

Festival de Cannes 2000

Number 103-104, Fall 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23809ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2000). Review of [Festival de Cannes 2000]. *24 images*, (103-104), 66–73.

DE L'HISTOIRE ANCIENNE ■ Oscar Miret

Il est extrêmement rare de voir un film français, surtout un film réalisé par un jeune cinéaste, embrasser de façon contemporaine, urgente, l'Histoire. Quand en plus l'Histoire en question est l'une des périodes les plus taboues de l'histoire contemporaine française, c'est-à-dire ici la Résistance et

ses héros de la Seconde Guerre mondiale, et que le film ne prétend pas régler des comptes mais bien plutôt tenter de comprendre, alors il est légitime de porter attention au projet.

En raison de son âge, Oscar Miret, la mi-trentaine, bénéficie d'un recul par rapport à cette période, mais il doit par contre lutter contre l'amnésie qui, immanquablement, vient frapper les générations futures. Qu'à cela ne tienne, c'est cette amnésie qui sera le sujet du film. Ce qui intéresse manifestement le cinéaste, ce n'est pas la vérité historique mais la marque qu'elle imprime, et donc pas tant la parole des anciens acteurs du drame — dans le film les anciens combattants —, que celle de ceux qui ont subi le poids écrasant car sym-

bolique, des monuments érigés à la gloire de leurs aînés. Cette parole en acte, ce sera celle de Guy, fils d'un de ces héros communistes dont la mort au début du film enclenche un processus en spirale. Libéré par cette mort d'un passé trop lourd (être le fils d'un héros ou ne pas être tout court), Guy enchaîne les questions, d'abord personnelles (son père voulait-il réellement être incinéré?), puis de plus en plus ancrées dans une société qui cultive l'oubli (pourquoi les noms n'apparaissent-ils pas gravés sur les tombes des martyrs?), le doute (héros ou traître?) et l'irrespect pour finalement trouver les échos contemporains d'un saisissant raccourci, celui qui mène de la chanson du communiste Jean Ferrat *Ma France* à la publication d'extrême-droite *La France d'abord*. Guy sombre dans la dépression et devient la métaphore d'un pays qui, en maltraitant sa mémoire, a permis ce glissement vers l'obscurantisme du Front national.

Par sa pertinence et sa rigueur, *De l'histoire ancienne* donne froid dans le dos et s'offre comme une œuvre puissante, salutaire et indispensable. ■

PHILIPPE GAJAN



CODE INCONNU ■ Michael Haneke

Ce titre revêt au moins un double sens. Il renvoie à un des ingrédients dramatiques du film: la trajectoire d'un personnage est infléchie parce que, ne connaissant pas le code d'entrée d'un immeuble, il est amené à chercher une cabine téléphonique; ce microévénement va alors engendrer un des fragments de cette nouvelle «chronologie du hasard», moteur principal du film. D'où découle le deuxième sens du titre: les insondables incertitudes qui planent sur la suite des événements. Michael Haneke annonce clairement ne pas détenir les codes qui régissent les comportements humains. Il met en place un certain nombre d'individus, développe cette équation à plusieurs inconnues sans jamais prétendre dessiner une quelconque réponse. Pourquoi, par exemple, une bénigne action civique parfaitement justifiée en faveur d'une femme qui mendie peut-elle, *in fine*, mettre cette femme dans une situation pire que celle dans laquelle elle vivait?



Haneke s'adresse aux spectateurs qu'il connaît le mieux, les assidus du cinéma, la frange petite-bourgeoise occidentale plus ou moins intellectuelle, et gratte là où la

mauvaise conscience peut nous démanger: impuissance face au désarroi de peuples voisins, violence urbaine, racisme ordinaire... Ces questionnements passent par un entre-

lacs de situations, d'événements, les croisements de personnages dont la dimension charnelle, humaine arrive heureusement à gommer la valeur emblématique. Parmi ceux-ci, une actrice, incarnée par Juliette Binoche, offre un vecteur idéal pour questionner le cinéma, les limites entre la violence et les représentations de la violence —, ses relations sentimentales

et familiales permettant en outre de faire un lien avec d'autres situations, d'autres questionnements.

Pour être plus que suggérée par son dispositif, cette manière un peu cérébrale de rendre compte de *Code inconnu* ne restitue toutefois qu'imparfaitement le rapport immédiat que nous entretenons avec ce spectacle. Par le brio de la mise en

place des scènes dans de magistraux plans-séquences (la fin, sur un rythme de percussions, est saisissante), la justesse des scènes croquées, leur force émotionnelle, *Code inconnu* force l'intérêt s'il ne séduit pas. Ce que, de toute façon, il ne cherche pas à faire. ■

JACQUES KERMABON

CAPITAINES D'AVRIL ■ Maria de Medeiros

Pour sa première incursion derrière la caméra, l'actrice Maria de Medeiros s'est attaquée à un sujet ambitieux: décrire cette nuit quelque peu surréaliste du 25 avril 1974 au Portugal, au cours de laquelle eut lieu le coup d'État militaire, pacifique et lyrique, de la révolution des Œillets, qui mit fin à 48 années de dictature (celle de Salazar) et qui eut des répercussions importantes dans les colonies portugaises d'Afrique. Elle s'emploie à restituer l'atmosphère de cette nuit particulière, son aspect généreux et désordonné avec ses incidents cocasses, et à reconstituer les péripéties de cet événement mené par de jeunes capitaines, dont Maia (Stefano Accorsi), qui n'avaient d'autre ambition que de favoriser la mise en place de la démocratie, avant de se fondre, anonymes, dans la foule, dans le peuple.

Maria de Medeiros double cette illustration, réussie, d'un réseau d'intrigues et d'histoires personnelles moins convaincantes, à cause de la faiblesse de la mise en scène et du jeu de certains acteurs (notamment dans les coulisses du pouvoir et dans le milieu des ambassadeurs), qui s'emboîtent mal et dont elle réussit avec peine à rassembler tous les éléments en fin de parcours



pour clore son récit. Par exemple, comme elle ne peut les laisser tomber, elle se doit de récupérer jusqu'à la boniche et son conscrit d'amoureux, qui ont noué une relation et un engagement envers la révolution analogues à ceux de leurs maîtres.

Bien sûr, on comprend qu'il s'agit d'une aventure collective qui engage l'individu dans ce qu'il a de plus personnel, mais il faut remettre en question aussi la façon de le dire, un peu lourde ici. Bizarrement, dans ce premier film sympathique, Maria de Medeiros semble plus à l'aise pour montrer les scènes de foule que pour cerner les rela-

tions interpersonnelles. Par ailleurs, les allusions à la guerre dans les colonies africaines et à la torture par la police secrète (la PIDE), bien que justifiées elles aussi, s'intègrent mal à une structure déjà hasardeuse et perdent leur efficacité.

Au total, ponctué de chants révolutionnaires d'une rare beauté, *Capitaines d'avril* est un film inégal, qui réserve des surprises émouvantes et qui recèle ses jardins secrets peuplés de personnages remplis d'humanité, mais il n'est pas exempt de maladresses. ■

GILLES MARSOLAIS

ASI ES LA VIDA ■ Arturo Ripstein

Ripstein est un cinéaste «gonflé». Qu'on en juge: adapter une tragédie grecque, ici *Médée*, lorsqu'on est le maître du mélodrame mexicain, c'est-à-dire de la version la plus flamboyante mais aussi la plus hystérique de ce noble art, il fallait oser. Mais lorsqu'en plus, le cinéaste se décide pour le tout numérique, qu'il inscrit des

téléviseurs dans une bonne partie des scènes, téléviseurs hantés par des *marichis* de pacotille qui se sont vu confier le rôle du chœur grec, alors là... Chapeau bas, Monsieur Ripstein. Le film aurait pu être agaçant, crispant, irritant. Il l'est, au-delà de toute mesure. Et c'est que le cinéaste joue son va-tout et gagne la partie en livrant un film

déroutant qui pousse le spectateur dans des derniers retranchements, se refusant dès lors à tout compromis.

Porté par une comédienne magnifique, généreuse (Arcelia Ramirez), *Asi es la vida* est parfaitement inscrit dans l'œuvre de Ripstein, et l'on y retrouve tous les thèmes qui lui sont chers comme la vengeance

d'une femme outragée, la jalousie, le sordide de la misère ou encore l'enfermement, à la fois physique et moral, qu'il sait mieux que nul autre peut-être associer au confinement de pièces exigües. Si exigües que la caméra, véritable personnage du drame, à l'instar de la télévision, se fait parfois bousculer, suprême pied de nez au cinéma. La place de la caméra numérique est d'ailleurs l'un des enjeux du film. Légère, fouineuse, sans gêne, elle est partout, se faufile dans les coins, traque les personnages dans leur intimité. Douée d'une vie propre, elle se joue des points de vue, ne daignant que rarement quitter son antre, l'appartement de Julia. Un antre que le cinéaste habite en plans-séquences. Le film s'installe par conséquent dans la durée, une durée nauséuse où rien ne nous sera épar-

gné. Conscience du temps et de l'espace propre au cinéma; Ripstein est l'un des grands cinéastes de la modernité, une modernité de bruit et de fureur.

Asi es la vida est donc proche du huis clos, étouffant comme il sied à ce type de mise en scène. Mais chez Ripstein, cet étouffement est perçu physiquement, il est moite et a l'odeur des corps, il transpire le sordide tout en le magnifiant. Car elle est belle, cette femme blessée, dangereuse aussi, d'autant plus qu'elle est conseillée par une tante mi-sorcière mi-philosophe, adepte des solutions extrêmes telles la castration des mâles. Julia est une véritable héroïne de tragédie grecque, elle n'est pas seulement sa transposition dans un univers pseudo-contemporain mais la réincarnation d'une Médée déçue.

Dans cet autre essai, le cinéaste mexicain semble prendre un nouveau départ. La caméra numérique (*Asi es la vida* est le premier film numérique sud-américain) lui a donné une seconde jeunesse. Espiègle, Ripstein se joue des codes et des spectateurs, insufflant à l'œuvre cette dose d'ironie qui lui est si chère et qui lui permet à chaque instant de ramasser les lambeaux de conscience qui flottent sur cette mer de désespoir pour les tisser en une flamboyante étoffe qu'on n'espérait plus. La tragédie classique est mère de tous les récits, Ripstein le sait bien, et avec *Asi es la vida* (C'est la vie), il nous en fait la vibrante démonstration. ■

PHILIPPE GAJAN

THE GOLDEN BOWL ■ James Ivory

Le bonheur, avec James Ivory, est de le retrouver tel qu'en lui-même le souvenir de son cinéma nous l'avait laissé. Pour la troisième fois il adapte un roman de Henry James: drame des passions dans la haute bourgeoisie victorienne, élégance des costu-

et rectitude morale, que tisse avec un impeccable savoir-faire ce *Golden Bowl*.

Saluons d'emblée la prestation de Nick Nolte, la force et le calme intérieur que dégage son personnage, le timbre troublant de sa voix tout en retenue. Le baroudeur

une Américaine guère fortunée, qui va finir par épouser Adam Verver avec l'espoir de demeurer près de son amant.

Ce quatuor a ceci de singulier que, quoique nourri d'une complicité familiale allant grandissant, il oscille entre les liens conjugaux (mariages de raison), qui évoluent différemment selon les couples, et les liens du passé qui font que, très souvent, le père et la fille, pratiquant beaucoup d'activités ensemble, abandonnent leurs époux respectifs à la tentation de renouer avec une passion artificiellement éteinte.

Ivory signe donc une fois de plus un film académique. Mais il assume parfaitement ce goût du travail bien fait; on pourrait ainsi saluer une à une la qualité de chaque composante du film. Et comment mieux restituer cette ambiance post-victorienne qu'en illustrant les valeurs de l'époque: la droiture, le prosélytisme artistique (Adam Verver compte sur sa femme pour créer, avec sa collection, un musée dans la ville de ses ouvriers), l'amour véritable qui naît des conventions d'un mariage, la maîtrise des passions. S'il nous fait partager sa fascination pour cet univers, Ivory ne cultive aucune nostalgie. Il n'est pas dupe. Il lui suffit de quelques images du début de siècle pour dénoncer la dureté de la condition ouvrière. Il décrit simplement avec minutie un monde qui bascule dans un autre. ■

JACQUES KERMABON



mes, faste des demeures... Nous nous serions volontiers moqué de cet académisme si, finalement, nous n'avions pas pris autant de plaisir à suivre la trame des conflits entre passion amoureuse et raison conjugale, aristocratie de l'ancien continent et bourgeoisie industrielle du Nouveau Monde, jeux de masques

infatigable interprète un rôle de son âge, celui d'être grand-père. Il est un riche industriel américain, Adam Verver, collectionneur d'art, veuf qui vit avec sa fille, Maggie. Celle-ci épouse un jeune aristocrate italien sans le sou, le prince Amerigo. Le prince, de son côté, avait une liaison passionnée avec

FILM NOIR ■ Masahiro Kobayashi

Ce film, dont on dit qu'il a été tourné en vingt jours, souvent de nuit, en plein hiver sur l'île nordique d'Okkaido engloutie sous la neige, et qui se veut par son titre même un hommage au film noir, ou plus exactement au polar français des années 1950-1960 comme l'indique sa dédicace à Jean-Pierre Melville, se distingue de la production courante par l'originalité du regard qu'il cherche à porter sur le genre dont il s'inspire et par son climat particulier, à mi-chemin entre le conte poétique et le fantastique.

Engagé pour devenir tueur à gages, un chômeur finit par prendre goût à l'acte de tuer, d'autant plus que cet acte qui l'attire et l'effraie ravive son ardeur sexuelle et le revalorise aux yeux de sa femme qui ignore tout de son état de victime de la récession.

Masahiro Kobayashi (*La route des petits voyous*) a travaillé particulièrement les

effets de lumière et les contrastes, ainsi que la bande-son, accentuant par exemple la respiration et le crissement des pas dans la neige, afin de traduire le dédoublement de personnalité progressif de son personnage, interprété d'une façon distanciée et marrante par Ryo Ishibashi, qui finira par se prendre à son propre jeu. Malheureusement, on sent venir le punch final d'un peu trop loin, et s'il étonne et amuse au début, le film dans son ensemble, a les défauts de ses qualités: en plus d'exploiter assez peu les codes propres au genre, qui ne saurait se réduire au cinéma de Melville auquel il fait incidemment allusion, il n'échappe pas au piège de



l'esthétisme, se délectant de ses trouvailles (le ventilateur au plafond de la chambre à coucher en relation analogique avec l'image et le bruit des éoliennes) au point de les répéter. ■

GILLES MARSOLAIS

CHUNHYANG ■ Im Kwon-taek

Chunbyang est un film magnifique où la beauté des images ne cède qu'à la limpidité du récit. C'est d'autant plus impressionnant que, dans ce cas, l'apparence d'un très grand classicisme est le fait d'une conscience résolument moderne puisqu'elle est obtenue par le rapport qu'entretiennent deux formes de récit. Le réalisateur coréen Im Kwon-taek double dès le début du film la récitation scandée du conte classique du même nom — un spectacle de *pansori*, forme théâtrale coréenne traditionnelle, par une illustration quasi littérale en images et travaille ainsi avec une maestria confondante. Tout se passe comme si les paroles de l'acteur de *pansori* se matérialisaient, rejoignant à l'infini l'éternelle histoire de la magie du cinéma, une histoire qui invoque plus qu'elle n'évoque. Le drame éternel qui se joue à l'écran devient le jardin secret du spectateur, un spectateur dûment mandaté par l'acteur, seul sur scène avec le joueur de tambour.

Chunbyang raconte les amours contrariées d'un fils d'aristocrate et d'une roturière à la beauté légendaire. Sur ce canevas indémodable, Im Kwon-taek a brodé une ode à la fidélité et à l'amour en se servant

de la rythmique très particulière du *pansori* sans pour autant verser dans l'académisme auquel certains réalisateurs asiatiques (Chen Kaige ou Zhang Yimou, pour ne pas les nommer) n'ont pas su résister lorsqu'il s'est agi de mettre en scène une époque lointaine. Ici le XVIII^e siècle coréen, peuplé d'intrigues de cour mais aussi de joutes de poésie, est merveilleusement incarné, sans ostentation et avec beaucoup de dignité. Le cinéaste semble être resté fidèle à la fois au conte et au cinéma.

À noter que *Chunbyang* est le premier film coréen à se voir offrir une place au sein de la sélection officielle cannoise. Cela pourrait couronner l'émergence fulgurante sur la scène internationale d'une cinématographie encore peu connue il y a quelques années. Cela dit, il est bon de rappeler que Im



Kwon-taek est un cinéaste à la réputation déjà bien assise et auteur à ce jour de plus de quatre-vingt-dix films! ■

PHILIPPE GAJAN

WILD BLUE ■ Thierry Knauff

Avec ce premier long métrage, ceux qui connaissent le travail de Thierry Knauff retrouvent sa rigueur et son exigence, son noir et blanc somptueux, ses mouvements de caméra lents et graves, la sub-



tilité de la composition sonore de ses films. On repère même des plans qui font directement écho à *Anton Webern* (1991) ou à *Baka* (1995), un rapport entre l'horreur des propos racontés et la neutralité des images qui évoquent *Le sphynx* (1986). *Wild Blue* apparaît ainsi comme une somme, grâce à laquelle, nous l'espérons, cet artiste, très souvent primé dans des festivals internationaux, verra s'agrandir le cercle de ses admirateurs fervents.

Si Thierry Knauff marque chacun de ses films de son empreinte, reconnaissable entre toutes, il leur donne aussi à chaque fois une forme propre. Le mot «polyphonie» pourrait donner une première idée de *Wild Blue*, sous-titré justement «notes à quelques voix». On y entend des femmes, elles s'expriment en français, allemand, anglais, hindi, farsi, kineruanda, béti, serbo-croate, arabe. Elles relatent les horreurs du monde, elles disent la beauté parfois, celle du chant, elles chantent même. Les images, composées dans plusieurs continents, se confrontent elles

aussi à la beauté et à la souffrance, à la manière de capter ou de rendre compte de celle-ci et de celle-là. Elles s'offrent comme autant d'échos d'un douloureux état du monde, au sein duquel peuvent coexister avec une étrange persistance la civilisation la plus sophistiquée et la barbarie la plus insoutenable. Comment alors rendre compte de cette violence sans en faire un spectacle ou une image vouée à cet oubli immédiat programmé par le flux audiovisuel? *Wild Blue* pose la question et suggère quelques réponses assez probantes pour ne pas désespérer des capacités du cinéma à faire front, la tête haute.

Ce film ne se raconte pas, il s'éprouve. Il joue de motifs (les mains, l'eau, la danse en silence...) comme autant d'effets de rimes, sans rien asséner. Composé avec une rare maîtrise, il demeure libre, ouvert. Il ne contient aucune musique si ce n'est celle du monde. Elle résonne comme un blues qui appelle à la vigilance. ■

JACQUES KERMABON

JE PRÉFÈRE LE BRUIT DE LA MER ■ Mimmo Calopresti

Afin de remédier aux malheurs de Rosario, jeune garçon originaire de la Calabre comme lui-même et parent lointain, Luigi (Silvio Orlando), riche homme d'affaires, le fait venir à Turin où il réside et l'introduit dans sa famille mais sans l'héberger, afin de lui faire fréquenter son propre fils Matteo (Paolo Cirio), adolescent maussade et mal dans sa peau. Issus de cultures et de classes sociales diamétralement opposées, les deux ados en arrivent néanmoins à établir une réelle complicité dans leur désir partagé, mais informulé, d'être chacun maître de son destin: affranchissement des règles non écrites de la mafia, pour l'un, et des conventions de la bourgeoisie pour l'autre, jusqu'au point où cette complicité en arrive à confronter les adultes à leurs préjugés et à l'hypocrisie de leur propre vie.

De fait, le contenu de ce film appliqué est loin d'être aussi limpide; il ne se dévoile que progressivement à travers une intrigue artificiellement complexe et un traitement en demi-teintes (lieux, dialogues, lumière, etc.) qui traduit surtout la solitude des personnages, alors qu'ils vivent dans

un univers de violence contenue, dont l'ambiguïté du personnage de Luigi, mafieux dans l'âme, ne semble pas exempte. Incidemment, après avoir échappé à son emprise, Rosario (excellent Michele Raso, qui rend bien sa rage rentrée) retournera dans le Sud, en homme libre mais exclu, peut-on penser.

Malheureusement, l'approche maniérée de Mimmo Calopresti (*La seconda volta*), avec sa recherche plastique qui en arrive à diluer jusqu'à l'idée même de cette violence, dessert son propos tout autant que le portrait inconsistant qu'il fait du père, comme s'il ignorait lui-même les motivations de ce personnage incapable de communiquer et qui semble évoluer dans l'ombre tutélaire d'un «par-



rain». C'est comme si le réalisateur ne savait pas trop comment se situer lui-même par rapport à cette histoire et à ses personnages. Reste la relation, réussie, entre les deux adolescents et leur jeu, excellent de retenue. ■

GILLES MARSOLAIS

FAST FOOD, FAST WOMEN ■ Amos Kollek

Une manière de résumer ce nouvel opus d'Amos Kollek, habité de son actrice fétiche, la fascinante et fragile Anna Thomson, serait de parler d'un conte de fées à la sauce pittoresque new-yorkaise. On songe parfois, en le voyant, aux films cosignés par Paul Auster. D'un côté, il y a Bella, serveuse au grand cœur vaguement paumée, enlisée dans une relation sans avenir avec un homme marié, théâtral caricatural et amant lamentable, et de l'autre ses clients, parmi lesquels deux hommes mûrs, Paul et Seymour. L'enjeu consiste à faire entrapercevoir à ces trois personnages l'âme sœur alors qu'ils partent tous perdants (fini l'amour, toujours une déception, je suis

trop vieux, etc.), puis à poser quelques obstacles scénaristiques — essentiellement des quiproquos psychologiques — pour différer leurs unions. Le scénario ne s'embarrasse pas de subtilités qui affiche ouvertement une fin de conte de fées sous la forme d'un considérable héritage-surprise au bénéfice de Bella.

Bien interprété, astucieux, *Fast Food, Fast Women* se regarde sans ennui. Délesté des ingrédients sulfureux de ses précédents films, avec cette œuvre plutôt guimauve, Amos Kollek révèle encore plus clairement ce qu'il est : un agréable faiseur. Ce qui n'est déjà pas si mal. ■

JACQUES KERBON



GIRLFIGHT ■ Karyn Kusama

Cette histoire d'une jeune Portoricaine de New York qui a choisi de se réaliser dans le monde de la boxe, milieu fermé aux femmes surtout dans la culture latino, évite les pièges du mélo alors que la belle Diana (Michelle Rodriguez, tout à fait crédible dans ce premier rôle au cinéma) tombe



amoureuse de son adversaire sur le ring, le beau ténébreux Adrian (Santiago Douglas), au point de connaître un drame cornélien : devenir championne, en écrasant ce mec, ou préserver cet amour naissant. Le dilemme est d'autant plus cruel que son adversaire, en bon Latino, ne saurait perdre la face devant une femme.

Karyn Kusama, qui a écrit et réalisé ce premier long métrage, conseillée par John Sayles qui apparaît brièvement à l'écran, se tire habilement d'affaires en maintenant la juste distance entre la raison et les sentiments dans son exploration de situations « sociales » (l'école, avec ses problèmes de discipline ; la famille, avec ses dysfonctionnements ; le

milieu latino, dont on nous évite heureusement les pires clichés), ainsi qu'en privilégiant un traitement sage de l'image (mais au grain sensuel, et qui s'anime lors des combats de boxe) et la sobriété de ses choix musicaux.

Sans que cela soit platement dit, on comprend assez vite que Diana trouve auprès de son entraîneur et dans le milieu de la boxe les valeurs de substitution nécessaires à son équilibre et qui l'aideront à effectuer le difficile passage à l'âge adulte. Aussi, paradoxalement, on observe que plus elle boxe, plus elle s'épanouit et devient femme ! Au total, le sujet n'est pas neuf, ni son traitement, mais *Girlfight*, doublement primé au Festival de Sundance (il n'en attendait pas tant), se distingue par sa façon de louvoyer parmi les stéréotypes, par sa retenue et par sa fraîcheur exempte de mièvrerie. ■

GILLES MARSOLAIS

KIPPOUR ■ Amos Gitai

La guerre du Kippour en 1973 représente pour Israël un profond traumatisme. Son armée toujours victorieuse sur les Arabes fut pour la première fois sérieusement mise à mal par l'attaque conjointe des Égyptiens dans le Sinaï et des Syriens dans le Golan. Pour restituer cette perte subite

de repères, Amos Gitai choisit d'immerger deux jeunes combattants qui partent « la fleur au fusil » dans un chaos de bruits et de violence. Ceux-ci se retrouvent dans une unité destinée aux missions de sauvetage des blessés. Leur hélicoptère fait ainsi sans cesse l'aller-retour entre le front et l'hôpi-

tal. Le regard du réalisateur n'est pas politique, il n'explique pas les raisons du conflit, le déroulement de cette attaque-surprise, il épouse le regard de ces combattants, éternels Fabrice à Waterloo, plongés dans ce qui ressemble de plus en plus à un cauchemar. Rarement l'horreur de la guer-



re a-t-elle été filmée de manière aussi palpable et aussi nue, sans emphase, sans héroïsme, sans violence spectaculaire. L'enfer naît de l'implacable engrenage qui, heure après heure, jour après jour fait du

quotidien de ces soldats une épreuve à la Sisyphe. Les missions se succèdent au milieu des tirs, des explosions, des grondements incessants des chars, du battement des pales de l'hélicoptère — la bande sono-

re participe pleinement à la restitution de cet enfer — laissant les protagonistes de plus en plus perdus face à l'immensité de la tâche.

À force d'ancrer son film au plus près du déroulement aveugle des événements, Amos Gitai tend vers l'universelle horreur de la guerre. Il se délivre aussi d'un souvenir douloureux. Il est en effet l'un des survivants de cette équipe envoyée au front pour évacuer les blessés en ce mois d'octobre 1973, aux premiers jours de la guerre du Kippour.

Le film s'ouvre sur une longue et étonnante scène à la fois sensuelle et plastique (des corps enlacés badigeonnés de peinture). On comprend que le cinéaste n'ait pas résisté au plaisir d'aller au bout de cette idée, contrepoint à l'horreur du conflit; on peut être moins convaincu par son retour dans les dernières images. Il n'était pas utile de boucler ainsi la boucle. La plaie demeure de toute façon béante. ■

JACQUES KERMABON

O BROTHER, WHERE ART THOU? ■ Joel Coen

Le petit dernier des frères Coen, bien que manifestement ambitieux pour ce qui est de sa production, est un film lâche (au sens de mou) et sans âme. Certes la mise en scène est tirée au cordeau, l'interprétation souvent réussie, et on peut y voir encore une fois l'intérêt que les deux frères portent au film de genre, ici la comédie américaine des années 40. Mais l'odyssée de ces trois compères un peu loufoques en rupture de ban, trois gentils ahuris à la découverte de leur complémentarité puis de leur amitié dans une Amérique de la crise de 1929, petite-bourgeoise, vérolée par la ségrégation raciale et le Ku Klux Klan, tourne à vide. Les Coen jouent ici au jeu de la dérision, mais celle-ci manque de mordant. Si on accepte pourtant par moments de les suivre sur cette voie, l'espace d'une scène, d'un instant de pur plaisir de comédie — et c'est un régal de retrouver encore une fois un régulier comme John Goodman, qui offre son corps comi-



que à l'écran —, c'est pour retomber toujours et encore dans l'attente d'un sujet, d'une trame forte qui ramasserait l'ensemble et qui donnerait un sens à cette suite de morceaux de bravoure. La dérision, pour fonctionner, doit être portée par une énergie débordante, faire preuve de combativité pour retrouver quelque peu l'héritage du *slapstick* et, ainsi, ne pas nous donner le

temps de souffler. Sinon, elle frôle la futilité. Et les frères Coen, l'un brillant scénariste, l'autre brillant cinéaste, se sont embourbés dans un plaisir égoïste, celui de jouer à construire un bel objet cinématographique, en oubliant qu'il faut parfois davantage pour «embarquer» le spectateur. ■

PHILIPPE GAJAN

SAINT-CYR ■ Patricia Mazuy

Épouse secrète de Louis XIV, Madame de Maintenon avait ouvert en 1686 la maison d'éducation de Saint-Cyr, près du château de Versailles, afin de donner aux filles de la noblesse ruinée par les guerres une éducation digne de leur rang. Dans le film, elle y accueille Anne de Grandcamp et Lucie de Fontenelle, deux fillettes dont nous suivons l'évolution de l'enfance à l'âge adulte, depuis leur rapprochement jusqu'à leur désunion. En plus d'être crédibles, notamment comme fillettes, on comprend que Lucie et Anne sont l'endroit et l'envers de Madame de Maintenon.

Dans cette fresque historique réalisée avec peu de moyens, Patricia Mazuy a choisi de montrer à quel point la noblesse de ce temps pataugeait dans la boue, au propre et au figuré, dans ses longues robes encombrantes et ses réseaux d'intrigues qui pouvaient se refermer sur leurs auteurs, comme ce sera le cas pour Madame de Maintenon qui subira le jugement impitoyable de ses pairs à la cour pour l'échec de son projet éducatif, qui n'aura finalement fabriqué que

des petites courtisanes à son image. En ayant recours aux sous-titres français au besoin, la réalisatrice n'a pas non plus évacué le fait que le patois était alors parlé dans la plupart des régions de France, même en Normandie.

Cependant, une fois absorbé le choc de la mise en place de ses divers éléments, qui dévoilent l'envers du décor de l'Histoire, le film, qui veut témoigner aussi de l'évolution, de la transformation de Madame de Maintenon, est incroyablement étale avec ses mouvements de caméra très sages, son rythme monotone et le jeu problématique d'Isabelle Huppert, trop déglagée de son personnage (elle se vante d'ailleurs de ne pas avoir lu le scénario, selon son habitude). Pendant les deux tiers du film, on perçoit mal le tourment qui devrait hanter cette Madame de Maintenon, tiraillée par des



forces contraires, au point de la faire sombrer dans la folie destructrice, laquelle s'extériorisera avec éclat dans les toutes dernières scènes. Une direction plus ferme, une réduction de la durée du film et un montage resserré afin d'éliminer les passages où le récit s'enlise auraient permis de mieux apprécier ce retournement de situation final. ■

GILLES MARSOLAIS

CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON ■ Ang Lee

Interpellé aussi bien par le cinéma de la Chine continentale que par la vague déferlante du cinéma hollywoodien, le cinéma taiwanais dont la production a diminué comme peau de chagrin, en plus d'être boudée par son propre public, cherche sa voie. Des cinéastes comme Hou Hsiao-hsien ou Edward Yang n'ont plus la cote. Il en est de même du cinéma hongkongais dont les meilleurs cinéastes, à l'exception de Wong Kar-wai qui travaille et trouve son financement à l'étranger, migrent vers les États-Unis.

Même s'il a été tourné en chinois, avec Michelle Yeoh et Chow Yun Fat, stars du cinéma hongkongais, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, le dernier film d'Ang Lee, qui vit aux États-Unis depuis des lustres, n'échappe pas à ce qui semble devenu la règle. Coproduit par la Columbia, ce film «de sabre» (comme disent les Français) et de kung-fu volant constitue néanmoins une agréable surprise. On y suit, sous la dynastie des Ching, les circonvolutions, souvent aériennes, d'un couple de justiciers en butte

à Jade l'hyène, leur ennemie jurée: mais, à travers ce récit structuré comme un western et simplifié à l'extrême, au point d'annihiler ses préoccupations dramatiques manifestes, l'intérêt du film tient dans l'élégance ironique de son volet chorégraphique — soutenue, il est vrai, par nombre d'effets spéciaux numériques. Même s'il n'évite pas toujours les pièges que tend ce genre de film, dont ceux de la segmentation et de la répétition à outrance, à travers une série de morceaux de bravoure dignes d'une anthologie, dont un combat aérien sur les cimes mouvantes d'une forêt de bambous, et par le soin particulier apporté à la bande-son où le violoncelle rivalisant avec les tambours rapproche le film du style opératique, Ang Lee (*Salé, sucré, The Ice Storm*) revisite avec maestria ce genre mineur, le film d'arts



martiaux, en le délestant de la violence de son courant dur (Tsui Hark, etc.), au point de lui donner presque ses lettres de noblesse. La Warner, qui distribue ce projet politiquement correct réconciliant l'Asie et l'Amérique par le brassage habile de quelques-uns de ses archétypes, ne s'en plaindra pas. ■

GILLES MARSOLAIS