

Rencontre anachronique

Les Amants réguliers de Philippe Garrel

Guillaume Roussel-Garneau

Volume 24, Number 3, Summer 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/588ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roussel-Garneau, G. (2006). Review of [Rencontre anachronique / *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel]. *Ciné-Bulles*, 24(3), 50–51.



Les Amants réguliers

Les Amants réguliers de Philippe Garrel

Rencontre anachronique

GUILLAUME ROUSSEL-GARNEAU

Quasiment inconnu au Québec, le cinéaste Philippe Garrel signe pourtant son 27^e film avec **Les Amants réguliers**. Défenseur d'un cinéma de poésie comme le fut Pasolini, sa démarche est respectée par ses pairs depuis ses débuts à la fin des années 1960. Les cinéas-

tes qui ont défendu les idées révolutionnaires de l'époque, entre autres Bernardo Bertolucci et Jean-Luc Godard, sont ceux qui lui sont le plus proche.

Les Amants réguliers est une heureuse façon de découvrir Garrel. D'autant plus que le film est, par accumulation de clins d'œil, autobiographique. Le contexte est la France de 1968-1969, alors que Garrel avait 20 ans et en était à ses premiers pas au cinéma. Dire 1968, c'est évoquer la révolte étudiante; et 1969, c'est la libération sexuelle. Le film se divise ainsi en deux temps : d'abord, celui d'un espoir de révolution chez un groupe de jeunes anarchistes; ensuite, celui d'une passion amoureuse entre

François (Louis Garrel, le fils du réalisateur) et Lilie (Clotilde Hesme).

Sans être vindicatif ou acerbe, Garrel porte un regard détaché et ironique sur une jeunesse révolutionnaire dont il a lui-même fait partie. Dans une commune d'artistes, on parle de politique en s'adonnant à l'opium. Pas étonnant que les slogans anarchistes se limitent le plus souvent à : « L'organisation, c'est pour les moutons » ou « On veut l'anarchie et rien d'autre. » Le plus étonnant et le plus audacieux est une scène d'émeute, d'une vingtaine de minutes, sans dialogue, qui nous replonge dans la confrontation étudiants/C.R.S. Pendant un moment, la violence de l'émeute demeure

en arrière-plan tandis qu'un couple entrelacé regarde avec nous la scène en témoin : dans cette agressivité puérile, semble nous dire Garrel, se cachait un amour authentique. L'innocence accompagnait leurs actes, les plus agressifs comme les plus doux.

Paradoxalement, c'est en mettant le politique de côté que François se rapproche de son idéal de vie. Pour atteindre celui-ci, il choisit de sacrifier et d'oublier plutôt que d'acquiescer et de conserver. C'est l'époque du vivre et laisser vivre et de l'amour libre : « Je n'ai jamais confondu amour et sexualité », dit Lilie, ce qui lui permet d'aller voir ailleurs. Elle comprend que si la sexualité est relative à la satisfaction du désir, l'amour est lié au temps et à la mémoire. C'est ce rapport amour/mémoire que Garrel nous fait le mieux percevoir en inscrivant son film dans ce que Deleuze a nommé « le cinéma de l'image-temps ». Leur relation de couple au présent semble déjà un souvenir et le noir et blanc appuie cette impression d'anachronisme.

Les Amants réguliers est la réponse de Garrel à **Dreamers**, de Bernardo Bertolucci, qui était déjà un clin d'œil à Garrel. Ce qui fait des **Amants réguliers** un amalgame de subtilités référentielles susceptibles de plaire aux cinéphiles. Alors que la nostalgie cinématographique de Bertolucci se composait à partir d'extraits de films, l'œuvre de Garrel semble, quant à elle, sortir tout droit des années 1960, comme un spectre. Son style expérimental léger et doux évoque une liberté esthétique qui s'est perdue en même temps que certains mouvements de pensée. Un piano minimaliste apporte un sentiment d'apesanteur et d'errance qui rappelle **L'Éloge de l'amour** de Jean-Luc Godard. Mais c'est surtout la photographie de William Lubtchansky qui

donne un lyrisme et un charme certain au film.

En somme, **Les Amants réguliers** se veut volontairement un anachronisme narratif, esthétique et discursif. En effet, le regard franc et lucide que propose Garrel sur le passé questionne les tendances idéologiques de notre propre actualité. Qu'est-il resté, que s'est-il perdu, que s'est-il transformé des années 1960 jusqu'à aujourd'hui? Le sentiment qui occupe Garrel est la nostalgie. ■

Les Amants réguliers

35 mm / noir et blanc / 178 min / 2005 / fict. / France

Réal. : Philippe Garrel
Scén. : Philippe Garrel, Arlette Langmann et Marc Cholodenko
Image : William Lubtchansky
Mus. : Jean-Claude Vanier
Mont. : Françoise Collin, Philippe Garrel et Alexandra Strauss
Prod. : Maïa Films et ARTE France
Dist. : Fun Films
Int. : Louis Garrel, Clotilde Hesme, Éric Rulliat

Conte de cinéma
de Hong Sang-soo

Gris foncé

STÉPHANE DEFOY

En dépit de toute considération commerciale, le cinéaste sud-coréen Hong Sang-soo persiste et signe un cinéma naturaliste tentant de reproduire les relations humaines par des tentatives de rapprochement entre des êtres esseulés. Ses méthodes de travail font de ce réalisateur de 45 ans un artiste à part entière dans un pays où le cinéma d'auteur jouit d'un enviable rayonnement. Réalisant ses films sans scénario préétabli (le matin du tournage, il donne à ses comédiens les répliques écrites la veille), Hong se laisse porter par ses instincts afin de mettre en images les comportements et les aspirations de ses contemporains. Également professeur à



Conte de cinéma

l'Université de Séoul, on se demande quel est le contenu pédagogique de ce diable de cinéaste puisqu'il enseigne... la scénarisation!

Découvert en 1999 avec son premier long métrage **The Day a Pig Fell into the Well** (voir *Ciné-Bulles*, volume 24 numéro 2, *Rétrospective sur le cinéma sud-coréen*), Hong Sang-soo s'est frayé un chemin jusqu'à la convoitée compétition officielle du Festival de Cannes avec ses deux derniers films, **La Femme est l'avenir de l'homme** et **Conte de cinéma**. Ce dernier débute par la rencontre fortuite de deux jeunes adultes qui ont été attirés l'un vers l'autre par le passé. Ils marchent tous deux dans Séoul, boivent à profusion et terminent leur virée au pieu, l'un par-dessus l'autre jusqu'à ce que la jeune femme propose qu'ils se donnent la mort ensemble. Il faut souligner que dans l'œuvre du réalisateur sud-coréen, l'état d'ivresse permet à tout coup d'extérioriser sa détresse intérieure et que la baise conduit à la déprime généralisée. On comprendra que le portrait qu'il dresse de jeunes adultes sud-coréens est teinté par la grisaille urbaine.

À mi-parcours, un homme, jusque-là inconnu, sort d'une salle de cinéma et croise dans le hall la jeune femme tenant le rôle principal de la fiction en cours. Ainsi, la première portion de **Conte de cinéma** s'avère un film vu par Tongsu, cinéaste incapable de réaliser sa première œuvre et qui croit discerner dans ce qu'il vient de regarder sur écran une histoire qu'il a lui-même vécue. À sa manière, Hong nous sert le procédé du film dans le film tout en s'efforçant de suggérer, dans la suite de sa fiction, des pistes de réponses à de nombreuses questions laissées en suspens dans la première partie. Par l'entremise de deux intrigues sentimentales mettant en scène des

personnages d'âges différents, le cinéaste propose un jeu de miroir à correspondances multiples où deux mises en situation finissent par converger vers une destinée commune : une mort annoncée qui ne se matérialise pas. Force est d'admettre que l'astuce narrative de Hong fonctionne à merveille, malgré un académisme rigide et une sobriété par moment consternante. De plus, notre sérénité est mise à rude épreuve, car le réalisateur filme ses deux récits sans aucune imagination : début de scène en plan moyen ou son contraire, en gros plan; *zoom in* dans le premier cas, *zoom out* dans le second et l'on termine le tout par un laborieux recadrage. C'est sans compter l'absence du moindre ressort dramatique dans un récit qui, finalement, tourne à vide.

On compare le cinéma d'Hong Sang-soo à celui du Taïwanais Tsai Ming-liang (**Le Trou; Là-bas, quelle heure est-il?; La Saveur de la pastèque**). Même approche épurée, même désir de tenir compte du réel, mêmes personnages déçus par l'existence. Cependant, le cinéaste taïwanais teinte son travail d'une savoureuse touche d'humour absurde que l'on ne retrouve pas chez son confrère sud-coréen. Aussi, **Conte de cinéma** n'a rien pour égayer les cœurs. Même si, en y réfléchissant de nouveau, il possède plusieurs niveaux de lecture (les revers détruisant l'espoir, les retrouvailles comme planche de salut, l'amour et la mort intimement liés), le film s'enfonce néanmoins dans un ennui mortel. ■

Conte de cinéma

35 mm / coul. / 90 min / 2005 / fict. / Corée du Sud

Réal. et scén. : Hong Sang-soo

Image : Kim Hyung-koo

Mus. : Jeong Yon-jin

Mont. : Ahm Sung-won

Prod. : MK2 Productions

Int. : Uhm Ji-won, Lee Kim-woo, Kim Sang-yung

Le Couperet de Constantin Costa-Gavras

Au pays du sourire obligatoire

NICOLAS GENDRON

Compression, restructuration, relocalisation; Bruno Davert en a soupé de ce vocabulaire de mondialisation durant ses deux ans et demi de chômage. Tant et si bien que cet expert du papier en vient à concrétiser une idée folle qui lui « bouffe la tête » : analyser froidement les curriculum vitæ de ses plus proches concurrents en recherche d'emploi et les éliminer un à un.

Depuis ses débuts, Costa-Gavras a toujours eu un faible pour les drames sociopolitiques (**Z, Missing**) et a développé plus d'une fois le filon d'une vérité manipulée (**Mad City, Amen**). Sa dernière réalisation emprunte à ces deux penchants. Comme dans son léger **Conseil de famille**, mais sur un ton plus grinçant, son antihéros maquille des crimes par des motifs respectables, au nom des siens. Or, Davert s'entient à la loi du silence et ne souffle mot à personne de sa croisade solitaire contre le « turbo-capitalisme ».

Certains reprocheront avec raison au film d'être trop écrit. Cette adaptation d'un polar de Donald E. Westlake, romancier courtisé par le cinéma avec plus (**Point Blank**) ou moins (**What's the Worst That Could Happen?**) de bonheur, aurait pu montrer davantage. À défaut de quoi la mise en scène s'articule beaucoup autour des dialogues, si ce n'est quelques plans rapides



Le Couperet

d'objets de consommation de luxe sur des panneaux publicitaires omniprésents, seuls commentaires critiques apparents du réalisateur. Les subtilités apparaîtront plus évidentes dans les dialogues et les monologues, parfois même comme des condamnations. Lors d'un dîner au restaurant, par exemple, le fils de Davert annonce le sujet de sa récente dissertation de philo : « La fin justifie-t-elle les moyens ? » Et sa sœur de répondre que les bons moyens sont souvent réservés à un cercle d'initiés. Mais ces tournures d'esprit n'agacent que très peu, vu la finesse rare de l'écriture, fleurie de doubles sens. Un humour piquant, voisin du plaisir coupable, s'en dégage par touches successives, griffe de Westlake. L'intrigue

ne s'en trouve guère surchargée, Costa-Gavras s'occupant au moment opportun de relier la narration à ces rires malaisés.

D'une sobriété chavirante, **Le Couperet** s'avère une œuvre admirablement construite. Dès son ouverture, percutante, appuyée par une musique entraînante, on sait que l'expérience sera remuante. S'active ensuite la narration, brute, qui va à l'essentiel, puisqu'elle est livrée dans un instant de grande vulnérabilité. On réalise ironiquement que le confesseur de Bruno (José Garcia, dans un contre-emploi formidable) n'est rien d'autre que l'objet de sa fidélité : un dictaphone offert par son ancien patron pour ses 15 ans de service, juste

avant son licenciement. C'est aussi une manière de nous ramener au cours normal des choses, « au pays du sourire obligatoire », là où le personnage enfle les entrevues d'embauche sous l'œil confiant de sa femme (Karin Viard, très juste) et de ses enfants. Tout est ainsi mis en contexte dans moins de temps qu'il n'en faut pour délocaliser 1 000 employés. Le cinéaste s'attarde alors à suivre le cheminement psychologique de son meurtrier cravaté. Entre les scènes de ménage et les scènes de crime, l'ambiance d'innocence bascule dans une gravité maniaque. Comme tout assassin, malgré une maladresse de débutant, Bruno a ses rituels. Il tente de liquider ses rivaux en matinée puis s'empresse

de se doucher pour oublier son crime. Et comme tout bon *serial killer*, il perd doucement la raison, hallucinant son épouse en position d'adultère, et prend des risques de plus en plus sérieux. Fortes et limpides, les scènes où il sympathise avec ses victimes potentielles sont d'ailleurs à souligner. Costa-Gavras a sensiblement pensé et repensé chaque passage clé du récit. Jusqu'à cette conclusion qu'il a voulue glaciale et figée, avant que retombe le couperet, implacable et gris, couleur de pluie. ■

Le Couperet

35 mm / coul. / 122 min / 2005 / fict. / Belgique-France-Espagne

Réal. : Constantin Costa-Gavras
Scén. : Constantin Costa-Gavras et Jean-Claude Grumberg, d'après le roman *The Ax* de Donald E. Westlake
Image : Patrick Blossier
Mus. : Armand Amar
Mont. : Yannick Kergoat
Prod. : Michèle Ray-Gavras, Luc et Jean-Pierre Dardenne
Dist. : Christal Films
Int. : José Garcia, Karin Viard, Ulrich Tukur, Olivier Gourmet, Yolande Moreau

Leonard Cohen – I'm Your Man de Lian Lunson

Un peu de poésie

CATHERINE OUELLET-CUMMINGS

En janvier 2005, Hal Willner organisait à Sydney un concert en hommage à l'auteur-compositeur-interprète montréalais Leonard Cohen où l'on retrouvait une foule d'artistes prestigieux (Rufus et Martha Wainwright, les sœurs McGariggle, Nick Cave et plusieurs autres). Ce concert sert de point de départ au documentaire **Leonard Cohen – I'm Your Man** de Lian Lunson.

Le film semble afficher une esthétique très télévisuelle, surtout dans sa façon d'intercaler des entrevues filmées en plans fixes. Il parvient néanmoins à sortir de ce cadre

limitant et propose un hommage à la poésie de Leonard Cohen. Pour y arriver, Lian Lunson crée un univers intimiste, au fil de ses nombreuses séances d'entrevues avec le chanteur, en construisant son film comme un cahier d'esquisses. En effet, elle alterne des images filmées lors du concert *Came So Far For Beauty* avec des entrevues d'artistes qui y ont participé, d'autres avec Leonard Cohen, des images d'archives et celles de dessins signés par le poète. En jouant sur les textures et les surimpressions, la réalisatrice confère une certaine délicatesse à son documentaire qui, plutôt que de souligner les faits saillants de la carrière de Cohen, devient un film sur la poésie et l'acte de création. Elle s'inscrit par le fait même dans la tendance actuelle du *scrapbooking* (montage d'album-souvenir) et donne à son film une signature visuelle originale.

Par ailleurs, en réutilisant les enregistrements du concert hommage et en les jumelant à des entrevues faites dans les coulisses de l'événement, la réalisatrice crée une atmosphère de respect autour du chanteur. Les artistes invités profitent de l'occasion pour témoigner de l'influence de Leonard Cohen sur leur démarche créatrice. C'est également pourquoi toutes les chansons utilisées (sauf la dernière) sont interprétées par les artistes lors du concert hommage. Elles agissent comme autant de remerciements à l'endroit du chanteur qui a véritablement transformé le monde de la chanson populaire. La dernière scène du documentaire est très significative en ce sens puisqu'on y voit le groupe U2 accompagner humblement le chanteur pour une interprétation de *Tower of Song*. Cette illustration finale de l'admiration portée à Leonard Cohen permet de conclure en sobriété le documentaire.



Leonard Cohen – I'm Your Man



A Prairie Home Companion

En revanche, on pourra reprocher à la réalisatrice d'avoir créé un objet « pour initiés seulement » à force de viser le portrait intimiste. Le film construit par et pour la musique de Leonard Cohen est, en effet, essentiellement fermé sur lui-même et s'adresse à un public connaisseur et déjà amateur des compositions du chanteur de même que de son univers littéraire. Plutôt que de présenter les œuvres qu'il a écrites, Lian Lunson montre l'image de la couverture de ses livres. Pour le spectateur qui ne sait pas que Cohen a plusieurs recueils de poésie à son actif, il est parfois difficile de comprendre les nombreuses références insérées dans le film. Il en est de même pour ses croquis et ses photos qui sont souvent présentés sans commentaires. Cela dit, **Leo-**

nard Cohen – I'm Your Man demeure un documentaire original par la multiplication d'images de différentes sources, ce qui contribue à illustrer la complexité du chanteur. ■

Leonard Cohen – I'm Your Man

35 mm / coul. et n. et b. / 98 min / 2005 /
doc. / Canada-États-Unis

Réal. : Lian Lunson
Image : Geoff Hall, Johan Pirozzi, Lian Lunson et Brit Marling
Mont. : Mike Cahill
Prod. : Lian Lunson, Mel Gibson et Bruce Davey
Dist. : Christal Films
Int. : Nick Cave, Rufus & Martha Wainwright, Kate & Anne McGarrigle, Berth Orton, Jarvis Cocker, Linda & Teddy Thompson, The Handsome Family, Anthony, Julie Christensen, Perla Battala, Bono, Edge, Larry Mullen Jr, Adam Clayton, Leonard Cohen

A Prairie Home Companion de Robert Altman

Bienvenue la mort

JOZEF SIROKA

Le titre du tout récent film de Robert Altman, **A Prairie Home Companion**, fait référence à une (vraie) émission de radio hebdomadaire animée par un certain Garrison Keillor et diffusée dans des millions de foyers américains depuis 30 ans. Il s'agit aussi d'un scénario écrit par le même Keillor qui raconte l'histoire fictive du dernier spectacle de

son émission tel que présenté au Fitzgerald Theater à St-Paul, Minnesota. Réalité et fantaisie se mêlent sur les planches et dans les coulisses de ce théâtre peuplé par les véritables techniciens de *A Prairie Home Companion* ainsi que par les personnages imaginés par Keillor.

Reconnu pour avoir visité pratiquement tous les genres cinématographiques, Altman livre ici un film synthèse qui rend hommage au pouvoir et aux bienfaits de la créativité. Les divers protagonistes de **A Prairie Home Companion** conjuguent, chacun à leur manière, l'art de vivre et l'art de la scène. Entre deux prestations musicales, les deux dernières survivantes du Johnson Sisters Sextet (Meryl Streep et Lily Tomlin, d'une authenticité stupéfiante) discutent du passé avec mélancolie et sont angoissées face à l'avenir. Mais dès qu'elles se mettent à interpréter leurs chansons, elles entrent dans un univers meilleur où les tracassés par le passage du temps n'existent plus. L'immense joie de vivre qu'elles y manifestent suggère que non seulement la scène tient lieu d'échappatoire à la morosité quotidienne mais qu'elle constitue le fondement de leur vie.

D'autres personnages n'ont pas besoin d'un cadre spécifique pour se donner en spec-

tacle. Ils semblent emprisonnés dans leur imagination et vivent en permanence leur propre création. C'est le cas de Dusty et Lefty, deux cow-boys bouffons qui se spécialisent dans la comédie vulgaire et dont l'attitude de machos des savanes les suit partout. Il en va de même pour le narrateur anachronique du film; un détective privé sorti tout droit d'un film noir et qui pourrait facilement être le cousin du Philip Marlowe de **The Long Goodbye**.

Et au milieu de cette distribution colorée, il y a l'inclassable GK (Keillor encore, incarnant son propre rôle). Son attitude désinvolte et sa propension à raconter des histoires improvisées, sans queue ni tête, font écho à ce film au rythme alangui et pratiquement dénué d'un récit au sens propre du terme.

A Prairie Home Companion permet donc à Altman de se concentrer sur ce qu'il fait de mieux : illustrer le comportement humain. Alors que, par le passé, ses observations s'effectuaient avec un regard pour le moins cynique (**Nashville**, **Short Cuts**), ici ce sont les sentiments d'affection pure qui priment, en particulier envers l'art de la comédie. C'est avec un soin bergmanesque qu'Altman filme les visages et les mouvements de ses acteurs qui se voient offrir toute la latitude nécessaire pour

jouer des comédiens de foire à la fois attendrissants et divertissants.

Si l'esprit de fête persiste tout au long, il n'en demeure pas moins qu'il émane de **A Prairie Home Companion** une certaine atmosphère funèbre. Sur le plan visuel, on a droit au plus sombre des films d'Altman : à l'exception des loges et de la scène, le Fitzgerald Theater est enveloppé d'un noir profond. Mais le film n'est pas morbide pour autant. Le sujet de la mort (qu'elle soit physique ou artistique) est une source de réconciliation et non d'appréhension. Une scène particulièrement chaleureuse montre un vétéran du country qui s'éteint doucement dans sa loge, le sourire aux lèvres, tout juste après avoir livré sa dernière prestation. Serait-ce là la dernière réalisation de ce cinéaste âgé de 81 ans? Quoiqu'il en soit, Altman livre ici un chant du cygne doux-amer qui ne peut qu'inciter à (re)découvrir son œuvre. ■

A Prairie Home Companion

35 mm / coul. / 105 min / 2006 / fict. / États-Unis

Réal. : Robert Altman

Scén. : Garrison Keillor et Ken LaZebnik

Image : Edward Lachman

Mont. : Jacob Craycroft

Prod. : David Levy

Dist. : Vivafilm

Int. : Garrison Keillor, Meryl Streep, Lily Tomlin, Woody Harrelson, John C. Reilly, Kevin Kline, Tommy Lee Jones, Lindsay Lohan

Ciné-Bulles sur le web
www.cinemasparalleles.qc.ca



Stupeur et Tremblements

Stupeur et Tremblements d'Alain Corneau

Ni peur ni sueur

STÉPHANE DEFOY

Alain Corneau (*Série noire*, *Nocturne indien*, *Le Prince du Pacifique*) avait la tâche périlleuse de porter à l'écran un roman à succès de la très médiatisée et la très égotiste Amélie Nothomb. Autre défi de taille : le récit tente, via le regard d'une Occidentale, de percer l'énigme du rapport interpersonnel japonais en milieu de travail. Tourné presque exclusivement en studio (à Paris), **Stupeur**

et Tremblements nous transporte au cœur d'une multinationale nipponne où une jeune Belge décroche un contrat comme interprète. Cependant, elle se voit peu à peu attribuer de multiples tâches abrutissantes n'ayant rien à voir avec ses qualifications.

Après un générique d'ouverture qui s'étire en longueur sur une jeune femme maquillée à l'Orientale, le film débute par une énumération tirée du livre : « Monsieur Haneda était le supérieur de monsieur Omochi qui était le supérieur de monsieur Saito qui était le supérieur de mademoiselle Mori qui était ma supérieure. Et moi, je n'étais la supérieure de personne. » Ce petit paragraphe résume à la perfection la minceur de la proposition. Cent sept lon-

gues minutes faisant état, avec l'humour pince-sans-rire propre à Nothomb, des rapports conflictuels opposant une Européenne fraîchement débarquée à Tokyo à ses patrons nippons. On espérait une intrigue venant approfondir les zones d'inconfort qui apparaissent entre deux visions divergentes, on a droit à une surenchère de saynètes reproduisant platement le grotesque des situations. À ce chapitre, **Stupeur et Tremblements** ne surpasse jamais la caricaturale confrontation opposant la souffre-douleur sympathique à sa supérieure sadique.

Souffrant d'un manque d'inspiration flagrant, le réalisateur reste, peu importe les scènes exposées, invariablement collé au

livre. Il reprend textuellement les dialogues du roman et alourdit son contenu par d'interminables monologues intérieurs qui sont, eux aussi, des copies conformes du texte de la romancière. De plus, la joute oratoire entre Amélie et ses supérieurs est rendue dans des champs/contre-champs d'une effarante banalité. D'une pauvreté visuelle déconcertante (par exemple, afin de désigner le seul échappatoire face à son infernal milieu de travail, le réalisateur montre son personnage principal, enfin libéré, survolant la ville de Tokyo : procédé cinématographique ringard, utilisé à outrance), **Stupeur et Tremblements** déploie des efforts pour ne pas se prendre au sérieux alors que le sujet se prête à soulever minimalement quelques enjeux dramatiques. Limitant le rapport Orient-Occident à une simple rivalité hiérarchique au sein d'une entreprise de renom, le film de Corneau n'aide en rien à résoudre l'énigme d'un pays dont les codes fascinent autant qu'ils nous échappent. Le parti pris burlesque de la mise en scène où les traits des personnages sont grossis à outrance fait en sorte que le Japon, ici, conserve tout son mystère.

Il faut cependant saluer les efforts de la comédienne Sylvie Testud (**Karnaval, Cause toujours!**) dans son apprentissage du japonais, langue complexe s'il en est une, en un temps record de quelques mois (le trois quart du film se déroule en japonais). Bien que parfois elle s'approprie certaines manières propres à Nothomb, Testud en impose par le naturel de sa prestation. À ses côtés règne la mystique et glaciale beauté nipponne incarnée par Kaori Tsuji, mannequin de métier. Malgré un duo d'actrices complémentaires dans leur opposition, **Stupeur et Tremble-**

ments ne soulève guère de passion. Au lieu d'en faire une adaptation cinématographique, c'est-à-dire s'inspirer d'un livre pour voir naître des images et des impressions, son réalisateur s'est limité à un exercice de copier-coller qui ne transcende jamais le texte d'origine. ■

Stupeur et Tremblements

35 mm / coul. / 107 min / 2003 /
fict. / France-Japon

Réal. : Alain Corneau
Scén. : Alain Corneau, d'après le roman
d'Amélie Nothomb
Image : Yves Angelo
Mus. : *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach
Mont. : Thierry Desrocles
Prod. : Divali Films et les Films Alain Sarde
Dist. : Cristal Films
Int. : Sylvie Testud, Kaori Tsuji, Taro Suwa

Le Temps qui reste de François Ozon

La solitude apprivoisée

STÉPHANE DEFOY

Le très prolifique François Ozon (neuf longs métrages en huit ans) revient à la charge avec un mélodrame portant sur la mort et sa difficile acceptation. **Le Temps qui reste** se concentre sur Romain, jeune trentenaire photographe de mode qui mène une vie remplie et mouvementée. Dès les premières images, le spectateur fait la connaissance d'un personnage antipathique, suffisant. Arrivent rapidement les résultats d'un examen médical annonçant que notre homme est atteint d'une maladie incurable, ne lui laissant tout au plus que quelques mois à

vivre. C'est à partir de cette sentence que Romain passera par les phases du déni, de l'exaspération pour finalement abdiquer devant l'inexorable. Une visite, bien que brève, chez une grand-mère originale (merveilleuse Jeanne Moreau) finira par faire apparaître une portion d'humanité à l'intérieur de cet individu égoïste et désagréable et, par le fait même, facilitera l'adhésion du spectateur à sa cause. Optant pour une approche dépouillée, de facture classique, Ozon (**Sitcom, 8 Femmes, 5x2**) fait ressortir avec brio les éléments dramatiques liés à la mort prochaine de son personnage principal sans jamais sombrer dans la sensiblerie larmoyante. À travers un traitement dépouillé, il insère dans le récit quelques éléments (la réconciliation avec sa sœur, la dernière rencontre avec son amant) qui nous touchent droit au cœur.

Malheureusement, **Le Temps qui reste** nous parvient après deux autres films français qui abordaient aussi le thème de l'appropriation d'une mort inopinée. Le dérangeant **N'oublie pas que tu vas mourir** de Xavier Beauvois montrait un jeune étudiant qui apprend qu'il est séropositif et que son futur est sérieusement compromis. De son côté, Patrice Chéreau proposait l'une de ses meilleures fictions avec **Son frère** qui suit au jour le jour l'accompagnement vers la mort d'un trentenaire par son frère benjamin. Dans les deux cas, l'implacable force du récit accompagné de plusieurs scènes poignantes donnaient au spectateur des émotions fortes tout en alimentant chez ce dernier une profonde réflexion sur la futilité de l'existence. Aligné aux côtés de ces deux puissants longs métrages, **Le Temps qui reste** n'est jamais aussi bouleversant. Plus pudique et moins pénétrant, le film d'Ozon n'exploite pas

son sujet à fond et, par conséquent, maintient une certaine distance face aux chambardements auxquels est confronté le personnage principal.

En revanche, le réalisateur français a su contourner les clichés comme, par exemple, la maladie de Romain. Mettant en scène un personnage homosexuel (interprété avec aplomb par Melvil Poupaud), le cinéaste n'a pas succombé à la facilité en lui imposant le sida, optant plutôt pour le cancer. De plus, ce film, qui semblait au départ une autre fiction sur une incurable maladie et ses néfastes conséquences, bifurque vers une méditation sur la solitude

lorsque arrive le dernier droit de l'existence. Délaissant l'élément médical propre aux films puisant leur essence dans le thème de la santé qui flanche, Ozon se concentre sobrement sur les multiples contradictions qui naissent lors d'une confrontation avec son incontournable destin. Malencontreusement, **Le Temps qui reste** s'égaré par moments dans des prolongements secondaires tirés par les cheveux (une serveuse dans un restaurant demandant à brûle-pourpoint que Romain lui fasse un enfant) et laisse souvent des portes ouvertes qui ne se referment pas (la relation de Romain avec sa sœur, le rapport avec son père, etc.). Le film se rattrape

néanmoins au final grâce à une splendide scène de plage (lieu récurrent dans la cinématographie d'Ozon) où le coucher du soleil coïncide avec l'assoupissement d'un homme se sachant condamné, symbole de la libératrice solitude comme remède aux souffrances intérieures. ■

Le Temps qui reste

35 mm / coul. / 90 min / 2005 / fict. / France

Réal. et scén. : François Ozon

Image : Jeanne Lapoirie

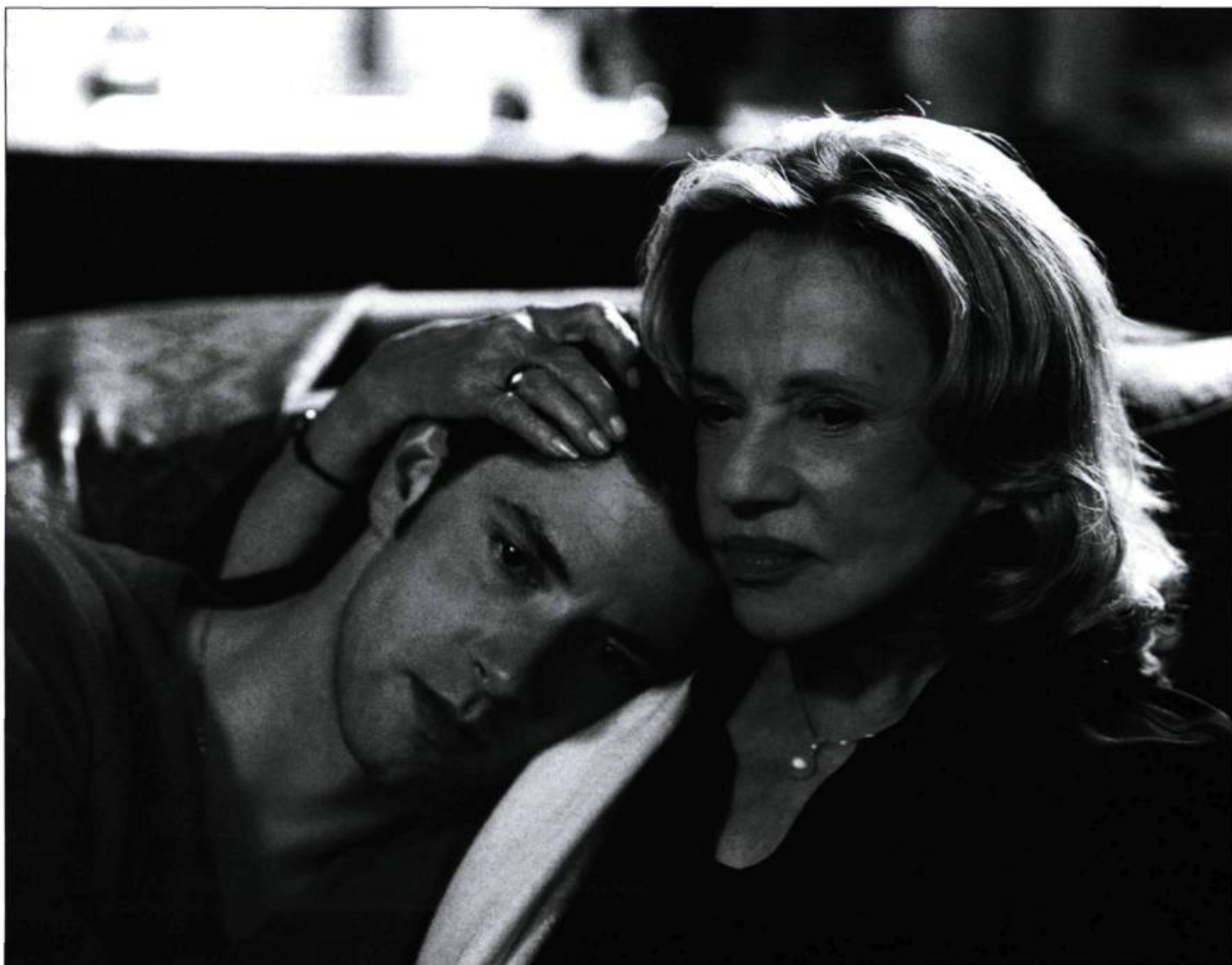
Mont. : Monica Coleman

Prod. : Fidélité Production

Dist. : Les Films Séville

Int. : Melvil Poupaud, Jeanne Moreau,

Valérie Bruni-Tedeschi, Christian Sengewald



Le Temps qui reste