Document généré le 24 avr. 2024 19:09

**Séquences**
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

# Lost and Delirious
## Vertiges
## *Rebelles*, Canada 2000,100 minutes

Dominique Pellerin

Numéro 215, septembre–octobre 2001

URI : https://id.erudit.org/iderudit/48678ac

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

Pellerin, D. (2001). Compte rendu de [Lost and Delirious : vertiges / *Rebelles*, Canada 2000,100 minutes]. *Séquences*, (215), 43–43.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2000

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/

# Lost and Delirious
## *Vertiges*

Une âme tourmentée

Dans l'œuvre de Léa Pool, **Lost and Delirious** sans conteste détonne. Pour la première fois, la cinéaste non seulement emprunte une langue *autre*, mais s'approprie la parole de l'*autre*. Après les Girard, Lepage et Arcand, elle tourne en langue anglaise mais, contrairement à eux, délaisse l'écriture et adopte un scénario de Judith Thompson, une adaptation du roman *The Wives of Bath*, de Susan Swan. **Lost and Delirious** s'inscrit néanmoins en continuité dans son œuvre. On décèle les thématiques chères à la cinéaste, de même qu'une certaine tonalité mélancolique qui rappelle, ne serait-ce qu'un peu, celle de quelques films antérieurs, notamment **Emporte-moi** (1998), **La Demoiselle sauvage** (1991), **Anne Trister** (1986). La quête d'identité, le passage de l'innocence à la maturité, la découverte de l'amour, du désir et de ses interdits (plus discret dans les œuvres précédentes, le thème du lesbianisme est ici abordé — assumé — de plein front), puis l'initiation douloureuse à ses déceptions et désillusions, sans compter le pénible apprentissage des conventions sociales et du rejet, la complexité des rapports avec la mère et l'absence du père, toutes les obsessions de la cinéaste affleurent.

Comme dans son précédent long métrage, « le passage initiatique s'établira dans la confusion, dans une sorte de douleur lancinante et inexplicable » (Maurice Elia, *Séquences*, n° 202, p. 33). D'abord diffuse, cette douleur ne cessera ici de s'intensifier, atteignant rapidement des proportions tragiques, jusqu'à ce qu'un vertige insoutenable envahisse certains des personnages. Contrairement à Hanna, la jeune protagoniste d'**Emporte-moi**, qui témoignait d'une rare lucidité, les trois jeunes étudiantes de **Lost and Delirious** affichent une grande vulnérabilité. Reléguée au pensionnat après le remariage de son père, Mary, une jeune fille réservée dont la narration adopte avec plus ou moins de bonheur la perspective (ce point de vue apparaît plutôt artificiel une fois le roman transposé à l'écran : ce personnage semble « écrasé » par la présence des deux autres; certaines lignes dramatiques le concernant, plaquées; certains de ses comportements, peu crédibles), doit apprendre à composer avec la mort de sa mère et l'abandon de son père. Abîmée par la froideur maternelle et un rigorisme parental, Victoria recherche l'approbation des autres. Tant que sa relation avec Paulie reste clandestine, sans conséquences, elle s'y adonne avec désinvolture. Mais lorsqu'un incident la confronte aux regards des autres, elle cède à la pression et abandonne Paulie. Le plus riche des trois personnages – à la fois frondeuse, brillante, intense mais combien vulnérable et troublée, interprétée avec fougue, conviction et subtilité par une Piper Perabo étonnante –, cette dernière se plaît à transgresser les conventions de la société. Abandonnée par sa mère naturelle, elle semble trouver son équilibre dans l'amour de Victoria. Cet amour désavoué, Paulie sublimera sa douleur par le biais d'étranges rapports avec un faucon, de son identification aux héros shakespeariens et de « scènes » de confrontation destinées à reconquérir le cœur de Victoria, chacune plus tragique que la précédente, jusqu'à ce que le délire l'emporte.

**Lost and Delirious** certes témoigne de l'inclination de la cinéaste à sonder l'âme tourmentée de protagonistes féminines et, dans une moindre mesure, de son penchant pour le mélancolique et les climats intimistes, dont seule la subtile photographie de Pierre Gill réussit à communiquer certains relents. Or, en voulant tendre vers l'universel (par l'utilisation de la langue anglaise, d'un huis clos quasi intemporel et sans ancrage géographique, etc.), Léa Pool se fait moins personnelle, restreint la portée de son film et la charge émotive qui le sous-tend en sombrant, par moment, dans le mélodramatique. Plus d'un verront dans l'attitude et les « scènes » de Paulie une exagération romantique et mélodramatique, un symbolisme par trop appuyé. Or, à cet égard Pool joue plutôt bien des poncifs du genre dans lequel s'inscrit sa dernière oeuvre, en filiation directe avec des films tels que **Dead Poet Society**, genre somme toute peu original et conventionnel, évidemment, mais efficace à mettre en scène la démesure propre aux amours adolescentes. On lui reprocherait plutôt l'emploi de stéréotypes cinématographiques simplistes (ralentis ou musique larmoyante qui soulignent à grands traits les moments dramatiques, effets sonores et visuels qui marquent « l'écart » entre Paulie et les autres, etc.). Avec ce dernier long métrage, Pool s'écarte du film d'auteur auquel elle nous avait habitué et nous offre un film beau par moment, fort d'une intense et surprenante interprétation de la part de Piper Perabo, mais une oeuvre relativement impersonnelle, malheureusement à la limite du film de commande et du téléfilm. On entend, on reconnaît, on observe Léa Pool, mais sa signature, si particulière de finesse, semble avoir disparu… On entend sa voix, mais elle semble distordue.

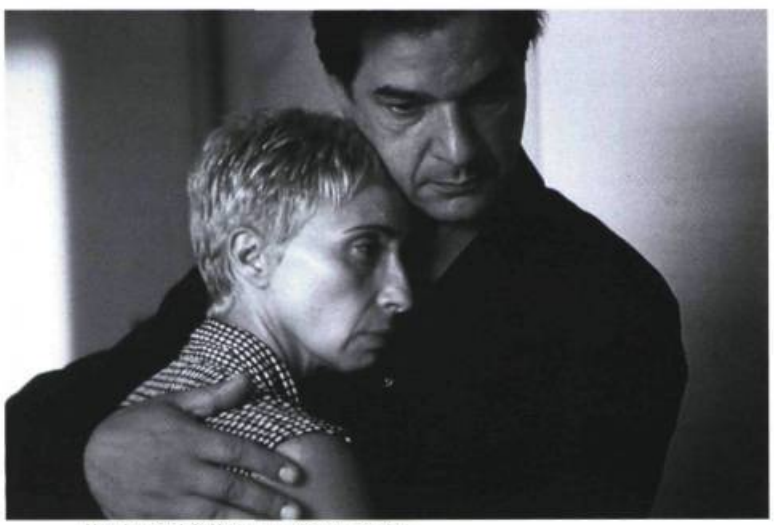
**Dominique Pellerin**

**Rebelles**

Canada 2000, 100 minutes – **Réal.** : Léa Pool – **Scén.** : Judith Thompson, d'après le roman *The Wives of Bath*, de Susan Swan – **Photo** : Pierre Gill – **Mont.** : Gaétan Huot – **Mus.** : Yves Chamberland – **Son** : Yvon Benoît, Claude Beaugrand, Hans Peter Strobl – **Déc.** : Serge Bureau – **Cost.** : Aline Gilmore – **Int.** : Piper Perabo (Paulie Auster), Jessica Paré (Victoria Moller, alias Tory), Misha Barton (Mary Bradford, alias Mouse), Jackie Burroughs (Fay Vaughn), Graham Greene (Joe Menzies), Mimi Kuzyk (Eleonor Bannet), Luke Kerby (Jake), Caroline Dhavernas (Kara), Amy Stewart (Cordelia), Noel Burton (Morley Bradford) – **Prod.** : Lorraine Richard, Greg Dummet, Louis-Philippe Rochon – **Dist.** : Les Films Séville.

## LA VILLE EST TRANQUILLE
### Sombre panoramique du genre humain

Malgré le triomphe du superbe **Marius et Jeannette** (1997), l'œuvre de Robert Guédiguian demeure méconnue. Le cinéaste roule pourtant sa bosse depuis plus de 20 ans et s'impose comme l'un des chefs de file du cinéma social français. Cinéaste atypique, Guédiguian s'entoure, de film en film, des mêmes acteurs, investit le même lieu, Marseille et surtout l'Estaque, le quartier de son enfance, adopte le même parti, celui des opprimés, et la même stratégie, la confrontation des classes. De film en film, seul le registre change, évolue. **La ville est tranquille** dresse un état des lieux de sa ville, compose un sombre panoramique du genre humain. C'est le registre tragique qu'explore ici le réalisateur, sans nuances, et avec des prétentions d'exhaustivité, quitte à éviter de justesse les clichés, quitte, par moment, à quasi verser dans le mélodramatique. Œuvre forte, d'une dureté parfois à la limite de l'insoutenable, **La ville est tranquille** sonde les peurs du cinéaste, expose sans précaution la déchirure du tissu social en cette époque de mondialisation, le désenchantement généralisé d'un monde où l'Homme, désespérément seul, dépourvu de tout repère, en manque d'amour, de rêves comme d'illusions, semble avoir perdu tout humanité.



Une humanité dépourvue de tout repère

Écrasée par le soleil et étrangement dépeuplée, Marseille semble tranquille. Pourtant, la mort rôde, la solitude tue. Devant la vacuité du quotidien, l'insolubilité des problèmes contre lesquels inlassablement ils se débattent, hommes et femmes, jeunes et vieux, riches et pauvres, Français et émigrés, travailleurs, chômeurs et retraités cherchent vainement les faux-fuyants, versent dans la toxicomanie, la prostitution, les magouilles politiques et mafieuses, le racisme, la violence, l'ignominie, la faiblesse, la désolation…

Procédant par accumulation, qui apparaîtra par moment forcée, Guédiguian et son coscénariste, Jean-Louis Milesi, entrecroisent habilement le destin d'une dizaine d'âmes en peine, interprétées avec beaucoup de justesse par les acteurs fétiches du cinéaste. Tantôt pudique, tantôt sans retenue, Ascaride interprète brillamment Michèle qui, entre la criée des poissons et la prostitution, s'échine pour la subsistance de son mari alcoolique, chômeur, séduit par la « préférence nationale », sa fille héroïnomane et sa petite-fille née de père inconnu. Remarquable de finesse et d'ambiguïté, Darroussin incarne Paul, un homme faible et lâche qui magouille et trahit les valeurs ouvrières, syndicales et donc politiques de ses parents et de ses collègues *dockers* en acceptant une prime de licenciement pour s'acheter un taxi. Fat et odieux à souhait, Pieiller expose le cynisme et la futilité des propos d'un intellectuel gauchiste vieillissant tandis que sa femme s'éprend d'un jeune comorien tout juste sorti de prison qui espère changer le monde mais sera victime d'un meurtre raciste et gratuit. Puis, superbe, Meylan laisse planer le mystère autour de Gérard, un être taciturne à souhait qui entretient, dans sa vie comme son travail, un étrange rapport à la mort.

La force de **La ville est tranquille** réside d'abord en ce que Guédiguian va au bout du registre qu'il a choisi. Il en résulte un film coup de poing. L'on doit toutefois déplorer le fait que, conséquemment, encore une fois ses personnages incarnent des problématiques fortes, apparaissent trop allégoriques et restent les simples porte-voix des préoccupations du cinéaste, leurs propos se révélant parfois didactiques et artificiels. Sans doute le plus complexe et le mieux réussi des personnages, Gérard fait exception et constitue la « respiration fictionnelle » du film : son opacité n'est jamais tout à fait levée; ses motivations, toujours reléguées dans un subtil non-dit. C'est en fait lorsque les personnages se taisent (notons la superbe scène entre Meylan et Darroussin dans l'appartement de Michèle après le « sacrifice » de sa fille), lorsque la caméra, sur les routes et à travers les différents quartiers de Marseille, poursuit le cyclomoteur de Michèle ou le taxi de Paul, que la désolation se fait la plus frappante, que l'on comprend que, peu importe la fuite, il n'y a aucune issue.

En fait, la plus grande force de **La ville est tranquille** réside dans le judicieux montage des images par le réalisateur. Multipliant les scènes courtes dans lesquelles deux ou trois personnages se croisent, se confient, se disputent ou se confrontent, Guédiguian a surtout l'intelligence de juxtaposer de façon insoutenable certaines scènes, certains plans, tels que la préparation du biberon par la grand-mère et celle de la dose d'héroïne par sa fille, que l'horrible et inattendu suicide de Gérard immédiatement succédé de l'optimisme de la séquence finale où le jeune pianiste georgien du début s'exécute devant une foule bigarrée, la musique étant, une fois de plus, le seul élément apte à introduire ne serait-ce qu'une impression de joie et d'optimisme dans ce monde inhumain.

**Dominique Pellerin**

France 2000, 143 minutes — **Réal.** : Robert Guédiguian — **Scén.** : Robert Guédiguian, Jean-Louis Milesi — **Photo** : Bernard Cavalié — **Mont.** : Bernard Sasia — **Mus.** : Satie, Beethoven, Janis Joplin, etc. — **Son** : Laurent Lafran — **Déc.** : Michel Vandestien — **Cost.** : Catherine Keller — **Int.** : Ariane Ascaride (Michèle), Jean-Pierre Darroussin (Paul), Gérard Meylan (Gérard), Alexandre Ogou (Abderramane), Pierre Banderet (Claude), Jacques Boudet (le père de Paul), Pascale Roberts (la mère de Paul), Julie-Marie Parmentier (Fiona), Christine Brücher (Viviane Froment), Jacques Pieiller (Yves Froment), Julien Sevan Papazian (le jeune pianiste)— **Prod.** : Robert Guédiguian, Michel Saint-Jean, Gilles Sandoz — **Dist.** : Christal Films.

## A.I.: ARTIFICIAL INTELLIGENCE
### Une question de filiation

Réunir sur grand écran le labeur de deux monstres sacrés du cinéma ne pouvait que résulter en un projet à la fois complexe, fascinant et magistral. **A.I.: Artificial Intelligence**, un drame de science-fiction créé de toutes pièces par Stanley Kubrick puis écrit et réalisé par Steven Spielberg, comporte un heureux mélange des styles différents des célèbres cinéastes. Et, bien que le futur de l'intelligence artificielle soit le thème principal du film, la notion de filiation entre la mère et son fils-robot est non seulement le fil conducteur de l'intrigue mais en est aussi l'élément clé selon les deux réalisateurs.

La petite histoire d'**A.I.** vaut à elle seule le détour. On sait d'ores et déjà que le projet, inspiré de la nouvelle *Supertoys Last All Summer Long*, de Brian Aldiss, publiée en 1969 dans *Harper's Bazaar*, et d'après un sysnopsis d'Ian Watson, avait été endossé par Stanley Kubrick pendant plus d'une quinzaine d'années. Croyant que la sensibilité de Steven Spielberg se rapprochait davantage que la sienne du sujet du film — **A.I.** s'inscrit dans la continuité de **Close Encounters of the Third Kind** (1977) et **E.T.** (1982) —, Kubrick avait à l'époque décidé de lui confier son œuvre tout en en supervisant le déroulement. Il exigeait même, notoriété oblige, que le réalisateur de **Saving Private Ryan** (1998) possède un télécopieur dans son placard afin de correspondre avec lui en toute confidentialité. Spielberg accepta aussitôt puis refusa plus tard sous prétexte que Kubrick devait terminer sa propre création. Le reste, comme on dit, est historique : le réalisateur de **2001: A Space Odyssey** (1968) reprit le film, mais tourna alors **Eyes Wide Shut** (1999) et mourut peu de temps avant sa sortie. C'est sa famille qui a demandé à Spielberg de terminer **A.I.**

Voulant rendre hommage à son bon ami, Spielberg et son équipe travaillèrent d'arrache-pied à compléter le tournage d'une durée de 68 jours inspiré d'un scénario de 90 pages écrit par Kubrick. Le résultat est tout simplement palpitant.

Divisé en trois parties distinctes, **A.I.** nous plonge d'abord dans l'univers futuriste d'un couple qui, à la suite d'un drame, décide d'adopter David (excellent Haley Joel Osment), un robot presque humain programmé pour aimer. Impossible de ne pas reconnaître la touche de Kubrick dans ce monde aseptisé et quasi abstrait où la lumière feutrée suggère la naissance d'un enfant créé par l'Homme devenu en quelque sorte Dieu. Certaines scènes qui traitent de jalousie, de séparation et d'abandon relèvent d'un exploit; le spectateur se sent vite troublé par plusieurs émotions. Inoubliable le plan où la mère abandonne David en pleine forêt, l'enfant-robot regardant par le rétroviseur cette dernière s'éloigner en automobile. Mais Spielberg n'a pas réinventé la roue : la même technique avait également été utilisée dans une scène de **Terms of Endearment** (1983), de James L. Brooks, lorsque Emma (Debra Winger) quitte sa mère (Shirley MacLaine) en automobile.

Tel un *road movie* noir, un peu longuet mais valable tout de même, la deuxième partie puise davantage à même la pensée de Spielberg : l'odyssée de David, en compagnie de Gigolo Joe, un androïde casanova, et de Teddy, un ourson-robot attachant (sublime !), les mènera à une forêt où des robots défigurés et démembrés tentent d'échapper à un futur sombre, et à Rouge City, ville futuriste ressemblant étrangement à celle de **Blade Runner** (1982), de Ridley Scott. Spielberg entremêle avec brio bons sentiments et effets remarquables.

Le cheminement de David — il découvre à Rouge City des indices qui éclairent ses nombreuses questions grâce à un certain Dr Know, personnage animé, véritable sosie d'Einstein — ouvre la porte sur la toute dernière partie : celle d'un Manhattan submergé où, à des millions d'années d'ici, des robots aux allures d'extraterrestres viennent au secours de l'enfant. Spielberg s'inspire ici directement du conte de Pinocchio pour raconter la quête de David qui désire tant devenir humain et, surtout, être aimé.

Belle réflexion sur le besoin de l'Homme de vouloir continuellement développer l'intelligence artificielle au risque de sa propre survie, **A.I.** termine sa route sur une superbe finale positive appuyée par une musique envoûtante signée John Williams. Mais il n'en pouvait être autrement : merveilleux conteur d'histoires, Steven Spielberg devait à tout prix donner un sens à cette filiation et faire revivre l'espoir qui, au fond, habite chacun de nous.

**Pierre Ranger**

Un monde opaque qui recèle un ordre profond

**A.I. : Intelligence artificielle**

États-Unis 2000, 145 minutes — **Réal.** : Steven Spielberg — **Scén.** : Steven Spielberg, d'après la nouvelle *Supertoys Last All Summer Long*, de Brian Aldiss, d'après le synopsis d'Ian Watson et un scénario de Stanley Kubrick — **Photo** : Janusz Kaminski — **Mont.** : Michael Kahn — **Mus.** : John Williams — **Déc.** : Rick Carter, Richard L. Johnson, Williams James Teegarden, Tom Valentine, Nancy Haigh — **Cost.** : Bob Ringwood — **Eff. visuels et animation** : Industrial Light and Magic — **Int.** : Haley Joel Osment (David), Jude Law (Gigolo Joe), Frances O'Connor (Monica Swinton), Sam Robards (Henry Swinton), Jake Thomas (Martin Swinton), Brendan Gleeson (Lord Johnson-Johnson), William Hurt (le professor Hobby), Jack Angel (la voix de Teddy) — **Prod.** : Kathleen Kennedy, Steven Spielberg, Bonnie Curtis — **Dist.** : Warner Bros/TVA International.

## MOULIN ROUGE
### Délire artistique

Hallucinant, hypnotisant, étourdissant, voilà en quelques mots l'impression que laisse **Moulin Rouge**, un chef-d'œuvre musical et visuel où, sous une avalanche de références artistiques, le factice atteint son paroxysme, et où vérité, beauté et liberté côtoient amour, passion et tragédie.

Inspiré librement du mythe d'Orphée, qui décrit la descente aux enfers d'un poète musicien à la recherche de l'amour véritable, le film de Baz Luhrmann raconte la passion de Christian, un artiste sans le sou, pour Satine, une courtisane reine du Moulin Rouge. Mais dans cette salle de spectacles de Montmartre, haut lieu du cancan et de l'absinthe, rôde un riche duc machiavélique.

**Moulin Rouge**, qui n'a rien à voir avec l'œuvre d'André Ewald Dupont de 1928 ni avec celle de John Huston de 1952 (même si elle met aussi en scène la vie de Toulouse-Lautrec), est truffé de références tant musicales que cinématographiques.

La passion de Christian pour Sabine

Tout d'abord, comme dans ses films précédents, le cinéaste australien réutilise au début et à la fin l'accessoire théâtral du rideau rouge, informant ainsi l'auditoire qu'il assiste à un spectacle tout en l'amenant à y participer. Son premier long métrage, **Strictly Ballroom** (1992), interpellait par la danse et **Romeo + Juliet** (1996), son second, par la langue de Shakespeare. **Moulin Rouge**, une foire exacerbée, captive les spectateurs grâce à la musique et à la chanson.

À ce propos, Baz Luhrmann, également coscénariste avec Craig Pearce, a d'ailleurs réussi un tour de force en intégrant directement à cette histoire qui se déroule au tournant du XX$^{e}$ siècle un amalgame de chansons contemporaines, processus semblable à celui qu'avait utilisé à une plus petite échelle Alain Renais dans **On connaît la chanson** (1997).

Les amateurs de musique devront cependant savoir que certains interprètes dans le film ne figurent pas sur la bande sonore et *vice-versa*. En effet, le maestro Placido Domingo joint sur pellicule Ewan McGregor pour la chanson *Your Song*, mais a été remplacé par Allesandro Safina sur l'album. Et c'est David Bowie qui interprète *Nature Boy* sur la bande sonore au lieu de l'acteur John Leguizamo dans le long métrage. Mais ceci n'est en fait qu'un moindre mal.

Les références cinématographiques quant à elles pleuvent. Baz Luhrmann lance des clins d'œil ici et là au cinéma de Georges Méliès, de Busby Berkeley et de plusieurs autres, laissant ainsi au spectateur le plaisir de les identifier. On remarquera entre autres les flamboyants costumes et coiffures, inspirés des comédies musicales des années trente, quarante et cinquante, qui rappellent ceux de Marlene Dietrich dans **Blue Angel** (1930) et de Rita Hayworth dans **Gilda** (1946), ainsi que les merveilleuses chorégraphies de numéros hors pair (un tango sur la musique de *Roxanne*, une danse sur celle de *Like a Virgin* et une finale sur un air indien).

Tourné entièrement dans les studios Fox en Australie, **Moulin Rouge** est une production importante dans la cinématographie du réalisateur. Les effets visuels, les interprétations des deux protagonistes (Nicole Kidman et Ewan McGregor s'en tirent à merveille), la mise en scène soignée, adroite et originale, les décors somptueux et le montage ultra serré relèvent du grand art.

Quelques réserves tout de même — rares sont les vrais chefs-d'œuvre exempts d'erreurs. Il aurait été plus crédible de rendre le personnage du duc moins incrédule; il est difficile de croire à tant de naïveté. Et, si le numéro final est particulièrement réussi, il comporte malgré tout quelques scènes qui frôlent la facilité. Dommage.

À la fois attirant et déroutant, ce feu d'artifice d'images saccadées risque également de rebuter certains puisque l'œil ne peut simplement pas tout absorber. Certaines scènes sont à la limite du supportable. Il faudra donc revoir plus d'une fois **Moulin Rouge**, une extravagance américaine de 50 millions de dollars, pour son propre plaisir et, surtout, pour comprendre tous les faits et apprécier à sa juste valeur l'incroyable travail artistique dont elle témoigne. Était-ce une façon détournée de la part du réalisateur pour attirer le public à revoir son film ? Quoi qu'il en soit, *the show must go on, and on, and on...*

**Pierre Ranger**

(Voir entrevue avec Baz Luhrmann, p.22)

États-Unis 2001, 126 minutes — **Réal.** : Baz Luhrmann — **Scén.** : Baz Luhrmann, Craig Pearce — **Photo** : Donald McAlpine — **Mont.** : Jill Bilcock — **Mus.** : Craig Armstrong, Marius De Vries, Steve Hitchcock — **Chor.** : John O'Connell — **Déc.** : Catherine Martin, Ian Gracie, Ann-Marie Beauchamp, Brigitte Broch — **Cost.** : Catherine Martin, Angus Strathie — **Int.** : Nicole Kidman (Satine), Ewan McGregor (Christian), John Leguizamo (Toulouse-Lautrec), Jim Broadbent (Zidler), Richard Roxburgh (duc de Worcester) — **Prod.** : Martin Brown, Baz Luhrmann, Fred Baron — **Dist.** : Twentieth Century Fox.

## LA FAUTE À VOLTAIRE
Corps étrangers

Humeurs erratiques

Voltaire commet essentiellement deux fautes qui, respectivement, ouvre et ferme le film. Jallel est tunisien et arrive en France afin d'y chercher du travail. Dans une salle d'attente lumineuse, ses amis le préparent à justifier sa demande d'immigration. L'un d'entre eux lui explique qu'il est préférable de jouer la carte des droits de l'homme, de se faire passer pour algérien et de demander l'asile politique plutôt que d'invoquer le besoin d'argent (la France est déjà saturée de chômeurs). Voltaire est invoqué : avec lui on se réfère aux Lumières, à la liberté (« Liberté, égalité, fraternité »), comme d'un dada typiquement français. Jallel se fait donc algérien et obtient une « autorisation provisoire de séjour ».

Quelques mois plus tard, après s'être fait plusieurs copains, s'être presque marié et, somme toute, s'être taillé une petite tranche de bonheur en sol français, on retrouve Jallel à l'aéroport, menottes aux poignets. Son permis de séjour est expiré, sa demande d'immigration a été refusée, il sera renvoyé en Tunisie. Le philosophe du XVIII[e] avait ses idées, la France d'aujourd'hui a les siennes.

Voltaire, c'est l'amorce d'une expérience. Jallel est ainsi « jeté » dans un contexte, sans directives, sans ambition, si ce n'est celle de s'en sortir. Il rencontre des gens, traverse diverses expériences de manière apparemment aléatoire. Rares sont les films qui donnent cette impression de laisser libre court aux événements qu'ils présentent. Normalement, rendement narratif oblige, le film dirige les séquences, les enchaînent à grand renfort de relations causales douteuses. Si c'est le cas ici, c'est à un degré moindre. Jallel vend ses fruits. Jallel marche dans Paris. Jallel prend une bière. Jallel tombe amoureux. Jallel se fait plaquer. Jallel rencontre une nymphomane. Jallel vend des roses. Jallel est expulsé. Les « longueurs » critiquées par certains (la scène du tournoi de pétanques par exemple) me semble maîtrisées, appropriées au contexte et au traitement esthétique du film. Le réalisateur, en « lâchant » ainsi Jallel dans Paris, a choisi de le suivre plutôt que de le diriger. Façon de parler bien sûr : Kechiche a scénarisé son film et a travaillé en étroite collaboration avec les acteurs. Je parle plutôt de l'impression qui se dégage de la plupart des séquences. La caméra se fait intime, abandonne souvent le trépied pour se joindre aux personnages, pour accompagner leurs humeurs erratiques.

Des gens qui surgiront autour de Jallel une jeune femme se démarque. Élodie Bouchez apparaît à mi-parcours du film pour interpréter, brillamment, le rôle de Lucie. Jallel fait sa rencontre dans un foyer pour personnes dépressives où une peine d'amour l'a précipité. Lucie s'y trouve, volontairement, afin de se « restructurer ». Elle semble souffrir de problèmes affectifs, être déséquilibrée, instable. Lucie est névrosée dans la mesure où elle n'arrive pas à se conformer à la structure sociale qui l'environne. Tout comme elle est nymphomane dans la mesure où ses besoins sexuels sont exagérés par rapport à ceux que cette même structure tolère. Toutefois, quoique socialement inadéquate, Lucie porte cette personnalité à bout de bras. En comparaison, Nassera, l'amour perdu de Jallel, souffre d'une névrose mal assumée, tentant, contre son propre gré, de se conformer à une structure où elle ne se reconnaît pas.

Le personnage de Lucie peut parfaitement servir de clé de lecture pour l'ensemble du film, offrant régulièrement un contrepoint aux échanges et aux événements auxquels elle participe. Son rapport au monde se pose comme modèle de celui qu'entretiennent chacun des personnages du film : des corps étrangers tentant avec plus ou moins de succès de s'intégrer à autre organisme (Paris, un foyer d'accueil, une fête, un travail, une relation de couple).

On passera outre la « réflexion » humanitaire affichée en filigrane à travers l'ensemble du film (abolition des différences, des frontières, du Mal, etc.) et on se souviendra de **La Faute à Voltaire** comme d'un exercice intéressant sur le thème de l'altérité. Autrement, il faut encore insister sur la performance d'Élodie Bouchez (plusieurs fois primée pour son rôle dans **La Vie rêvée des anges** en 1998) qui, à elle seule, vaut le détour. Le film a remporté le Lion d'or de la meilleure première œuvre et celui du Prix du jeune public à la Mostra de Venise ainsi que le Prix du jury au Festival International du Film Francophone de Namur.

**Philippe Théophanidis**

France 2000, 130 minutes – **Réal.** : Abdellatif Kechiche – **Scén.** : Abdel Kechiche – **Photo** : Dominique Brenguier, Marie Spencer – **Mont.** : Anick Baly, Tina Baz, Amina Mazani– **Son.** : Joël Riant, Ludovic Henault – **Déc.** : Quentin Prévost – **Cost.** : Catherine D'Halluin – **Int.** : Sami Bouajila (Jallel), Élodie Bouchez (Lucie), Bruno Lochet (Franck), Aure Atika (Nassera), Virginie Darmon (Leila) – **Prod.** : Jean-François Lepetit – **Dist.** : Les Films Séville.

## THE GOLDEN BOWL
### Cristal brisé

Le cinéma, ainsi que l'ensemble de son dispositif de création/production, ressemble beaucoup à la joaillerie : la plus petite erreur, la plus infime fêlure altère la perfection de l'œuvre, film ou bijou, la rendant fade et ordinaire, banale et atone, morceau de pellicule ou de ferrailles s'accumulant dans le vortex de l'éphémère. **The Golden Bowl**, le récent opus de James Ivory, à qui l'on doit notamment **Howard's End** et **The Remains of the Day**, superbes chroniques flegmatiques mais passionnantes et intenses des relations entre aristocrates et bourgeois plutôt pauvres, participe de cette comparaison. En effet, là où l'œil néophyte ne perçoit que grâce et noblesse des riches, rendues dans un film gracieux et noble imitant avec verve la beauté et la vertu des aristocrates qu'il dépeint, le regard affûté, lui, voit, et entend même, la brisure, défaut de fabrication qui plonge le film, comme le bijou, dans l'abîme de l'ordinaire tandis qu'il semblait promu à l'extraordinaire.

L'abîme de l'ordinaire

Le réalisateur américain, fasciné par le XIX^e siècle et les débuts du XX^e, et spécialiste de l'époque, retrouve, avec **The Golden Bowl**, non seulement une thématique fétiche, voire obsessionnelle, mais aussi de nombreux collaborateurs, tel le producteur Ismail Merchant, pour offrir l'adaptation filmique d'un roman d'Henry James, prolifique romancier américain passionné par l'Angleterre (il est naturalisé britannique une année avant de décéder). Le récit s'ouvre sur un mariage ambigu entre Maggie Verver, fille du premier milliardaire américain, Adam Verver (genre de Charles Foster Kane taciturne et vertueux), et le prince italien Amerigo, l'amant de la meilleure amie de la future épouse, Charlotte Stant. Rejetée par le prince, cette dernière séduira le milliardaire et l'épousera afin de se rapprocher de l'objet de son amour maladif, qui finira par succomber à ses charmes, à ses propres pulsions. S'ensuit une complexe mais un peu ridicule danse articulée autour de cet adultère, que tous gardent secret par souci de ne point blesser telle ou telle autre pauvre petite victime de la méchanceté humaine. Le scénario donne conséquemment une impression d'onirisme réaliste, grandement corroborée par la taxinomie, comme par exemple la ville appelée « American City », comme si l'histoire se déroulait dans une petite bulle refermée autour des protagonistes, tandis que ceux-ci sont convaincus que cette bulle qui est la leur correspond au monde entier, alors qu'elle ne se résume en réalité qu'à leurs misères d'aristocrates ennuyeux et ennuyés. Et la prétention abusive, voire évolutionniste, qui se dégage du ton choisi agace par l'attitude supérieure de ces gens fortunés, comme si le colonialisme et l'impérialisme britannique allaient de soi, s'imposaient même.

**The Golden Bowl** demeure néanmoins, à l'instar des œuvres précédentes d'Ivory, un délice visuel faste et grandiose, malheureusement assez vide de substance et d'originalité. Les costumes, les décors, la caméra, bref, l'ensemble du profilmique participe d'un festin oculaire et cinématographique d'une certaine sobriété (absence d'effets spéciaux grandiloquents) mais d'une élégance assurée, maîtrisée. Pourtant, le montage, aspect capital, ne serait-ce que sémantiquement, laisse beaucoup trop à désirer, lançant des pistes ombragées particulièrement ardues à déchiffrer, charcutant d'autres idées pourtant intéressantes; le parallèle avec le cinéma des premiers temps, par exemple, se fait attendre, l'histoire prenant place au tout début du siècle dernier, sans jamais vraiment survenir.

La distribution de **The Golden Bowl** paraît l'aspect le mieux réussi du film. Uma Thurman livre une Charlotte froide dans sa logique mais brûlante de passion refoulée (guère exploitée par le scénariste, cependant), dont le désespoir frappe par la seule force du jeu de l'actrice, le montage censé expliquer les angoisses urbaines de Charlotte échouant lamentablement dans cette entreprise. Kate Beckinsale et ses yeux d'infante triste témoignent de toute l'incertitude et de la réserve des femmes de l'époque, tandis que les vétérans Nick Nolte, James Fox et Angelica Huston fournissent la charge émotive et le ton des aristocrates aux allures de puissants mais angoissés et incertains, effrayés par la possibilité du simple chagrin. Tous semblent dirigés avec talent par Ivory, mais doivent tout de même compenser un récit des plus mélodramatiques.

**The Golden Bowl** apparaît en définitive exactement comme une pièce de joaillerie qu'on aurait malencontreusement égratignée; l'œuvre paraît complète, parfaite et harmonieuse, mais, après un examen attentif, le défaut jusque-là invisible apparaît avec toute la splendeur d'un feu d'artifice.

**Alexandre Laforest**

**La Coupe d'or**

États-Unis/France/Grande-Bretagne 2000, 126 minutes – **Réal.** : James Ivory – **Scén.** : Ruth Prawer Jhabvala, d'après le roman de Henry James – **Photo.** : Tony Pierce-Roberts – **Mont.** : John David Allen – **Son** : Nigel Mills – **Mus.** : Richard Robbins – **Déc.** : Andrew Sanders, Gianni Giovagnoni, Lucy Richardson, Anna Pinnock – **Cost.** : John Bright III – **Int.** : Uma Thurman (Charlotte Stant), Kate Beckinsale (Maggie Verver), Jeremy Northam (prince Amerigo), Nick Nolte (Adam Verver), Angelica Huston (Fanny Assingham), James Fox (colonel Bob Assingham), Madeleine Potter (Lady Castledean), Nicholas Day (Lord Castledean), Peter Eyre (Jarvis), Robin Hart (Blint) – **Prod.** : Ismail Merchant – **Dist.** : Christal Films.

## APOCALYPSE NOW REDUX

### Remonter les ténèbres : un maestro et son ultime chef-d'œuvre

Furieuse décharge cinématographique

Cannes, printemps 1979. Au cœur de l'ancien Palais du Festival, Francis Ford Coppola se dirige nerveusement vers un microphone et s'adresse à un auditoire impatient. Dans un élan théâtral, il envoie une première missive : « *My film is not about Vietnam. My film* is *Vietnam* ». Sa seconde sera une furieuse décharge cinématographique de plus de 120 minutes intitulée **Apocalypse Now**, qui ébranla les festivaliers, partagea la Palme d'or (avec **Le Tambour/Die Blechtrommel**, de Völker Schlöndorff) et entra *illico* dans la légende. Ainsi s'achevaient l'odyssée martyre d'un cinéaste herculéen et, avec son cauchemar devenu monument, l'ère des productions mégalomanes, celle du **Fitzcarraldo** de Herzog, du **Barry Lyndon** de Kubrick et du **1900** (**Novecento**) de Bertolucci, et était amorcée la vague de films sur le Vietnam des années quatre-vingt. Vingt et un ans plus tard, Coppola entreprend, avec la participation du monteur Walter Munch, la reconfiguration de son ultime chef-d'œuvre et en présente la version définitive à la Sélection officielle (hors compétition) du Festival international du film de Cannes 2001. La réception frôla l'apothéose consensuelle.

Le terme latin « redux » annexé au titre original signifie « retour initial » ou « révision » et traduit intégralement la méthodologie empruntée par Coppola. Symbiose du *director's cut*, de la version restaurée et de l'édition spéciale, cette récente mouture témoigne de l'ambition du cinéaste de transcender et d'enrichir par des éléments techniques les enjeux moraux du film dilués, voire amputés, lors du montage initial au profit des poncifs d'action du film de guerre classique. Le travail a ainsi été effectuée à l'aide des 90 heures de pellicule originale et d'une nouvelle bande-son, que Murch et Coppola ont entièrement remontées selon un procédé DVD, majorant de 53 minutes de séquences inédites le résultat final, qui bénéficie désormais d'une certaine richesse au niveau du développement psychologique des personnages et d'une prise de position nettement plus revendicatrice contre l'implication du gouvernement américain sur le sol vietnamien.

**Apocalypse Now Redux** propose aujourd'hui de nouvelles séquences plutôt détonantes, telles que l'obsession de Kilgore à récupérer sa planche de surf — subtilisée par les hommes de Willard au petit matin, après le bombardement surprise d'une plage afin de profiter des seules vagues de la côte pouvant rivaliser avec celles de Malibu ! — appuyant l'absurde folie d'un colonel portant décidément trop bien son nom, ou l'esprit de franche rigolade émanant des coéquipiers de Willard durant la genèse de leur périple fluvial, puis leur « ravitaillement » sexuel sur une base désaffectée — scène tournée pendant le fameux typhon qui détruisit la totalité des premiers décors de Coppola — en compagnie des femmes-lapins de *Playboy*, durant lequel les soldats se disputent afin d'obtenir les faveurs d'une *playmate* de l'année plutôt que du mois ! La réelle surprise survient néanmoins durant le dernier tiers du film, tandis que Willard passe une soirée chez des Français vivant dans une plantation cambodgienne, lors d'un interlude frisant les 25 minutes. Il faut alors voir Willard, muet et impuissant devant l'argumentation incendiaire d'Henri de Morais au sujet de la présence étrangère en Asie du Sud, légitimisant la lutte de l'aristocratie européenne pour la conservation du territoire indochinois en regard du néant idéologique entourant le débarquement américain (« *You Americans are fighting for the biggest nothing in History !* »). Sonné par ce choc des générations militaires, Willard va rejoindre la sensuelle Roxanne afin de partager son opium et sa couche avant de reprendre la route. Cette longue séquence, rejetée lors du premier montage, permet non seulement de réhabiliter les prestations de Marquand et de Clément, mais surtout de décloisonner un récit orienté jusque-là sur la quête de Willard en l'enrichissant d'une pertinente perspective historique. Apparaît un peu plus tard Kurtz qui, brièvement sorti de l'ombre, commente à un Willard encagé certains passages du *Time Magazine* distordant complètement l'état de la situation au Vietnam et, conséquemment, le rendement des troupes américaines. Brando devient dans cette scène capitale le porte-voix de Coppola, exprimant sans détour son aversion pour le mensonge et les valeurs militaires qui cautionnent la torture et le meurtre en les présentant au peuple comme des actions morales. Et nul doute qu'au terme de cette réédition se profilent plus significativement les jeux de miroir entre l'œuvre, les personnages et leur créateur, cette aura de grâce et l'obsession d'une impossible quête de pureté menant inextricablement vers la folie.

**Charles-Stéphane Roy**

États-Unis 2001, 197 minutes – **Réal.** : Francis Ford Coppola – **Scén.** : John Milius, Francis Ford Coppola, d'après le roman *Heart of Darkness* de Joseph Conrad – **Photo** : Vittorio Storaro – **Mont.** : Richard Markks, Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtman, Francis Ford Coppola – **Mus.** : Carmine Coppola, Francis Ford Coppola – **Son** : Walter Murch, Richard Cirincione, Nathan Boxer, Mark Berger, Jack Jacobsen – **Déc.** : Dean Tavoularis, Angelo P. Graham, George R. Nelson – **Cost.**: Charles E. James – **Narr.** : Michael Herr – **Int.** : Martin Sheen (le capitaine Benjamin L. Willard), Marlon Brando (le colonel Walter E. Kurtz), Robert Duvall (le lieutenant-colonel Kilgore), Frederic Forrest (le chef Albert Hall) Sam Bottoms (Lance Johnson), Laurence Fishburne (Mr. Clean), Dennis Hopper (le photographe), G.D. Spradlin (le général), Harrison Ford (le colonel G. Lucas), Scott Glenn (Colby), Christian Marquand (Hubert de Marais), Aurore Clément (femme de la plantation française), Cynthia Wood (la *playmate* de l'année) – **Prod.** : Francis Ford Coppola, Fred Roos, Gray Frederickson, Tom Sternberg – **Dist.** : Miramax.