Document généré le 16 avr. 2024 06:58

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

The Aviator
Run for cover
The Aviator (L'aviateur) — États-Unis 2004, 170 minutes

Carl Rodrigue

Numéro 236, mars–avril 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/47990ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Rodrigue, C. (2005). Compte rendu de [The Aviator : run for cover / *The Aviator (L'aviateur)* — États-Unis 2004, 170 minutes]. *Séquences*, (236), 43–43.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

THE AVIATOR

Run for cover

Carl Rodrigue

« Si au cours de votre travail de créateur, vous sentez que vous vous enfoncez dans le domaine du doute et du vague, allez vous réfugier dans le vrai et dans ce qui a déjà été éprouvé. Qu'il s'agisse de l'écrivain avec qui vous collaborez, du genre, du sujet ou quoi que ce soit. (...) Vous devez faire cela chaque fois que vous êtes perdu pour un moment. » (Alfred Hitchcock expliquant l'expression « run for cover » à François Truffaut)

Après s'être égaré quelque peu au cours des dernières années, voilà effectivement que Martin Scorsese, docteur ès biographie filmique (**Raging Bull**, **Goodfellas**), retourne sur des sentiers qu'il a lui-même battus en mettant en scène la vie de Howard Hughes. De ce périple fastueux dont tout récit adéquat nécessiterait des milliers de kilomètres de pellicules, Scorsese choisit de mettre l'accent sur la période la plus créatrice — tant au plan aéronautique que cinématographique — du parcours de l'excentrique milliardaire. Pendant près de trois heures, le cinéaste use donc de tout son talent afin non seulement de nous faire revivre l'époque — ajustant pour ce faire le rendu de la pellicule à celui des films de chacune des périodes correspondantes — mais aussi de nous permettre d'aborder la complexité du génie de Hughes. La séquence où les *blue prints* défilent dans le cerveau de DiCaprio alors que ce dernier se prend la tête est étonnante de simplicité, mais pourtant si éloquente : tout Scorsese est là.

Du tournage de **Hell's Angels** à la fin des années 20 jusqu'à l'envolée du *Blue Spruce* en 1947, Scorsese nous dévoile un *être tantôt introverti, tantôt tourmenté* — rappelant les Travis Bickle de **Taxi Driver** et autres Jake LaMotta de **Raging Bull**, à la différence que Hughes, lui, a les moyens de ses ambitions — qui se doit de jongler continuellement avec 20 projets afin d'être à son aise. Qu'un seul projet batte de l'aile, qu'un seul petit pois disparaisse de son assiette, et le délicat équilibre est rompu. Hughes plongera alors dans le délire le plus complet, élément déclencheur de ses légendaires crises de microbiophobie. Et qu'importe d'ailleurs jusqu'à quel point sa mère fut ou non à l'origine de cette obsession, ce qui compte c'est le matériau utilisé par Scorsese pour bâtir son œuvre : l'obsession elle-même.

Mais là où le réalisateur marque particulièrement des points, c'est dans la direction d'acteurs. De Cate Blanchett, qui a déjà reçu sa part de lauriers en interprétant une Katharine Hepburn s'amusant à changer de registre (« il y a deux Katharine », affirmera-t-elle d'ailleurs à Hughes), à Kate Beckinsale qui, dans la peau d'Ava Gardner, crève littéralement l'écran à chacune de ses apparitions, les rôles féminins arriveraient presque à nous faire oublier la prestation de Leonardo DiCaprio... Presque. Mais voilà, DiCaprio se tire si bien d'affaire — en jouant les deux côtés de la médaille *hughesienne* : le génie et la folie — que Scorsese entreprend en ce moment même un troisième tournage consécutif avec l'acteur : **The Departed**. Dix ans après avoir tourné son dernier film avec Robert De Niro, Martin Scorsese lui aurait-il trouvé un remplaçant (DiCaprio prononçant sans arrêt les mots « la voie de l'avenir » à la toute fin du film n'est d'ailleurs pas sans rappeler le monologue tiré de **On The Waterfront** que De Niro lui-même récitait à la fin de **Raging Bull**) ? L'avenir le dira.

DiCaprio se tire bien d'affaire

Mais est-ce bien là le Citizen Kane de Martin Scorsese ? Bien sûr que non. Ce parallèle aussi facile qu'éhonté — enfin, soyons sérieux !

Revenons à ce film que certains critiques se sont plu à qualifier de « Citizen Hughes ». Mais est-ce bien là le **Citizen Kane** de Martin Scorsese ? Bien sûr que non. Ce parallèle aussi facile qu'éhonté — enfin, soyons sérieux ! — ne tient pas la route un seul instant : **The Aviator** n'est ni le chef-d'œuvre de Scorsese ni même l'ombre de **Citizen Kane**. Cela dit, sans être aussi novateur que **Goodfellas**, aussi dérangeant que **Taxi Driver**, aussi lyrique que **The Age Of Innocence** ou aussi achevé que **Raging Bull**, le film a cependant toutes les qualités requises pour se garnir de plusieurs statuettes, dont celle du meilleur réalisateur. Scorsese ne gagnera cependant pas l'Oscar parce qu'il s'agit de son meilleur film, mais bien parce que cet honneur lui est dû depuis trop longtemps... et soyons francs, un peu aussi parce que dans le paysage *hypocinématographique* de 2004, **The Aviator** ressort aisément du lot. Comme quoi même un film moyen dans l'œuvre de Scorsese se démarquera toujours de ce que ses homologues font de meilleur.

■ **THE AVIATOR** (L'AVIATEUR) — États-Unis 2004, 170 minutes — **Réal.** : Martin Scorsese — **Scén.** : John Logan — **Images** : Robert Richardson — **Mont.** : Thelma Shoonmaker — **Mus.** : Howard Shore — **Son** : Travis Call — **Dir. art.** : Dante Ferretti — **Cost.** : Sandy Powell — **Int.** : Leonardo DiCaprio (Howard Hughes), Cate Blanchett (Katharine Hepburn), Kate Beckinsale (Ava Gardner), John C. Reilly (Noah Dietrich), Alec Baldwin (Juan Trippe), Alan Alda (Sénateur Ralph Owen Brewster), Ian Holm (Professor Fitz), Danny Huston (Jack Frye), Gwen Stefani (Jean Harlow), Jude Law (Errol Flynn) — **Prod.** : Michael Mann, Charles Evans, Graham King — **Dist.** : Warner.

Une prise de position

KINSEY

Docteur Folamour, ou Comment nous avons appris à ne plus nous en faire et à apprécier le sexe

Charles-Stéphane Roy

Avant la parution des travaux du docteur Alfred C. Kinsey (1894-1956), l'Amérique vivait une sexualité puritaine qui interdisait l'homosexualité et les relations extraconjugales tout en condamnant la masturbation. En d'autres termes, le gouvernement se basait sur une conception religieuse de l'amour physique issue de son malaise face au plaisir et à la différence. On parle bien ici des années 1950. Puis vint *Sexual Behavior in the Human Male* en 1948 et sa contrepartie *Sexual Behavior in the Human Female* cinq ans plus tard (comme quoi la sexualité féminine passait encore en deuxième), de véritables bombes éthiques en Occident qui redéfinirent sur une base quantitative les mœurs sexuelles de monsieur et madame tout-le-monde. À l'aide d'un lobbying astucieux, Kinsey échafauda ses théories avec la bénédiction du Fonds Rockefeller, duquel les gestionnaires constatèrent *a posteriori* l'ampleur des remous exercés par ces ouvrages. Pendant ce temps, Kinsey devient la coqueluche du monde scientifique international en retournant simplement aux citoyens américains le miroir de leur propre intimité via la masturbation, les attouchements, les comportements homosexuels, les rêves érotiques, le coït hétérosexuel et la bestialité. Ses recherches démontrèrent, statistiques à l'appui, que le tiers de ses compatriotes seraient bisexuels, que les femmes ont des zones érogènes, que des citoyens de la classe moyenne ne sont pas à l'abri de la zoophilie ou des actes pédophiles, etc. Bref, Kinsey a révélé tout un champ de possibilités de la chambre à coucher aux cercles scientifiques et aux gardiens de la morale, qui ont violemment réfuté les conclusions de ces rapports. Dix ans plus tard, la révolution sexuelle et le féminisme prirent leur envol. Kinsey y aura largement contribué — tout comme la décriminalisation de l'homosexualité — malgré la volonté de s'affranchir de toute prise de position face aux résultats de ses recherches. « Nous recensons et compilons des faits, nous ne sommes pas les juges des comportements que nous décrivons » demeure le leitmotiv de l'institut qui porte aujourd'hui son nom.

Le cinéaste et scénariste Bill Condon (**Gods & Monsters**) s'évertue à épouser les principes d'observation de Kinsey : il rapporte les étapes charnières de sa carrière et de sa vie privée sans parti pris, exposant autant les percées et vertus du rapport que ses failles méthodologiques; idem pour son portrait étoffé de Kinsey, cet homme de principes qui n'hésite pourtant jamais à bousculer les idées reçues au nom de la science, et ce mari exemplaire pour qui le sentiment amoureux ne serait qu'une simple et banale extension des pulsions biologiques. À ses côtés, sa femme Clara McMillen jouera un rôle déterminant par l'ouverture d'esprit et le soutien qu'elle manifeste envers le travail de son mari, dont elle partagera bien souvent les souffrances. Mais, à ce propos, pourquoi aucune autre femme n'intervient donc pas de manière significative dans ce film sur l'égalité des rapports sexuels, si ce n'est au poêle ou au pieu ? Par delà leurs témoignages, n'auraient-elles pas contribué autrement aux résultats des travaux de Kinsey ?

Dix ans plus tard, la révolution sexuelle et le féminisme prirent leur envol. Kinsey y aura largement contribué.

Malgré cela, saluons bien haut la performance des principaux interprètes, dont Liam Neeson (qui ressemble à s'y méprendre à Ralph Fiennes), imperturbable dans la peau de ce docteur aux manières impossibles, au discours aride, à la franchise déconcertante et au détachement nécessaire à l'élaboration de son étude. Tandis que Laura Linney joue une fois de plus les épouses conciliantes, que dire de la prestation de Peter Sarsgaard en assistant d'une inquiétante discrétion, un rôle délicat et insaisissable rendu avec force retenue et intensité. Remarquable. Parmi ses compagnons d'armes, nous retrouvons avec étonnement une pléiade de revenants dans des rôles de soutien : Oliver Platt, Tim Curry, Timothy Hutton et Chris O'Donnell profitent ainsi à plein de cette nouvelle visibilité avec brio, pour notre plus grand plaisir. Ce n'est qu'au final, alors qu'on nous offre en prime une Lynn Redgrave en lesbienne reconnaissante, que l'émotion se manifestera enfin, tandis que son intervieweur, arraché pour une rare fois au sérieux de son intervention, réalisera subitement la portée sociale de ses actions. Dans une contrée où neuf États américains continuent d'interdire légalement la fellation au sein des ménages hétérosexuels, ses ouvrages et leur message, explicite ou non, demeurent d'une acuité nécessaire.

■ **KINSEY** — États-Unis 2004, 118 minutes — **Réal.** : Bill Condon — **Scén.** : Bill Condon — **Images** : Frederick Elmes — **Mont.** : Virginia Katz — **Son** : Eric Lindemann — **Dir. art.** : Richard Sherman — **Cost.** : Bruce Finlayson — **Mus.** : Carter Burwell — **Int.** : Liam Neeson (Alfred Kinsey), Laura Linney (Clara McMillen), Peter Sarsgaard (Clyde Martin), Chris O'Donnell (Wardell Pomeroy), Timothy Hutton (Paul Gebhard), John Lithgow (Alfred Seguine Kinsey) — **Prod.** : Gail Mutrux, Richard Guay, Francis Ford Coppola — **Dist.** : Fox.

LA MER INTÉRIEURE

Au rendez-vous de la mort joyeuse

Patrice Doré

Il est des films qui par leur sujet grave et délicat se font bouclier devant toutes attaques, claquant inévitablement à l'unisson les cordes sensibles. Ces œuvres, dans lesquelles chaque situation, chaque comportement porte et résonne parce qu'il a des racines dans le passé et des pousses vers l'avenir, interpellent au quart de tour. **Schindler's List** de Steven Spielberg, **My Life Without Me** de Isabelle Coixet ou bien **La Chambre du fils** de Nanni Moretti disposent tous de cette protection, conférée ici par le sujet universel de la mort. Serions-nous le mal en personne, que le thème ferait encore écho. Mais qu'en est-il toutefois lorsque le sujet — garant de réceptivité et d'émotivité — ingère totalement le médium cinématographique pour ne diriger les yeux que vers lui ?

Ayant donné rendez-vous à la mort dans chacun de ses films, **Tesis** (film *snuff*), **Ouvre les yeux** (la cryogénie) et **The Others** (les esprits), le Madrilène Alejandro Amenábar reste sur ses brisées, lorgnant cette fois, avec **La Mer intérieure**, du côté du suicide assisté. Plus que jamais d'actualité, le sujet, périlleux, demeure toutefois rare d'approche; pour n'en nommer que deux, rappelons le **Whose Life Is It Anyway ?** (1981) de John Badham ainsi que, plus près de nous, **Manon**, le documentaire de Benoît Dutrizac et André St-Pierre. Poursuivant sa fidèle collaboration scénaristique avec Mateo Gil, Amenábar s'inspirera quant à lui de la parution des fameuses *Cartas desde el infierno* (Lettres depuis l'enfer), autobiographie controversée de Ramon Sampedro, tétraplégique galicien, fortement médiatisé, ayant mis un point final à son existence en 1998 à l'aide de son entourage et d'une paille plantée dans le cyanure. C'est un plongeon distrait, effectué dans une mer qui se dérobait, qui le laisse à l'âge de 25 ans paralysé jusqu'au cou. Une sale tuile pour un marin qui n'embarrasse pas son agenda de contraintes quotidiennes ennuyeuses, carburant de préférence au parfum des sens. Mais le voilà épinglé depuis trente ans à son lit, assujetti aux longues heures qui flânent, au temps immuablement présent qui s'attache à lui retirer toutes perspectives d'avenir, mais surtout, comme il le souligne, toute dignité. « La vie est un droit, pas une obligation », renchérira-t-il entre deux changements de draps. Prêtant à contrecœur le flanc devant sa famille pour le moindre de ses besoins, Ramon Sampedro épuisera vite ses alternatives pour n'en aimer qu'une : mourir. Dans l'expectative d'une libération définitive de l'âme, il affectionnera cependant la musique et cette possibilité de faire enfin reconnaître légalement en haut lieu son droit à l'euthanasie. Cette occasion lui sera offerte à son chevet par l'avocate Julia (Belen Rueda) : elle-même aux prises avec une maladie dégénérative, elle lui assure ainsi posséder des arguments bétonnés pour le soutenir dans sa croisade devant les tribunaux. L'amour, étant ce qu'il est, se découvrira bien vite parallèlement une raison de frapper. En fait, deux fois plutôt qu'une : l'arrivée de Rosa, une jeune mère sans emploi, remuée par un témoignage de Ramon à la télévision d'État, viendra battre les cartes et tenter de réinscrire la vie à son agenda.

Un sujet garant de réceptivité et d'émotivité

Heureux récipiendaire de trois prix (Lion d'argent, Grand Prix du Jury et de la coupe Volpi du meilleur acteur pour Javier Bardem) à la Mostra de Venise, **La Mer intérieure** est très certainement un beau film aboutissant sans détour au cœur; faisant valser les bons sentiments sur l'air sacré de la mort, l'œuvre arrive miraculeusement à manœuvrer sans trop se prendre les pieds dans les filets du pathos et du prêchi-prêcha. Or, il serait hâtif, pour ne pas dire abusif, de prétendre que **La Mer intérieure**, au final très conventionnel, dégage véritablement de nouveaux horizons sur l'épineuse question, tant Amenábar évite de se mouiller, ne haussant jamais le ton. C'est qu'il eut été nettement souhaitable qu'il aime ou qu'il déteste davantage ses personnages, mais il en restera trop souvent dédié à un étalage d'émotions, certes riche, mais créant préjudice aux véritables réflexions et enjeux théologiques que le sujet commandait. Du reste, la sombre philosophie de Sampedro — qui a écrit, après tout, un ouvrage intitulé *Lettres depuis l'enfer* — se verra dans la foulée mettre en sourdine, si bien qu'à aucun moment on n'arrivera à entrer tout à fait dans son personnage et à se balader sur les différents étages de sa conscience. Habitué aux arabesques stylistiques, Amenábar est par ailleurs constamment en retrait, au mieux, écrasé devant son sujet, de crainte d'y projeter de l'ombre. Il aurait malheureusement nécessité bien plus que quelques envolées à dos de Peter Pan au-dessus des montagnes ibériques pour octroyer à l'ensemble un souffle et une réelle personnalité. À la bonne heure si **La Mer intérieure** parvient à ébranler certaines convictions, mais cette neutralité tempérée — tant dans la facture que dans le propos — n'aura guère de chance de laisser de profondes cicatrices chez le cinéphile, si ce n'est par la prestation remarquable de Javier Bardem.

« La vie est un droit, pas une obligation... »

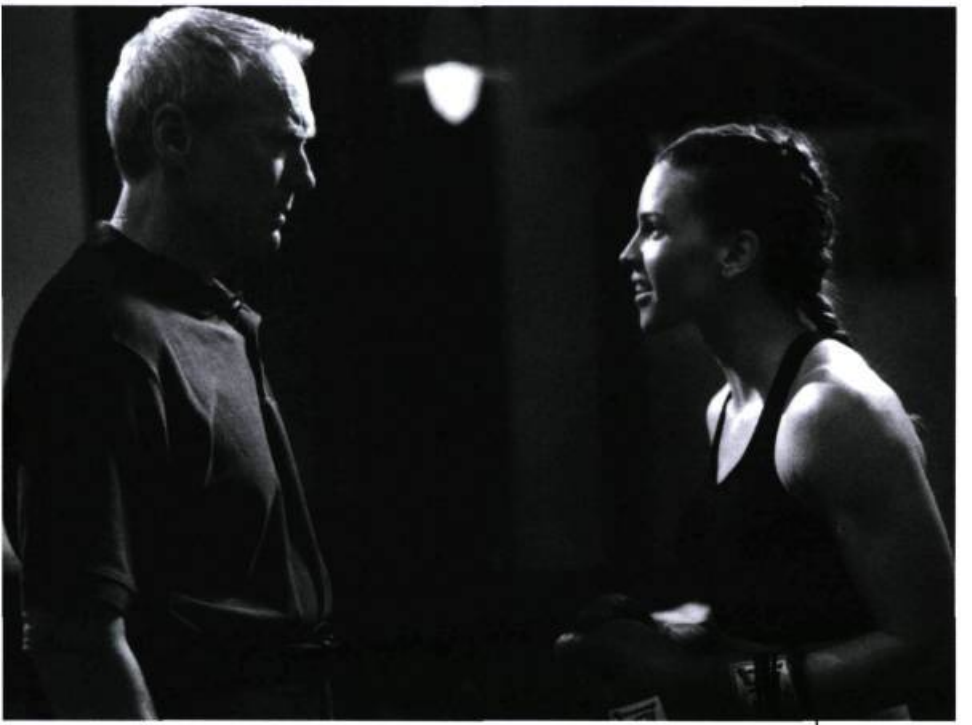
■ **MAR ADENTRO** (LA MER INTÉRIEURE) — Espagne/France/Italie 2004, 125 minutes — **Réal.** : Alejandro Amenábar — **Scén.** : Alejandro Amenabar, Mateo Gil, d'après l'autobiographie *Cartas desde el infierno* de Ramon Sampedro — **Images** : Javier Aguirresarobe — **Mont.** : Alejandro Amenabar — **Mus.** : Alejandro Amenábar — **Son** : Ricardo Steinberg — **Dir. art.** : Benjamin Fernandez — **Cost.** : Sonia Grande **Int.** : Javier Bardem (Ramon), Belen Rueda (Julia), Lola Duenas (Rosa), Mabel Rivera (Manuela), Celso Bugallo (José), Clara Segura (Gené), Joan Dalmau (Joaquin), Alberto Jiménez (German), José Maria Pou (Père Francisco) — **Prod.** : Alejandro Amenabár, Fernando Bovaira, Emiliano Otegui — **Dist.** : Alliance.

MILLION DOLLAR BABY

Droit au cœur

Pascal Grenier

Tel un vin qui se bonifie avec l'âge, Clint Eastwood, à 74 ans, réalise avec **Million Dollar Baby** un de ses plus beaux films. Cette vingt-cinquième réalisation de ce monstre sacré du 7e art est une belle leçon de cinéma à l'ancienne d'un des derniers héritiers directs des maîtres d'antan, comme John Huston, John Ford ou Don Siegel.



Entre Frankie et Maggie, un parcours initiatique

Tout en soulignant le regard incisif qu'il porte sur son sujet, **Million Dollar Baby** est beaucoup plus qu'un simple film sur le monde de la boxe. D'emblée, Eastwood avoue que ce n'est pas la boxe qui l'a attiré dans ce projet, mais plutôt ce qui se cache derrière — les relations entre les différents protagonistes, leur passé, leur environnement — ce qui permet au cinéaste d'explorer des thématiques qui lui tiennent à cœur. Une fois de plus, le grand réalisateur a ouvert son laboratoire de l'âme humaine pour y disséquer des êtres solitaires, ces écorchés vifs qu'il examine à la loupe, et tisse entre eux des liens profonds, comme cette touchante relation d'amour filial entre père et fille. Dans son film **Un monde parfait**, on retrouvait ce type de relation où un enfant rencontre un père qui lui montre son besoin d'héroïsme et ce dernier réapprend l'humanité, même si c'est un hors-la-loi.

Dans les premiers films de Clint Eastwood, on retrouvait souvent des personnages solitaires que rien ne parvenait à faire sortir de leur carapace de solitude. Avec les années, vieillesse et sagesse ayant pris le dessus, le cinéaste s'est permis d'explorer un thème cher aux prédicateurs, la rédemption. Dans **Million Dollar Baby**, le personnage qu'incarne Eastwood cherche un remède à son vide intérieur. Il est aux prises avec un sentiment de culpabilité qui l'habite et qu'il traîne avec lui depuis plus de vingt ans. Il se tourne vers l'Église et s'interroge sur le sens moral et éthique de cette dernière. L'arrivée de Maggie Fitzgerald vient bouleverser ses principales convictions. À force de persévérance, elle l'entraîne dans un parcours initiatique qui le force à aller bien au delà de son machisme latent. C'est pourquoi le film est vu à travers les yeux et la narration du personnage de Dupuis, incarné avec le talent qu'on lui connaît par Morgan Freeman. Ce dernier aide et guide les gens autour de lui à atteindre peu à peu la sagesse tout en demeurant dignes.

Par une économie de plans et un travail remarquable sur les éclairages et les zones d'ombre — révélateurs des affres des personnages — mis en place par le brillant chef opérateur de **Mystic River**, Tom Stern, la caméra, telle une sonde, sert à mesurer la profondeur des émotions des personnages et à faire ressortir leur vraie nature. La mise en scène est dépouillée, belle, voire précise. Sans jamais chercher l'effet, Eastwood sait où trouver le mot ou le regard recherché. Il ne filme que des détails, avec un tact et une élégance qui, à chaque instant, créent l'émotion. Ce qui nous mène aux antipodes d'un film comme **Rocky**, par exemple, car **Million Dollar Baby** est plus près d'un film comme **Fat City** de John Huston que de celui de John G. Avildsen.

Million Dollar Baby est beaucoup plus qu'un simple film sur le monde de la boxe.

Pour les besoins du film, Hilary Swank n'a disposé que de trois mois pour apprendre la boxe et se mettre en condition physique afin d'obtenir la masse musculaire nécessaire à la crédibilité de son rôle. Au final, Hilary Swank a réalisé elle-même l'intégralité de ses scènes de combat, se servant de son expérience de découverte de ce milieu sportif pour nourrir son personnage. Qui plus est, elle offre une performance tout aussi remarquable que celle de **Boys Don't Cry**, pour laquelle elle avait raflé l'Oscar de la meilleure actrice. Quant à Eastwood, il s'est octroyé un de ses rôles les plus touchants et il livre une de ses meilleures performances à vie.

■ **MILLION DOLLAR BABY** (LA FILLE À UN MILLION DE DOLLARS) — États-Unis 2004, 137 minutes — **Réal.:** Clint Eastwoodt — **Scén.:** Paul Haggis, d'après des nouvelles dans *Rope Burns* de F.X. Toole — **Images:** Tom Stern — **Mont.:** Joel Cox — **Mus.:** Clint Eastwood — **Son:** Walt Martin — **Dir. art.:** Richard C. Goddard — **Cost.:** Deborah Hopper — **Int.:** Clint Eastwood (Frankie Dunn), Hilary Swank (Maggie Fitzgerald), Morgan Freeman (Eddie Scrap-Iron Dupuis), Jay Baruchel (Danger Barch), Margo Martindale (Earline Fitzgerald), Bruce MacVittie (Mickey Mack) — **Prod.:** Clint Eastwood, Paul Haggis, Tom Rosenberg, Albert S. Ruddy — **Dist.:** Warner.

LE SECRET DES POIGNARDS VOLANTS

Haute voltige

Alain Vézina

À peine remis du choc provoqué par **Héros**, voici que Zhang Yimou, pour notre plus grand plaisir, nous gratifie de sa dernière œuvre, **Le Secret des poignards volants**. Certes, moins audacieux et ambitieux, tant sur le plan narratif qu'esthétique, que **Héros**, il n'en demeure pas moins que le dernier film de Yimou reste un fort honorable *wu xia pian* (film de cape et d'épée), genre qui a séduit le public occidental depuis le **Tigre et Dragon** de Ang Lee (alors que le public et les cinéastes chinois considéraient que ce type de film était tombé en désuétude !). À travers un récit riche en rebondissements, le réalisateur chinois nous entraîne une fois de plus dans une quête où les personnages apprennent que les aspirations individuelles ne sont que de futiles velléités face à un idéal qui souvent les dépasse. Que représente l'amour ou encore la vengeance par rapport à une paix unificatrice (**Héros**) ? Que représente une passion fugace lorsqu'il s'agit de briser le joug d'une monarchie décadente ? Mais l'enjeu politique, si essentiel dans **Héros**, est vite relégué aux oubliettes dans cette histoire de triangle amoureux où chaque personnage, réalisant qu'il n'est que l'instrument d'un plan, doit prendre une décision. Si les personnages de **Héros** acceptent avec abnégation de se sacrifier pour la cause, ceux du **Secret des poignards volants** laissent entrevoir un désir de se soustraire à cette ingrate condition, désir qui n'est pas sans rappeler celui du personnage de la jeune princesse insoumise (également interprétée par Zhang Ziyi) de **Tigre et Dragon**. Mais la fatalité l'emporte toujours, empêchant ainsi les personnages d'être « libres comme le vent », paroles certes mélodramatiques mais étrangement évocatrices du suicide de Zhang Ziyi dans **Tigre et Dragon** où elle donne l'impression de voler à travers les nuages. De plus, comme dans **Héros** et la plupart des *wu xia pian* ou des *chambara* (films de sabre japonais), Yimou présente souvent ses personnages dominés par la nature à travers de fréquents plans d'ensemble où s'affirme encore cette soumission des passions humaines aux décrets de puissances supérieures. Notons pour mémoire le combat final dans la neige, véritable linceul où se détache encore plus le sang sacrificiel de l'héroïne.

Cependant, hormis cette dernière scène, le romantisme vient rarement transcender les émotions des personnages comme dans **Héros**. Yimou se concentre davantage sur les relations entre ses protagonistes pour en révéler la nature trouble. Certains reprocheront sans doute au cinéaste son regard fétichiste sur son actrice principale, Zhang Ziyi, mais qui se plaindrait que cette magnifique jeune comédienne fasse étalage de ses charmes dans ces fort belles scènes de danse du début du film ? De plus, la jeune actrice nous laisse voir parfois une certaine candeur chez son personnage, ce qui contraste quelque peu avec ses rôles précédents où, jouant dans un univers exaltant les vertus guerrières masculines (surtout dans **Tigre et Dragon**), elle devait plus souvent qu'autrement s'affirmer à travers un caractère dur et rebelle. Sa rébellion se traduit davantage dans le film de Yimou par cette liberté de choix et il ne faut pas davantage qu'un plan montrant de dos le personnage pendant de longues secondes pour comprendre son déchirement. Il faut souligner par ailleurs que la justesse de l'interprétation constitue l'un des points forts du film et le public occidental aura enfin l'occasion de découvrir l'un des acteurs les plus chevronnés et célèbres de Hong Kong : Andy Lau, qui tient le rôle du capitaine Leo.

Yimou présente souvent ses personnages dominés par la nature à travers de fréquents plans d'ensemble où s'affirme encore cette soumission des passions humaines aux décrets de puissances supérieures.

Une certaine candeur dans la gestuelle

Enfin, précisons que les chorégraphies martiales, même si, parfois, elles souffrent quelque peu de la comparaison avec celles de **Héros** ou de **Tigre et Dragon**, font néanmoins l'objet de scènes assez impressionnantes, comme celle du combat dans la forêt de bambous qui constitue, selon le réalisateur, un hommage au film de Ang Lee, hommage qui se veut sans doute la marque d'une profonde gratitude pour un cinéaste qui aura permis d'établir un pont avec l'Occident.

■ **LE SECRET DES POIGNARDS VOLANTS** (SHI MIAN MAI FU) — Hong Kong/Chine 2004, 119 minutes — **Réal.** : Zhang Yimou — **Scén.** : Li Feng, Bin Wang, Zhang Yimou — **Images** : Zhao Xiaoding — **Mont.** : Chen Long — **Mus.** : Shiegeru Umebayashi — **Son** : Tao Jing — **Dir. art.** : Huo Tingxiao — **Cost.** : Wada Emi — **Int.** : Takeshi Kaneshiro (Jin), Andy Lau (Leo), Zhang Ziyi (Mei) — **Prod.** : Zhang Yimou, William Kong — **Dist.** : Atopia.

TRIPLE AGENT

Le discours de la méthode

Denis Desjardins

De prime abord, le sujet peut étonner. Les manigances d'un Russe blanc, militaire exilé à Paris, à l'époque du Front populaire, paraissent mal s'intégrer à l'univers d'Éric Rohmer. En tout cas, pour traiter d'espionnage dans la France de 1936-1937, qui aurait songé spontanément à l'auteur des *Comédies et proverbes* ? Pourtant, malgré son intérêt connu pour les thématiques intimistes, Rohmer n'est pas qu'un sociologue de l'âme; ses récits sont toujours ancrés dans l'époque où ils se situent. Les interrogations d'ordre moral, on le sait, nourrissent son œuvre; après des Contes moraux circonscrits au cadre amoureux, histoire et politique sont progressivement abordées dans **Perceval le Gallois, L'Arbre, le maire et la médiathèque, L'Anglaise et le duc**, toujours dans une optique moraliste. En second plan, s'articule aussi un débat sur le sens de l'art. La forme des films de Rohmer, dans les meilleurs cas, est conséquente du sujet traité; ainsi, pour **Perceval**, le réalisateur, après un voyage dans le temps, semble avoir mis une caméra dans les mains de Chrétien de Troyes, lui disant : voilà, tournez cette chanson de geste comme vous l'avez écrite, en symbiose avec l'esthétique de votre temps. **L'Anglaise et le duc**, grâce aux décors peints à l'ancienne, est un film du 19e siècle.

Rohmer opte pour un dépouillement formel

Triple Agent ne procède pas exactement ainsi. Ce film — le seul dont son auteur a lui-même connu l'époque où il se déroule — cherche son style sans vraiment le trouver. Le questionnement esthétique se limite ici à des discussions sur la modernité en peinture. Les contradictions sont mises en évidence : le communiste se passionne pour les cubistes, art révolutionnaire selon lui mais décadent, ou du moins incompréhensible, pour le Russe blanc, lequel n'est pas féru pour autant du réalisme socialiste cher à Staline. Comme créateur, Rohmer reste en retrait de ce débat, optant pour un dépouillement formel qui finit par lasser. Il n'y a donc pas ici de correspondance réelle entre récit et écriture filmique. Autrement dit, outre l'intégration habile mais banale de films d'actualités des années d'avant-guerre, **Triple Agent** privilégie ce dont les anti-Rohmer se sont maintes fois gaussés : le dialogue filmé. Ce cinéaste montre peu, il est vrai; il suggère. Chez lui, souvent, le personnage raconte l'événement. Dans d'autres films l'invention visuelle est néanmoins toujours là, quoique parcimonieuse; ici, elle est absente. Difficile de le nier : **Triple Agent** n'étonne pas. Fiodor se perd et nous perd dans ses péroraisons justificatrices, et Rohmer ne propose nul contrepoint visuel.

Reste l'histoire, et notamment l'antagonisme des deux couples présentés, tempéré par une certaine sympathie entre les deux femmes. Mais plus creux encore est le fossé qui sépare le couple Fiodor/Arsinoé, en apparence si harmonieux. À l'origine de leurs différends, il y a la confiance qu'Arsinoé accorde à son mari, et qu'il semble trahir, au profit de quelle cause ? Nous ne le saurons jamais avec certitude — comme ce fut le cas pour le fait divers dont Rohmer s'est inspiré librement. Tout près d'être coincé, Fiodor Voronine devra prendre la fuite.

Triple Agent **n'étonne pas. Fiodor se perd et nous perd dans ses préoraisons justificatrices, et Rhomer ne propose nul contrepoint visuel.**

Qu'on me pardonne cette outrecuidance qui n'est peut-être qu'un fourvoiement, mais j'ai vu dans cette fuite la métaphore d'un grand artiste, célébré notamment pour la verve éblouissante de ses personnages et la rigueur de son écriture, qui, après avoir bâti une œuvre forte et originale un demi-siècle durant, doit déclarer forfait : n'ayant plus rien de fondamental à exprimer et coincé par l'implacable ultimatum du temps, par les attentes de ses admirateurs ainsi que par la hargne de ses détracteurs, le créateur vieillissant et las s'enfuit, renonçant à expliquer ses choix idéologiques, esthétiques et politiques. À l'instar de Fiodor, qui dit vouloir se contenter d'être « un pur technicien, au service de [son] pays », Rohmer paraît se contenter ici d'être un simple réalisateur, au service du cinéma.

■ **TRIPLE AGENT** — France/Grèce/Italie/Russie/Espagne 2004, 111 minutes — **Réal.** : Éric Rohmer — **Scén.** : Éric Rohmer — **Images** : Diane Baratier — **Mont.** : Mary Stephen — **Dir. art.** : Antoine Fontaine **Cost.** : Pierre-Jean Larroque **Int.** : Serge Renko (Fiodor), Katerina Didaskalou (Arsinoé), Amanda Langlet (Janine), Emmanuel Salinger (André), Cyrielle Clair (Maguy). — **Prod.** : Françoise Etchegaray, Philippe Liégeois, Jean-Michel Rey — **Dist.** : Séville.