

**The Law of Enclosures**  
**Entre-temps**  
*The Law of Enclosures, Canada 2001, 111 minutes*  
Alexandre Laforest

Number 214, July–August 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2165ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

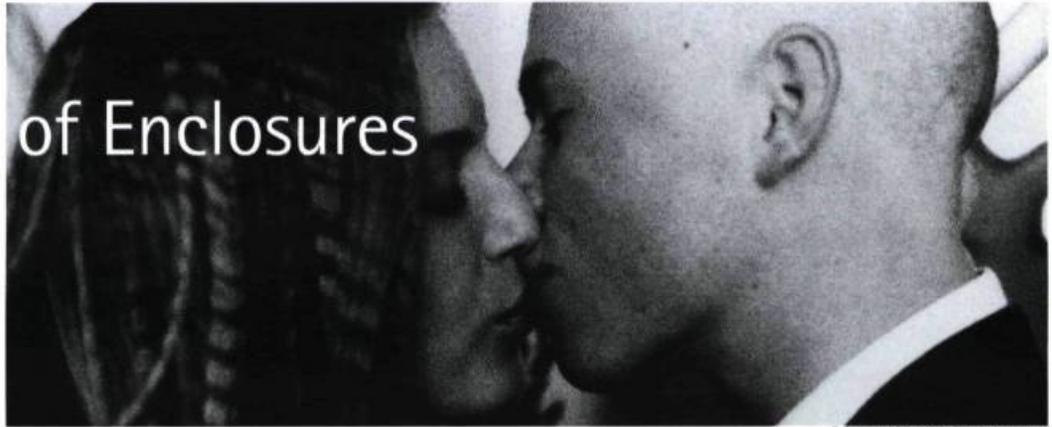
[Explore this journal](#)

Cite this review

Laforest, A. (2001). Review of [The Law of Enclosures : entre-temps / *The Law of Enclosures, Canada 2001, 111 minutes*]. *Séquences*, (214), 41–41.

## The Law of Enclosures

### Entre-temps



Des personnages amoureux

Comme spectateurs, nous sommes pris entre deux extrémités, le début et la fin du déroulement de la pellicule; comme lecteurs, prisonniers des première et dernière pages; comme êtres humains, entre la vie et la mort. Les personnages du dernier long métrage du cinéaste canadien John Greyson sont pris, eux, en 1991, à regarder la retransmission de la guerre du Golfe à la télévision, entre les deux grandes marées, passionnelle et amoureuse, qui les inondent. Le couple au cœur de **The Law of Enclosures** se regarde dans un miroir dont la réflexion n'appartient qu'à la caméra, donc qu'au spectateur.

Le récit, simpliste mais profondément humain et *vrai*, relate le début d'une relation amoureuse type à saveur extraordinaire entre Beatrice et Henry, et la fin du mariage de Bea et Hank, mariage archétypal dont l'ardeur amoureuse, bien que toujours présente, paraît enfouie; les deux couples s'avèrent être en fait l'incarnation du futur ou du passé de l'autre. Or, le scénario de Greyson, tiré du roman de Dale Peck, se déroule exclusivement en 1991, l'année de l'intervention militaire de l'administration Bush au Moyen-Orient, si bien que le quatuor de personnages témoigne concrètement d'un effet de miroir entre le passé et l'avenir d'une même entité. Par conséquent, le film fonctionne sur une magistrale mise en abyme que l'omniprésence de cadres dans le cadre, que ce soit *via* une porte ou un écran de télévision, accentue. Le travail de la diégèse ainsi instauré démontre une magnifique maîtrise de la scénarisation et de la mise en scène de la part du cinéaste, qui parvient à rendre perceptible l'analogie entre les deux couples jusqu'à les fondre littéralement en une seule union, malgré la persistance de l'année 1991. Le cinéaste ose donc s'amuser avec la sempiternelle et sacro-sainte causalité scénaristique pour le plaisir du cinéphile à l'affût d'originalité; le cinéma représente un art du temps et de l'espace *manipulés*, spécificité du médium trop fréquemment obliérée par les *bonzes* de l'industrie. En outre, ce traitement, enrichi de commentaires personnels, voire autobiographiques, sur la vie de couple, génère l'émotion appropriée en la présentant avec un souci d'éloquence évident et marquant. L'autoréflexivité imbriquée dans le récit participe dans un premier temps de l'émotivité véhiculée par **The Law of Enclosures**, dans un second d'une analyse du cinéma et de son potentiel évoquée par la métaphore du double; Greyson sait ce

qu'il peut montrer et raconter, tout comme ce qu'il est en mesure de laisser dans l'ombre, dans ces blancs narratifs et/ou formels que le spectateur a le loisir de remplir.

La distribution de **The Law of Enclosures** prouve encore une fois que le talent des interprètes canadiens ne constitue guère le problème du cinéma au pays. De plus, l'immense qualité de toute l'interprétation de l'œuvre démontre la maîtrise complète du médium que possède Greyson, puisqu'il dirige autant des acteurs renommés que moins connus du public avec une merveilleuse cohérence de propos et de sentiment. La jeune première, Sarah Polley, l'actrice canadienne que l'on voit dans beaucoup de productions nationales intéressantes, confirme non seulement qu'elle peut, seule, porter une œuvre, mais également que, sous la tutelle d'un directeur d'acteurs consciencieux, elle atteint un niveau émotionnel peu commun. L'actrice ne paraît nullement intimidée par sa covedette, Diane Ladd, son *alter ego* filmique, dont la performance en tant que Bea relève de celles qui doivent être primées. Les deux interprètes masculins, Brendan Fletcher et Sean McCann, favorisent eux aussi la cohérence interne de l'histoire grâce à leur jeu d'une crédibilité socio-affective remarquable.

Enfin, l'esthétique du film de Greyson, en particulier la direction photo de Kim Derko, instaure un climat de réalisme social juste assez léché pour éblouir le spectateur désireux de s'évader par le septième art, sans pour autant contrevenir au message. Les cadres s'articulent sur un vague impressionnisme filmant la nature du pays; Derko va même jusqu'à reproduire une toile impressionniste par le choix de son point de vue et la direction artistique captée par son objectif. De plus, les extraits télévisuels de la guerre du Golfe, par leur référentiel interstitiel, contribuent au sentiment général dégagé par le film, celui d'un entre-temps perpétuel, un peu comme ces plans du mouvement d'une foreuse...

Alexandre Laforest

Canada 2001, 111 minutes — Réal. : John Greyson — Scén. : John Greyson, d'après le roman de Dale Peck — Photo : Kim Derko — Mont. : Mike Munn — Mus. : Don Pyle, Andrew Zealley — Son : Leon Johnson, Jane Tattersall — Déc. : Stephen Arndt, Réjean Labrie — Cost. : Charlotte Penner — Int. : Sarah Polley (Beatrice), Brendan Fletcher (Henry), Diane Ladd (Bea), Sean McCann (Hank), Shirley Douglas (Myra) — Prod. : Damon D'Oliveira, John Greyson, Phyllis Laing — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

**YI YI**

La vie, tout simplement

**A**ux antipodes des familles habituellement mises en scène dans les drames familiaux américains, avec leurs lourds secrets, leur excentricité trop fréquente et leurs névroses flamboyantes, la famille qui nous est présentée dans *Yi Yi*, le dernier long métrage du grand cinéaste taïwanais Edward Yang, est particulièrement ordinaire. Les Jian : un père et une mère qui travaillent tous deux dans une tour à bureaux, comme il y en a des centaines dans une mégapole comme Taipei, une adolescente lycéenne qui



Un espace intime et quotidien

s'éveille à peine à la vie, un petit garçon qui aurait bien envie de mieux comprendre ce monde étrange qui l'entoure, un beau-frère naïf qui croit trop au pouvoir de la chance et puis une grand-mère adorée dont le coma va bien involontairement plonger peu à peu toute la famille dans un climat de profonde réflexion et d'examen de conscience. Rien de bien excitant. Ce sont des gens comme vous et moi, ni plus ni moins extraordinaires que chacun d'entre nous. Et c'est ce qui fait la qualité et la force de ce film : à travers la vie de ces gens en apparence si banals, à travers le récit de leurs petites angoisses, de leurs regrets, de leurs peurs, de leurs découvertes, il nous semble que ce sont nos propres vies qui se révèlent à nous dans ce qu'elles ont de plus simple, de plus unique, de plus étonnant.

C'est avec une immense pudeur que Yang nous présente cette famille. Et *présenter* est bien le mot juste. Jamais la caméra ne se fera inquisitrice ou indiscreète, se posant tout simplement sur diverses scènes de la vie quotidienne des Jian avec délicatesse, en observatrice mais jamais en voyeuse. Ainsi, peu importe la portée de ce qui nous est montré — que ce soit la détresse et l'impuis-

sance de Min-Min, la mère, face à l'état de sa mère, ou la colère de Sherry, le premier amour du père, NJ, qui l'avait quitté sans explications 30 ans plus tôt —, la caméra prend soin de demeurer tout juste à la frontière de l'espace intime des personnages, en plans moyens ou généraux, toujours fixes et statiques, montrant des portions de pièces, de lieux, les personnages disparaissant derrière des portes, sortant du cadre, poursuivant leur vie au-delà du champ de vision du spectateur sans que celui-ci en soit le moindre affecté. Le film regorge aussi de nombreuses images réfléchies (dans des miroirs, des pare-brises, d'immenses fenêtres), les personnages apparaissant à demi masqués par les lumières de la ville en surimpression, devenant par là même, semblait-il, parties intégrantes de leur univers, de leur milieu. Seuls parmi tant d'autres éparpillés ailleurs, partout à travers la ville qui vibre jour et nuit. Trouvant écho dans leur histoire, une autre histoire, plus vaste celle-là mais pourtant tout aussi familière, la nôtre, peut-être, transparait alors discrètement.

Ce sens du mystère, de la retenue, rend ces personnages et leur vie (notre vie ?) on ne peut plus fascinants. Adoptant tour à tour les points de vue des divers membres de la famille et de leur entourage, la caméra brosse par petites touches le portrait de chacun de ces êtres qui nous apparaissent alors de plus en plus fragiles, laissant entrevoir pendant quelques instants à peine de furtifs gestes de tendresse en de rares gros plans où Yang concentre soudain son regard sur des mains qui s'effleurent ou sur celles de la grand-mère, inertes mais pourtant si vivantes.

À travers le quotidien des Jian, c'est le cycle complet de la vie qui est présenté, le film débutant avec un mariage et se terminant par un enterrement. Entre les deux, c'est la vie dans toute sa splendeur et toutes ses petites misères qui nous apparaît, du questionnement de l'enfance aux premiers émois amoureux, en passant par les doutes et les déceptions de l'âge moyen. Au fil des événements, une réflexion sur les grandes questions de la vie se dessine doucement. Peut-on vivre dans le regret ? Les coups d'éclat sont-ils plus importants que les petits gestes de nos routines quotidiennes ? Doit-on tenter d'écouter notre conscience en tout temps ? Yang trouve plusieurs moyens de représenter visuellement, ou narrativement, chacune de ces questions, mais aucun n'est plus explicite ni plus évocateur que le personnage d'Ota, cet informaticien japonais si réservé, balotté au gré de décisions corporatives vaseuses. Au cours d'un souper, il montre un tour de magie à NJ, qui a appris à le respecter et à l'apprécier, et lui révèle que son truc ne cache en fait aucune magie, tout juste un bon sens de l'observation. La vie est comme ça : elle devient magique, pour qui sait porter attention à ses moindres détails.

Claire Valade

■ **A One and a Two**

Taiwan/Japon 2000, 173 minutes — Réal. : Edward Yang — Scén. : Edward Yang — Photo : Yang Wei-han, Li Longyu — Mont. : Chen Bowen — Mus. : Peng Kaili — Son : Du Duzhi — Déc. : Peng — Cost. : Fan Jingyun — Int. : Wu Nianzhen (NJ), Elaine Jin (Min-Min), Issey Ogata (M. Ota), Kelly Lee (Ting-Ting), Jonathan Chang (Yang-Yang), Chen Xisheng (A-Di), Ke Suyun (Sherry Chang-Breitner), Tang Ruyun (la grand-mère) — Prod. : Shinya Kawai, Naoko Tsukeda — Dist. : Film Tonic.

## SIGNS &amp; WONDERS

Le devin qui ne savait pas interpréter les augures

L'expressionniste Franz Marc peignait des chevaux bleus et jaunes et Maurice Vlaminck des troncs d'arbres rouges. Ces objets n'étaient pas imaginaires, mais transformés par la sensation que le peintre éprouvait face au monde, à la nature. Ce fut un acte révolutionnaire, vite dépassé mais fondateur, que la vidéo numérique répercute aujourd'hui dans le domaine du cinéma.<sup>1</sup>

Un cadre instable, une caméra qui a l'air de glisser sur la surface du monde, d'aspirer les objets qu'elle veut donner à voir de près; des couleurs naturelles mais, parfois, légèrement faussées pour donner un aspect irréel aux choses; des visages ternes, durs, blafards; des édifices qui, de loin, ressemblent à des ruines : voilà autant de conséquences des possibilités et des limites du média. Appareils légers, zoom, réglage des couleurs dans la caméra, aucun éclairage artificiel, faible définition de l'image et de la profondeur du champ rendent la sensation d'agitation, de dérive, d'étrangeté et d'irréalité qu'éprouve Alec Fenton face à un monde qu'il perçoit comme habité par des objets sans relief, par des êtres ternes, un monde sans perspective, instable, où toute situation est précaire, où tout — les choses et les êtres — est interchangeable. Alec est convaincu, cependant, que ce monde en apparence si confus, si opaque, recèle un ordre profond qui nous est révélé par des signes. Il suffit de les voir et de les interpréter correctement pour accéder à cet ordre, à la stabilité, à la permanence, au bonheur qu'il implique.

Financier de son état, Alec, l'Américain, base son appréhension du monde sur le modèle du marché tel que le conçoit l'économie libérale. « Comment savoir ce qu'il faut faire ? », lui demande un collègue. « Le marché vous dit quoi faire », lui répond-il. Autorégulateur, le marché envoie des signes à ceux qui lui sont attentifs. Le défi est de savoir les interpréter, de faire la bonne chose au bon moment.

En quittant Marjorie, sa femme, et sa famille pour Kate, sa maîtresse, Alec pense avoir interprété correctement les signes et donc avoir fait la bonne chose. Mais Kate, voulant savoir s'il a posé ce geste par véritable amour pour elle ou par obéissance à ce qu'il pense être sa prédestination, lui révèle que la coïncidence de leur rencontre qu'il a prise pour un signe du destin n'était rien d'autre que le résultat d'une soigneuse mise en scène. Ébranlé, Alec revient à Athènes (lugubre, dominée non par l'Acropole, mais par Pizza Hut et McDonald's) où il habitait avec sa famille et essaie désespérément de se réconcilier avec sa femme gréco-américaine, laquelle, tirant la conclusion logique de son abandon, a donné son amour à l'autre moitié d'elle-même, le Grec Andreas. Journaliste, ancien communiste et résistant contre la dictature des colonels, Andreas garde dans son appartement les archives assemblées en vue de fonder un musée de la résistance qui dénoncera la collaboration des États-Unis au régime des colonels.

Égocentrique, infantile, incapable d'accepter les conséquences de ses actes, Alec se laisse aller à un quasi-délire paranoïaque. Il imagine dans le moindre geste le présage de l'accomplissement de

sa volonté, il attribue au moindre mot la signification qu'il voudrait lui donner. En cela on tente de lui faire incarner les notions essentielles de l'idéologie états-unienne : la *manifest destiny* et la *pursuit of happiness*. Et, bien sûr, lorsque des signes réels lui sont envoyés, il les interprète de travers ou les ignore complètement. Une série d'interprétations erronées et d'aveuglements à laquelle participeront tous les personnages — sauf Andreas — les mènera tous vers un triste dénouement. Andreas, seul à donner une interprétation juste aux deux signes qui lui sont envoyés, mourra d'une façon très ambiguë : meurtre, suicide et accident à la fois. Ce qu'Andreas aura compris et que le spectateur comprend implicitement, c'est que l'explosion dans son appartement a été commandée par les agents de l'ambassade américaine pour détruire les archives devenues gênantes à l'heure de la grande réconciliation sous le signe du capital et de sa présumée démocratie.

Bien plus que la nature allégorique du personnage d'Alec, la recherche de l'identité des auteurs de l'explosion et de sa signification révélera au spectateur la critique formulée à l'endroit des États-Unis, de la haute mission dont ses dirigeants se sentent investis et de la position qu'ils se sont arrogée dans le monde.

Monica Haïm



Un monde opaque qui recèle un ordre profond

France 2000, 108 minutes — Réal. : Jonathan Nossiter — Scén. : James Lasdun, Jonathan Nossiter — Photo : Yorgos Arvanitis — Mont. : Madeleine Gavin — Mus. : Adrian Utley — Son : Neil Riha, Thierry Lebon, Jean-Pierre Halbwachs — Cost. : Kathryn Nixon — Int. : Stellan Skarsgård (Alec), Charlotte Rampling (Marjorie), Deborah Kara Unger (Katherine), Dimitris Katalifos (Andreas), Ashley Remy (Siri), Michael Cook (Marcus), Dave Simonds (Kent), Arto Apartian (l'interprète), Alexandros Mylonas (le capitaine), Dimitris Kaberidis (Sotiris), Steven Goldstein (l'homme d'affaires américain) — Prod. : Marin Karmitz — Dist. : Mongrel Media/Cinéma Libre.

<sup>1</sup>. Dans mon article « La vidéo (numérique) et l'iconoclasme » paru dans le numéro 210 de la revue, je présente une discussion des effets produits par les possibilités et les limites de la vidéo numérique et l'esthétique qu'ils engendrent.

**COMÉDIE DE L'INNOCENCE**

L'inquiétante étrangeté de l'enfance

L'œuvre du cinéaste français d'origine chilienne Raoul Ruiz jouit depuis quelques années déjà d'une certaine reconnaissance, nourrie principalement par la critique et les festivaliers internationaux, grâce à sa fascination soutenue pour les réalités parallèles et la casuistique psychanalytique. S'entourant de solides collaborateurs, tels Pascal Bonitzer ou Gilles Taurand au scénario et Jorge Arriagada à la bande sonore, Ruiz, avec ses récents **Trois vies et une seule mort** (1995), **Généalogies d'un crime** (1997) et **Le Temps retrouvé** (1999), s'est imposé comme un conteur perversement ingénieux privilégiant en avant-plan les intrigues implacables au détriment de personnages réellement complets, à l'instar de son contemporain Giuseppe Tornatore. Ironique et prétentieuse, sa **Comédie de l'innocence** s'éloigne toutefois du pur exercice de style et amorce une intéressante incursion du cinéaste vers le récit dramatique traditionnel. Et si l'équilibre n'était plus loin ?



Entre la manipulation infantile et l'ambiguïté filiale

Ruiz et sa partenaire Françoise Dumas adaptent cette fois le roman *Fils de deux mères*, de Massimo Bontempelli, une œuvre foisonnante de mystère et de connotations psychanalytiques en corrélation immédiate avec le travail du cinéaste. Jeux de miroirs, angoisse existentielle parentale, manipulation infantile et ambiguïté filiale constituent l'essentiel de cette chronique de l'insolite dans laquelle se dissimulent, à travers les inquiétantes intentions de personnages troubles, les règles d'un jeu où règne en maître une perfide mythomanie dont les ressorts ne sont exposés qu'en dernier lieu, au moyen d'un dénouement étonnamment rationnel. De ce singulier ouvrage, Ruiz a également relevé le commentaire social latent, véritable charge contre la nouvelle classe bourgeoise occidentale où la hiérarchisation et la discipline ont cédé leur règne au profit du simple bon goût et des apparences,

laissant ainsi à ses membres les plus insoupçonnables un espace de fuite et de contrôle. Il devient alors difficile de taire les similitudes entre l'observation de l'érosion des mœurs dont souffrait l'élite sociale de l'après-guerre du **Temps retrouvé** et de son hypothétique retour de balancier au sein de l'actuelle classe supérieure dépeinte dans cette **Comédie de l'innocence**.

D'entrée de jeu se profile un subtil dérèglement des codes et des rôles, alors qu'un repas d'anniversaire lourd d'une grinçante et inexplicable tension se déroule dans un logement cossu. Camille, le gamin fêté, se réfugie sous la table et s'amuse à communiquer avec sa mère Ariane, son père Pierre et son oncle Serge par l'entremise d'une petite caméra vidéo, suggérant à la fois son absence et son emprise sur le réel. Ses parents, d'abord distants et désincarnés, sont piqués au vif lorsque Camille déclare que sa réelle mère demeure à l'extérieur du domicile familial et exige d'aller la rejoindre de façon permanente. D'abord intriguée par ces surprenantes révélations, Ariane, mère conciliante, décide par la suite d'entrer dans le jeu apparemment inoffensif de son fils en se laissant guider sur les traces menant à cette femme dont se réclame désormais sa progéniture. Sur leur route surgiront des enfants fantomatiques, une gardienne possédant les clés du hasard ainsi qu'une voisine aux allures de devin, avant que ne vienne ultimement s'imposer l'insaisissable Isabella, l'improbable seconde mère de Camille, heureuse de retrouver ce fils qu'elle a cru perdre lors d'une lointaine noyade. Cet incroyable coup du destin est entériné alors que les deux femmes acceptent un curieux pacte, celui de partager toit et enfant. Dès lors éclatent toutes les conventions familiales bourgeoises, de l'autorité parentale à l'exclusivité territoriale, avant que ne vienne subitement surgir du journal intime vidéo de l'enfant l'inextricable vérité.

Soyons francs : malgré une distribution exemplaire de complémentarité, des interprétations irréprochables et une mise en scène d'une astucieuse exécution, **Comédie de l'innocence** déçoit. À sa rédaction, le projet devait susciter l'enthousiasme le plus unanime grâce à sa prémisse canon, à ses personnages ambivalents et à ses nœuds dramatiques imprévisibles; malheureusement, nous n'avons droit qu'à une fausse intrigue sans conséquences, à des situations bidon et à un symbolisme psychanalytique simpliste. Il faut se souvenir que Ruiz est essentiellement un metteur en scène habile mais sans grande subtilité stylistique, qui s'apparente de plus en plus à un « cinéaste pour cinéastes », et dont l'intérêt premier réside dans une dérèglement souverain provoquant une malencontreuse rupture de l'harmonie entre le fond et la forme. À ce compte, le film ne s'avère qu'un sous-Peter Greenaway aussitôt vu, aussitôt oublié.

**Charles-Stéphane Roy**

France 2000, 95 minutes — Réal. : Raoul Ruiz — Scén. : Françoise Dumas, Raoul Ruiz, d'après le roman *Le Fils des deux mères* (*Il figlio di due madri*) de Massimo Bontempelli — Photo : Jacques Bouquin — Mont. : Mireille Hannon — Mus. : Jorge Arriagada — Son : Jean-Claude Brisson — Déc. : Bruno Beaugé — Int. : Isabelle Huppert (Ariane), Jeanne Balibar (Isabella), Charles Berling (Serge), Edith Scob (Laurence), Denis Podalydès (Pierre), Nils Hugon (Camille), Laure de Clermont-Tonnerre (Hélène), Chantal Bronner (Martine), Bruno Marengo (Alexandre), Emmanuel Clarke (Yannick) — Prod. : Antoine de Clermont-Tonnerre, Martine de Clermont-Tonnerre — Dist. : Les Films Séville.

## AMOURS CHIENNES

### Le hasard et l'argent

Ce qui frappe immédiatement le spectateur d'*Amours chiennes* (*Amores perros*), c'est le souci très marqué apporté à tous les éléments formels du film. Que ce soit le cadrage ou ce qu'il y a dans le champ; que ce soit l'utilisation du son ou le rapport entre le son et l'image; que ce soit le montage ou la structure narrative, tout est, de toute évidence, pensé en fonction des effets qui apportent un supplément aux faits relatés, une dimension plus vaste que celle qui se dégage du récit lui-même. Ce supplément est ce qui fait *art* dans l'œuvre et tous ceux qui aspirent à être artistes cherchent à l'insuffler à leur travail. Trop souvent cependant cette recherche se solde par des œuvres qui croulent sous la prétention, qui se ridiculisent par leur maniérisme ou encore qui soulèvent le cœur par leur *look*. *Amours chiennes* aurait pu tomber très facilement dans l'un de ces pièges ou dans les trois à la fois. De fait, certains critiques affirment qu'il est tombé dans le piège du vidéoclip (serait-ce seulement parce qu'Alejandro González Iñárritu, dont c'est le premier film, est jeune et a réalisé des publicités).

Il est vrai que la première des trois histoires qui composent le récit du film emploie un cadrage serré, un éclairage cru, un mouvement agité de la caméra, des plans courts et un rythme rapide de montage. Mais l'emprunt du style du vidéoclip n'est pas un choix esthétique arbitraire. Tout au contraire. Il est dicté par l'univers même de l'histoire qui est celui de très jeunes adultes. De la même façon, la parenté entre les caractéristiques visuelles de la deuxième histoire et celles des téléromans est imposée par l'univers bourgeois et cossu où elle se déroule, univers de prédilection des *telenovelas*. De même, l'approche néoréaliste de la troisième histoire est appelée par sa dimension socio-politique. Ces adaptations de l'écriture filmique à l'univers des histoires est une des sources du supplément expressif qui se dégage du film. Une autre, et très abondante, jaillit des rapports entre les plans et entre les séquences. Pour les apprécier, il faut prêter une attention particulière au montage, ce qui exige, bien sûr, plusieurs visionnements. Je me contenterai d'un exemple simple : combat de chiens — coupe — plat de nourriture. De cette surprenante juxtaposition il ressort, entre autres, que le combat de chiens est un gagne-pain.

Et, en effet, c'est l'argent qui est le lien entre les trois histoires : Octavio aime Susana la femme de son frère, le sadique Ramiro. Il croit qu'en ayant de l'argent il pourra s'enfuir avec elle et la sauver. Daniel quitte sa famille pour Valeria, le mannequin aux longues jambes. Le plancher de leur appartement craque, mais Daniel n'a pas l'argent pour le faire réparer. El Chivo, ancien guérillero communiste devenu tueur à gages, a sacrifié sa famille pour se con-



La transgression de l'ordre social

sacrer au combat révolutionnaire. N'ayant pas réussi à instaurer un système équitable de distribution des revenus, il fait une première tentative pour se racheter auprès de sa fille en lui laissant une grosse liasse de billets. Finalement, c'est le combat de chiens, cause d'un accident de la route, qui fait entrer ces trois histoires en collision. Leurs résolutions peuvent paraître fidèles au thème traditionnel du mélodrame latino-américain : le châtement des transgressions de l'ordre social — Susana reste fidèle à Ramiro; Valeria est amputée de sa jambe et, dans le cas d'El Chivo qui a perdu sa famille et qui, enfin, se rend compte qu'il n'est devenu qu'un loup pour l'homme, on ajouterait aussi celui de la rédemption. Mais ce n'est pas le destin qui est à l'œuvre dans ces histoires. Si Susana n'avait pas réussi à rattraper Cofi, le chien; si Daniel avait oublié d'acheter de quoi arroser son premier repas avec Valeria dans leur appartement; si la victime d'El Chivo avait choisi ce restaurant... c'est tout bêtement le fruit du hasard. Le hasard : thème aussi moderne que l'argent et phénomène aussi arbitraire que la valeur de l'argent.

Monica Haïm

#### Amores Perros

Mexique 2000, 147 minutes — Réal. : Alejandro González Iñárritu — Scén. : Guillermo Arriaga Jordan, d'après son roman — Photo. : Rodrigo Prieto — Mont. : Luis Carballar, Alejandro González Iñárritu, Fernando Pérez Unda — Son : Martín Hernández — Déc. : Brigitte Broch — Cost. : Gabriela Dique — Int. : Emilio Echevarría (El Chivo), Gael García Bernal (Octavio), Goya Toledo (Valeria), Álvaro Guerrero (Daniel), Vanessa Bauche (Susana), Jorge Salinas (Luis), Marco Pérez (Ramiro) Rodrigo Murray (Gustavo), Humberto Busto (Jorge), Gerardo Campbell (Mauricio), Rosa María Bianchi (la tante Luisa), Adriana Barraza (la mère d'Octavio), Dunia Saldívar (la mère de Susana), Gustavo Sánchez Parra (Jarocho) — Prod. : Alejandro González Iñárritu — Dist. : Christal Films.

**THE HOUSE OF MIRTH**

Cruels et subtils plaisirs du non-dit

**A**près Martin Scorsese (*The Age of Innocence*) et John Madden (*Ethan Frome*), c'est au tour de Terence Davies (*Distant Voices, Still Lives, The Long Day Closes* et *The Neon Bible*) de mesurer son talent à la plume acérée de la romancière américaine Edith Wharton. Évitant les nombreux écueils de l'adaptation cinématographique de même que les lourds poncifs du film d'époque, le réalisateur anglais relève le défi avec brio et nous livre une œuvre on ne peut plus achevée, tout de nuances et de détails composée, où mise en scène, dialogues, photographie et interprétations concourent à rendre dans toute sa subtilité le superbe ton du roman. Avec intelligence et finesse, Davies trace la silhouette de cette société frivole mais combien meurtrière qu'avait écorchée de sa plume la romancière américaine, la haute société new-yorkaise du début du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, un monde de perceptions, de sous-entendus et de non-dits, tantôt délicieux, tantôt perfides, où rien ne passe inaperçu et où un simple battement de cil ou froncement de sourcil échappé peut enclencher le fatal rouage de l'exclusion sociale.



Indicible langueur

Lily Bart, une ravissante et intelligente jeune femme de 29 ans, papillonne dans le théâtre élaboré du "monde" new-yorkais à la recherche d'un mari qui saura combler ses désirs et caprices, c'est-à-dire un homme alliant distinction et, surtout, fortune. Les prétendants abondent, sans qu'aucun n'obtienne l'assentiment ou les faveurs de la jolie demoiselle : Lawrence Selden (Eric Stoltz, énigmatique et veule à souhait) la charme, mais s'avère trop peu nanti pour assouvir son goût du luxe; Percy Grice lui propose richesse et naissance, mais malheureusement l'ennuie; l'arriérisme et la vulgarité des manières d'un Sim Rosedale (Anthony LaPaglia, le cynisme mordant et la présence crue) la répugnent malgré son immense fortune; les machinations et les desseins lubriques d'un Gus Trenor (un Dan Ackroyd à contre-emploi mais étonnamment juste) la dégoûtent mais précipiteront tout de même sa chute; tandis que la lâcheté de Georges Dorset l'indiffère. Tirillée entre la rigidité des règles du monde dans lequel elle gravite et son désir d'indépendance, entre le besoin d'être convoitée et celui d'user de son libre

arbitre, entre sa connaissance du monde et sa grande naïveté, Lily Bart se fait tantôt coquette, tantôt mutine, souvent indécise et parfois imprudente. Succombant de temps à autre au désir du moment, elle n'arrivera chaque fois qu'à se brûler les ailes, multipliant faux pas et rencontres inopportunes, accumulant les opportunités larvées : arrivant, quittant ou agissant toujours trop tôt ou trop tard dans un monde impitoyable qui n'hésitera pas à la sacrifier, à accélérer son inévitable et tragique avilissement au profit de la frivolité.

La qualité principale de l'adaptation de Davies réside dans son habile transposition du ton du roman d'Edith Wharton et, surtout, dans l'étonnante unité de ton de l'œuvre filmique. *The House of Mirth*, en effet, se révèle une œuvre subtile et quasi impeccable. Davies n'a rien laissé au hasard. Autant la précision de la structure, l'acuité des dialogues de Wharton, la magnifique photographie de Remi Adefarasin (*Elizabeth*) que la performance des acteurs, particulièrement celle de Gillian Anderson, à la fois fulgurante et d'une grande sobriété, concourent à assurer la cohésion et la profondeur de l'œuvre et à programmer, dans les moindres détails, la lente exclusion puis la ruine de Lily Bart. Des restes d'une aristocratie agonisante au faste clinquant de la bourgeoisie parvenue, jusqu'aux mouvements et chuchotements de la classe ouvrière puis à l'ultime et tragique capitulation de l'héroïne, la mise en scène se resserre peu à peu, scandant, scène après scène et même plan après plan, les différents degrés de l'irrévocable déchéance de la jeune femme, et exposant sans détour la froide mécanique du monde, les ressorts violents sous-tendant les dehors raffinés. Avec une incroyable précision, Davies et Adefarasin scrutent le visage de la belle, exposant chacune de ses nuances, de ses inflexions, à l'affût des moindres intentions, réactions ou motifs sous-jacents. Par un habile usage du gros plan et de la technique du champ-contrechamp, les rapports de force ou du moins la confrontation inhérente à tout dialogue ou toute rencontre mondaine sont alors soulignés, et les personnages et fils narratifs secondaires de la sorte relégués dans un indicible flou tourbillonnant où peu à peu se noie l'héroïne, jusqu'à ce qu'une vague déferlante souligne sa chute ultime, tandis que pour un instant la fourberie de l'amie s'affiche et que la caméra, jusque-là statique, s'emporte en un étonnant panoramique.

D'une étonnante vivacité de ton et d'une langueur indicible, *The House of Mirth* se construit sur le décalage entre le dit et le non-dit, le dit et le dire, le dit et le montré... chaque mot couvrant moult sous-entendus et présupposés, chaque réplique échangée supposant son double sens, chaque regard, son équivoque... Et la délicieuse ironie, le sarcasme mordant se savourent lentement, goulument, tel dans le monde des Guermantes chez Marcel Proust ou encore chez Raoul Ruiz.

**Dominique Pellerin**

Grande-Bretagne/France/Allemagne/États-Unis 2000, 140 minutes — Réal. : Terence Davies — Scén. : Terence Davies, d'après le roman d'Edith Wharton — Photo : Remi Adefarasin — Mont. : Michael Parker — Mus. : Adrian Johnston — Son : Paul Hamblin, Catherine Hodgson — Déc. : Don Taylor — Cost. : Monica Howe — Int. : Gillian Anderson (Lily Bart), Eric Stoltz (Lawrence Selden), Dan Ackroyd (Gus Trenor), Anthony LaPaglia (Sim Rosedale), Laura Linney (Bertha Dorset), Elizabeth McGovern (Carry Fisher), Terry Kinney (George Dorset), Eleanor Bron (Ms. Penington) — Prod. : Olivia Stewart — Dist. : Blackwatch Releasing.

## AIMÉE & JAGUAR

### Amours ennemies

Si la Deuxième Guerre mondiale suscite ces dernières années un regain d'intérêt en Occident, particulièrement en Allemagne, par la parution de plusieurs best-sellers sur le sujet, un aspect de cette période trouble de l'Histoire est cependant rarement abordé : le « triangle rose »<sup>1</sup> au féminin. Avec l'adaptation cinématographique du livre *Aimée & Jaguar* de l'auteure Erica Fischer relatant les mémoires de guerre et d'amour de Lilly Wust, aujourd'hui octogénaire, le septième art s'empare d'une des plus étonnantes histoires de liaisons amoureuses.

En 1943, dans un Berlin bombardé par les Alliés et purgé par la Gestapo, deux femmes aux antipodes l'une de l'autre tissent entre elles une liaison hautement dangereuse : Lilly (Aimée dans l'intimité), la dévouée mère de famille nazie, exemple de fécondité de l'idéal aryen, et Felice (alias Jaguar), l'énigmatique et intrigante lesbienne juive menant sa double vie comme un jeu de roulette russe. La première partie du film situe en alternance leur univers parallèle : celui de Lilly, une vie rangée en apparence ponctuée de liaisons pour tromper le vide affectif qui l'accable, et celui de Felice, un monde *underground* dans lequel les femmes, comme un immense pied-de-nez à l'oppression et à la fatalité, dansent, jouent aux cartes, fument et s'embrassent passionnément. Aussi surprenante et de prime abord improbable que soit cette histoire d'amour (pourtant véridique), la version cinématographique de cette passion marginale s'avère, tout compte fait, tout autant touchante que crédible. En cela, le réalisateur de télé-séries Max Färberböck, qui signe son premier long métrage pour le cinéma, a su adroitement éviter le piège du sensationnalisme et des scènes sulfureuses souvent propres aux films traitant d'homosexualité féminine. Ici, l'aspect humain et relationnel entre les deux femmes est privilégié. Avec nuance et subtilité, leurs désir et peur de transgression se manifestent par moult détails : regards furtifs, phrases laissées en suspens, silences partagés. La séquence, en particulier, où Lilly tremblante de tout son corps s'abandonne pour la première fois à Felice dans un mélange d'inhibition et d'excitation extrême dégage, par la qualité du jeu des actrices, un haut degré d'intensité et d'émotion. Maria Schrader qui incarne une Felice irradiante et Juliane Kohler (premier rôle au cinéma), une Lilly à fleur de peau et anxieuse, offrent toutes deux une performance remarquable qui leur a valu à chacune d'ailleurs l'Ours d'argent au Festival international du film de Berlin en 1999. Bien qu'*Aimée & Jaguar* mette en lumière l'évolution de la passion entre les deux protagonistes, il y a en toile de fond non seulement la tragédie de l'Holocauste mais aussi le drame personnel d'Ilse (une première apparition convaincante au cinéma pour Johanna Wokalek), amante délaissée de Felice et domestique de Lilly. C'est donc par la lorgnette de ses émotions et de sa lucidité qu'Ilse, en voix off, sert de fil conducteur au récit. Ce personnage secondaire à la fois omniprésent et en retrait est peut-être le plus touchant de tous, parce qu'observateur et commentateur de sa perte amoureuse. Dans l'une des dernières séquences du film, on la retrouve 50 ans plus tard avec la bien « Aimée », rivale d'autrefois, dans un ému-



Regards furtifs, silences partagés

vant duel d'actrices, où chacune compare la force de son amour pour la mythique Jaguar morte dans un camp de concentration.

Tourné en studio avec le souci d'un réalisme évident, le film réussit plutôt bien à rendre l'atmosphère cauchemardesque de l'époque hitlérienne. L'aspect esthétique est méticuleux, voire même un peu forcé par la surabondance de clairs-obscurs, d'éclairages dramatiques et de nombreux plans en contre-plongée de la mystérieuse Felice. Les lieux, à l'instar des personnages, sont aussi montrés comme des éléments d'opposition. Dans les rues dévastées, le danger est partout tangible : arrestations, assassinats sommaires, incendies. À l'intérieur des murs, les mondanités et frivolités des biens nantis nazis ou encore les jeux des enfants de Lilly laissent croire à un semblant de normalité. Färberböck prend cependant bien soin de rappeler la tragédie qui sévit à l'extérieur. En arrière-fond sonore des dialogues, on distingue tantôt le bruit d'un moteur d'avion, les aboiements furieux d'un berger allemand, les pas d'un détachement de soldats. L'allusion à la faim est d'ailleurs un élément récurrent : des voisins quémandant les restes d'un maigre repas, l'achat de timbres alimentaires, les récriminations de ventres vides.

Malgré la qualité d'interprétation indéniable, la réalisation sobre et soignée, on reste tout de même sur notre faim. Car bien qu'*Aimée & Jaguar* mette en lumière une histoire d'amour hors du commun, l'étiquette « mélodrame » demeure accolée à la pellicule, aussi cette œuvre ne va jamais vraiment en profondeur dans la compréhension de la psyché féminine. Cependant et fort heureusement, cette production, à n'en pas douter, célèbre de belle et éloquente façon l'éloge de la différence.

**Louise-Véronique Sicotte**

Allemagne 1999, 125 minutes — Réal. : Max Färberböck — Scén. : Max Färberböck, Rona Munro, d'après le roman d'Erica Fischer — Photo : Tony Imi — Mont. : Barbara Hennings — Mus. : Jan A.P. Kaczmarek — Son : Benjamin Schubert — Déc. : Albrecht Konrad, Uli Hanisch — Cost. : Barbara Baum — Int. : Maria Schrader (Felice Schragenheim — Jaguar), Juliane Köhler (Lilly Wust — Aimée), Johanna Wokalek (Ilse), Heike Makatsch (Klärchen), Elizabeth Degen (Lotte), Detlev Buck (Günther Wust), Inge Keller (Lilly aujourd'hui), Kyra Mladeck (Ilse aujourd'hui), Margit Bendokat (madame Jäger), Jochen Stern (Werner Lause), Klaus Manchen (le père Kappler), Sarah Camp (la mère Kappler), Désirée Nick (Erika), Patrizia Moresco (Maria) — Prod. : Günter Rohrbach, Hanno Huth — Dist. : Cinéma Libre.

<sup>1</sup>Tout comme l'étoile jaune que portaient les Juifs dans l'Allemagne nazie, le triangle rose identifiait les homosexuels.

**MEMENTO**

De quelques tatouages et d'un peu d'histoire



L'incapacité à reculer dans le temps

Le commentaire n'est pas novateur, mais appelle à être reformulé sans cesse : ce siècle en sera un d'apparence, de figure, de forme, d'attitude. Inutile de signifier, ou alors si peu, inutile de parler (**Ne dis rien**), se laisser plutôt émouvoir, toucher par les choses et les gens. Je suis unique et autonome, à moi de déchiffrer comme il me plaît ces stimuli qui m'entourent. Nul besoin de références transcendantes pompeuses, vieillottes et institutionnalisées. De toute façon, tout le monde est au courant : les « grandes valeurs » se sont effondrées avec la bénédiction d'un postmodernisme guilleret. Le temps est à la célébration, mes bottes valent mieux que Shakespeare et **Shakespeare in Love** est, somme toute, plus plaisant que le monologue glacial d'un Hamlet tourmenté. Quoi qu'il en soit, il est mal vu de critiquer la notion de « culture » : on passe *illico* pour un bourgeois après la lettre, pour un intellectuel pédant, pour un élitiste, pour un *vieux croûton* traditionaliste qui n'a pas rencontré son Œdipe et s'agrippe nerveusement aux temps révolus. Le temps est aux interférences, à l'improvisation de signes, d'amour et d'art. À quoi bon l'Histoire, ça sent le moisi, c'est bon pour les vieux. Le XXI<sup>e</sup> siècle ne supprime-t-il pas tous les siècles précédents, selon le principe d'addition ? Autocongratulations-nous : nous avons le présent, eux ne l'avaient pas.

Ainsi en va-t-il de **Memento**, le dernier film de Christopher Nolan : produit symptomatique et métaphore révélatrice des systèmes de « pensée » en place depuis déjà quelques décennies, en

Occident du moins. Leonard Shelby était agent d'assurances. Il avait une femme. Il y a eu un accident. Perte de la mémoire à court terme. Que faisait-il à l'instant ? Il ne s'en rappelle plus. Regarder les photos polaroid. Lui, c'est Teddy. Il faut le tuer. Voyons. Elle, c'est Nathalie. Elle peut m'aider. Où est-il ? Dans une chambre d'hôtel. Qu'est-ce qu'il y fait ? Regarder les notes, les tatouages. Il faut retrouver et tuer le type qui a violé sa femme. Voilà. Sa femme. La mémoire à long terme y est toujours. D'ailleurs, elle sert de référence : sans l'amour de cette femme, que deviendrait-il ? Et le film de s'élaborer ainsi, à rebours, segment par segment.

Produit symptomatique parce qu'il s'agit, une fois de plus, d'un exercice de style. À nouveau, on se félicite de réinventer la roue en en changeant la forme. La critique s'en frotte les mains (innovateur, nouveau talent, nouvelle génération de réalisateurs, nouvelle vision); le public s'en régale (il a l'excuse parfaite pour consommer, encore, le même film). Le *thriller* de Christopher Nolan, il est vrai, est efficace. La « complexité » de la chose fera le bonheur des amateurs des **Usual Suspects**, **The Spanish Prisoner**, **The Sixth Sense**, etc. On y retrouve des images *cool* (les jolis tatouages, par exemple) et des « propos intelligents ». Un peu comme **The Matrix** a su habilement « initier » son public au questionnement touchant à l'essence de la réalité, **Memento**, en effet, prend soin d'initier le sien au rôle de la mémoire et de l'expérience dans la détermination individuelle.

Métaphore révélatrice. Prenons comme sujet l'individu contemporain occidental typique. Voilà un homme qui a perdu sa mémoire à court terme. Il doit se réinventer une raison de vivre tous les jours. Pour s'aider, il garde une trace : il lit les journaux, il regarde le téléjournal. Son quotidien est jonché d'images et de petites notes. Comme Leonard, il est *incapable de recul*. Quelle est sa raison de vivre ? Lui-même : ses goûts, ses jugements de valeur, ses désirs, son plaisir, ses ambitions de carrière, son envie d'être aimé. Est-il le produit du *babyboom* ? Participe-t-il à une « société des loisirs » ? Il ne s'en soucie guère. Il doit vivre, il doit survivre, c'est-à-dire satisfaire ses besoins, c'est-à-dire, depuis peu, satisfaire ses désirs.

Leonard, pourrait-on croire, a ceci de plus qu'il est motivé par les souvenirs de sa femme, de l'amour qui les unissait, du désir de vengeance. Mémoire à long terme. Référence absolue. C'est ce qui le tient en vie (on note au passage le projet de se faire soi-même justice). Du moins le croit-on. Jusqu'à la toute fin, la FIN, où l'on découvre que notre agent d'assurances, tout comme notre individu-typique, n'accorde, en fait, *aucune espèce d'importance* à ce qui vient avant lui. Aussi a-t-il transformé son incapacité au recul en glorification du quotidien. Histoire de tenir le coup, de rester debout. L'histoire, c'est *son* histoire. ◀

Philippe Théophanidis

États-Unis 2000, 116 minutes — Réal. : Christopher Nolan — Scén. : Christopher Nolan — Photo : Wally Pfister — Mont. : Dody Dorn — Mus. : David Julyan — Déc. : Patti Podesta, Danielle Berman — Cost. : Cindy Evans — Int. : Guy Pearce (Leonard Shelby), Carrie-Anne Moss (Natalie), Joe Pantoliano (Teddy), Mark Boone Jr. (Burt), Stephen Tobolowsky (Sammy Jankis), Jorja Fox (la femme de Leonard) — Prod. : Suzanne Todd, Jennifer Todd — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.