Egérie de Georges Franju et inoubliable interprète des «Yeux sans visage» (1959), Edith Scob fait un come-back remarqué au cinéma. Ses apparitions dans les derniers films de Raoul Ruiz, d'Andrzej Zulawski, de Claude Miller ou dans «L'homme du train» de Patrice Leconte font merveille. Bref entretien avec la grande dame.

Par Laurent Asséo

Après vos débuts très remarqués avec Franju, on ne vous a plus beaucoup vue au cinéma...

C'est vrai. Les gens de la Nouvelle Vague ne m'ont pas fait travailler, peut-être parce qu'ils m'identifiaient trop avec Franju. J'ai fait du théâtre, du théâtre musical, beaucoup de musique. J'ai joué aussi des grands rôles dans de beaux téléfilms, à un moment où la télévision était plus culturelle. Mon petit retour au ci-

Edith Scob dans «Les yeux sans visage» de Georges Franju (1959)



néma s'est fait grâce à «Vénus Beauté» (1999) dans lequel je jouais une cliente de l'institut de beauté.

Quels sont les critères qui déterminent aujourd'hui le choix de vos rôles ?

J'ai beaucoup de chance, on me fait pas mal de propositions, et je m'amuse bien. Il faut que le rôle m'amuse, il est aussi agréable de participer à de beaux films. Je n'ai jamais eu l'impression d'appartenir à une famille de cinéma. Je suis plus sensible à des films d'auteur, quand je sens qu'il y a une aventure qui comporte des risques et des enjeux cinématographiques. Mais je suis fascinée aussi par le cinéma commercial. J'ai tourné dans «Le pacte des loups».

Depuis quelques années, on a tendance à vous confier des seconds rôles de femmes plutôt excentriques...

Oui et non. A mon âge, on joue les grand-mères, ou justement des rôles de caractère plus fantaisistes, qui sont plus amusants à faire que des rôles passe-partout.

Quel est le film le plus important de votre carrière ?

«Les yeux sans visage» de Georges Franju. Cela a été une expérience formidable pour moi, et en même temps j'en ai été un peu prisonnière. Pendant de nombreuses d'années, on m'a proposé des rôles de victime. Je n'étais probablement pas assez forte pour donner une autre image de moi.

Quel est votre rôle dans le film de Patrice Leconte ?

Je joue un petit rôle, la sœur de Jean Rochefort. J'ai eu un grand plaisir à jouer avec cet acteur, qui a beaucoup d'élégance et une profonde sensibilité. ■

Odyssée miniaturisée

«Sindbad» de Karel Zeman

Près de trente ans après sa réalisation par le Tchèque Karel Zeman, on peut enfin découvrir sur grand écran la version animée des aventures de *Sindbad le marin*, inspirées des *Contes des mille et une nuits*. Une réédition bienvenue!

Par Frédéric Maire

Dès les débuts du cinéma, et plus encore de l'animation, les *Contes des mille et une nuits* ont inspiré des longs métrages tels que «Les aventures du prince Ahmed» de Lotte Reininger (1922), chef-d'œuvre en ombres chinoises, ou la récente version d'«Aladin» produite par Walt Disney. Mais ces contes ont rarement été aussi bien transposés à l'écran que «Sindbad».

Né en 1910 en Bohême, sous l'empire austro-hongrois, Karel Zeman a d'abord suivi une formation commerciale et d'illustrateur publicitaire avant de travailler comme modéliste et dessinateur à Paris. En 1937, il s'installe en Tchécoslovaquie où il intègre le département promotion de la célèbre fabrique de chaussures Bata. Comme beaucoup de cinéastes d'animation, c'est dans ce cadre industriel qu'il peut faire ses premières armes. Il rejoint ensuite la cinéaste Hermína Týrlová aux Studios Gottwaldov où il perfectionne l'animation des marionnettes, discipline dans laquelle les Tchèques (et en particulier Jiri Trnka) sont passés maîtres.

Le «Méliès tchèque»

L'un de ses premiers courts métrages, «Rêve de Noël» (1946) est primé à Cannes. Cette fable, qui raille la superstition, la bureaucratie et l'alcoolisme, met en scène le personnage de Monsieur Prokouk. Celui que l'on nomme volontiers, et à juste titre, le «Méliès tchèque» va peu à peu développer un art subtil qui mélange prises de vue réelles et animations, trucages optiques et effets spéciaux. En Europe occidentale, on



Le harem du sultan

connaît surtout ses «Aventures fantastiques» (1958), empruntées à l'œuvre de Jules Verne, et sa version très personnelle des démêlés rocambolesques du baron de Münchhausen («Le baron de Crac», 1961), qui mélange comédiens en chair et en os avec décors en à-plats inspirés de gravures du début du siècle.

À la fin des années 60, quand l'extinction des espoirs nés avec le Printemps de Prague s'assortit d'une remise à l'ordre de tous les cinéastes du pays, Karel Zeman choisit de s'évader par le conte (pour enfants) et l'exotisme. Il lance alors un projet un peu fou, consistant à réaliser une série de courts métrages sur différents épisodes des *Aventures de Sindbad le marin*, petits films censés accompagner par la suite différents longs métrages inspirés eux aussi des *Contes des mille et une nuits*.

Miniatures persanes

Karel Zeman tourne le premier court métrage en 1971. En 1974, au terme du cinquième, il doit se rendre à l'évidence: il lui est impossible d'achever son œuvre. Il les réunit alors en un seul long métrage qui raconte cinq voyages extraordinaires de Sindbad. Cette version animée des *Contes des mille et une nuits* fascine surtout par l'esthétique très cohérente de Zeman. Une voix (celle de Jean-Pierre Kalfon dans la version française) raconte les différentes péripéties du héros, accompagnées d'une musique et de quelques bruitages de circonstance. L'essentiel réside dans les images, qui évoquent les miniatures persanes et les enluminures arabes.

Principalement réalisé avec des papiers découpés mis sommairement en mouvement, le film respecte l'à-plat de

l'art islamique. Dénué de tout dogmatisme, Zeman élargit sa palette. Quand le besoin s'en fait sentir, notamment pour les gros plans, il utilise volontiers des marionnettes en bois peintes et animées ou alors, franchement, le dessin animé. Étonnamment, le mélange ou la superposition des techniques améliore la fluidité de l'ensemble. Entre images et mots, Zeman touche à la magie de la tradition orale. Et suivre les voyages extraordinaires de Sindbad le marin se révèle être un plaisir rare. ■

L'essentiel est dans les images, directement inspirées par les miniatures persanes et les enluminures arabes

Réalisation, scénario Karel Zeman. **Animation** Arnost Kupčick, Eugen Spaleny. **Musique** František Beláček. **Montage** Ivan Matouš. **Voix** Jean-Pierre Kalfon. **Production** Studios Gottwaldov; Karel Hutečka, Antonín Duchák. **Distribution** Mont-Blanc Distribution (1974, Tchécoslovaquie). **Durée** 1 h 10. **En salles** 23 octobre.

Films

MONT-BLANC DISTRIBUTION

20 billets offerts pour le film

«Sindbad»

En salles dès le 9 octobre

Offre exclusivement réservée aux abonnés

Commandez vos billets par le site
www.revue-films.ch

ou par courrier: Films, CP 271, 1000 Lausanne 9
2 billets au maximum par personne seront attribués par tirage au sort. Les membres du Cercle de Films **uniquement** peuvent commander 2 billets par mois et par film au 021 642 03 36 ou 30