

Coffee and Cigarettes
Mégots sucrés, ragots fanés
Coffee and Cigarettes, États-Unis 2003, 96 minutes
Charles-Stéphane Roy

Number 232, July–August 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48125ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, C.-S. (2004). Review of [Coffee and Cigarettes : mégots sucrés, ragots fanés / *Coffee and Cigarettes*, États-Unis 2003, 96 minutes]. *Séquences*, (232), 47–47.

COFFEE AND CIGARETTES

Mégots sucrés, ragots fanés

On boit un peu, on fume pas mal et on parle énormément dans ce film de Jim Jarmush, le monarque déchu du cinéma indépendant américain durant les années 1980. En effet, le cinéaste à la chevelure platine a perdu passablement de lustre durant la décennie suivante, à l'instar de son contemporain Spike Lee, dont il rend hommage dans deux vignettes à l'aide de son frère Cinqué et de sa sœur Joie. On doit ainsi considérer ce *Coffee and Cigarettes* comme une pause, question de regarder le chemin parcouru et de se refaire la main avant de continuer. Conçu avec la participation des comédiens disponibles sur la plupart des plateaux de ses propres films au cours des dix-sept dernières années, le film témoigne ainsi des principaux jalons d'une œuvre homogène dans son excentricité, et linéaire malgré une facture souvent gavroche. En 1986, *Saturday Night Live* commande à Jarmush un court métrage pour une éventuelle diffusion durant l'émission : ce sera *Coffee and Cigarettes*, rebaptisé ici *Strange To Meet You*, autour d'une absurde conversation entre le sinistre Steven Wright et la tornade Roberto Benigni, un duo dépareillé au possible qui s'échange un rendez-vous chez le dentiste contre un conseil fumant (boire du café avant d'aller au lit provoquerait des rêves plus rapides). Le ton était donné, et le cinéaste remettra ça trois ans plus tard durant le tournage de *Mystery Train* en faisant appel à Steve Buscemi dans *Memphis Version*, renommé ici *Twins*, où il est question du jumeau diabolique d'Elvis Presley. Suivront successivement *Somewhere in California* (prix du meilleur court métrage au Festival de Cannes en 1993) mettant en vedette Iggy Pop et Tom Waits, une joute mesquine où chacun, parfaitement conscient de son propre statut d'icône rock, tente d'impressionner l'autre avec une série de répliques assassines; puis deux autres saynètes avec Alex Descas et Isaach de Bankolé – découverts par Jarmush chez Claire Denis – et Renée French, auteur de bandes dessinées underground au *Village Voice*. Le cycle fût complété près d'une douzaine d'années après en deux petites semaines et s'attira d'ambivalentes critiques lors de sa première à la Mostra de Venise l'an dernier.

Ces courts métrages à la simplicité presque scolaire permettent au mieux de capter toute la futilité d'un moment de détente et de rencontre dans un café, et au pire de subir quelques instants de banalité presque gênants entre des personnages qui n'ont rien de valable à se dire. Certaines séquences émergent du lot au plan dramatique, comme la rencontre ponctuée de malentendus entre deux amis de longue date qui n'ont plus grand-chose à se raconter, où le double inconfort de Cate Blanchett, prise à incarner une version glamour de sa personnalité et une autre plus marginale lors d'un fascinant simulacre d'affrontement d'actrices. Suivent de près la sympathique intervention des rappeurs RZA (arborant une tuque de *Ghost Dog*) et son comparse GZA auprès de Bill Murray, feignant d'être devenu garçon de table dans un salon de



Toute la futilité d'un moment de détente et de rencontre dans un café

thé (s'abreuvant à même un silex, il se fait plutôt conseiller de se gargariser avec du produit pour nettoyer le four afin de se débarrasser de sa toux) et le brillantissime échange entre Alfred Molina et Steve Coogan, puant d'arrivisme, dans une vignette ponctuée d'exquises chutes narratives et de réelles performances d'acteur. Car utiliser des musiciens (comme Jack et Meg White, des White Stripes) que l'on admire est en soit un geste louable, mais encore faut-il qu'il puissent être en mesure d'offrir quelque chose de frais ou de dynamique, ce qui n'est pas toujours le cas ici.

Si la proposition de départ appelait une approche formelle épurée et répétitive, c'est exactement dans cette optique que Jarmush et ses illustres directeurs photo (dont Tom DiCillo, devenu cinéaste, et Frederick Elmes, qui travailla sur les premiers films de David Lynch) purent constituer des liens et recoupements entre les scènes durant ces dix-sept années. Le noir (caféiné) et blanc (des blondes grillées) aplanit les traces du temps tandis que les plans rapprochés entre tous ces duos d'acteurs confèrent à la scénographie à la fois un effet de proximité et un certain cloisonnement qui contribue à l'aspect irréel de l'ambiance créée. La sélection musicale, force vive et omniprésente du film, vient enfin parfaitement lier les relations entre les personnages et les vignettes entre elles, tel un juke-box à la fois chaleureux et tintamarre contenant toutes les dépendances et autres plaisirs quotidiens provenant de ces doux poisons lents.

Charles-Stéphane Roy

■ États-Unis 2003, 96 minutes – Réal. : Jim Jarmush – Scén. : Jim Jarmush – Photo : Tom DiCillo, Frederick Elmes, Ellen Kuras, Robby Müller – Mont. : Jay Rabinowitz, Jim Jarmush, Terry Katz, Melody London – Son : Anthony J. Ciccolini III – Déc. : Dan Bishop, Tom Jarmush – Cost. : Lisa Diamond – Int. : Roberto Benigni (Roberto), Steven Wright (Steven), Steve Buscemi (serveur), Iggy Pop (Iggy), Tom Waits (Tom), Cate Blanchett (Cate/Shelby) – Prod. : Jason Kliot, Joana Vicente – Dist. : MGM/UA.



Un fort souci de véracité

DEPUIS QU'OTAR EST PARTI...

Absence partagée

Elles sont trois : la fille, Ada, la mère, Marina, et la grand-mère, Eka. Elles partagent un modeste quoique chaleureux appartement à Tbilissi. Et Otar, le fils ? Exilé à Paris, il travaille dans le bâtiment. Eka adore son fils. Elle ne vit que pour lui, ne pense qu'à ses prochaines lettres et à ses prochains coups de fil. Otar est parti gagner sa vie en France, pays rêvé dont tous les membres de la famille parlent la langue, et dont les ouvrages des plus célèbres écrivains couvrent les tablettes de la bibliothèque familiale. On pardonne facilement à Eka sa risible nostalgie d'une époque révolue. Même ses rappels sporadiques de l'époque stalinienne font sourire davantage qu'ils ne scandalisent. Une tendresse bien palpable unit ces trois femmes si différentes, au-delà des petites tensions de la vie quotidienne, par exemple, quand chacune des trois s'entête à écouter en même temps sa musique préférée. Histoire tranquillement souriante, chronique à la fois gentille et désuète ; c'est du moins ce que le spectateur pressent durant les premières minutes. Simple tranche de vie, suite de petits moments finement observés, mais encore ? Le récit va toutefois accuser un tournant dramatique. Ne craignant pas de sacrifier sa collection d'ouvrages rares pour réunir la somme nécessaire, Eka décide de prendre l'avion pour Paris afin de retrouver son fils dont les appels se font rares depuis quelque temps. L'anxiété travaille Ada et Marina qui, mises devant le fait accompli, doivent accompagner l'aïeule à reculons dans ce voyage dont elles redoutent l'issue. Comment, en effet, pourront-elles se sortir de l'engrenage du mensonge ? C'est qu'elles n'ont pas eu le courage de révéler à la vieille la mort récente de son fils, victime d'un accident de travail...

Le casting de *Depuis qu'Otar est parti...* est dominé par une « jeune » comédienne non professionnelle de 90 ans, Esthe Gorintin. Celle qui fit ses débuts il y a cinq ans dans le très remarquable *Voyages* d'Emmanuel Finkiel (voir *Séquences* n° 206), incarne ici, avec une retenue et un naturel parfaits, Eka, cette petite vieille d'apparence fragile au dos voûté, dont on croit à tout instant qu'elle va s'écrouler, et qui se révèle d'une opiniâtreté insoupçonnée. Eka aime la vie, elle est coquette et ne s'en laisse pas imposer. On n'est pas loin de la *Vieille Dame indigne* de Brecht... Il faut la voir parcourir inlassablement les rues de Paris, monter tous les escaliers et frapper à toutes les portes dans le but

de retrouver son fils bien aimé. Elle que sa fille et sa petite-fille voulaient épargner en lui dissimulant la vérité, se révélera finalement plus forte que celles-ci par un singulier retournement de situation que je me garderai bien de dévoiler ici.

Production franco-belge, *Depuis qu'Otar est parti...* a remporté une multitude de prix bien mérités, dont le grand prix de la Semaine de la critique, à Cannes, en 2003. Le scénario, tiré d'une histoire vraie, propose une belle leçon de courage et d'humanité, d'une étonnante justesse psychologique. C'est plus ou moins par hasard que Julie Bertuccelli situe l'action principale en Géorgie, pays qu'elle a découvert en y travaillant auprès du cinéaste Otar (!) Iosseliani, et dont elle semble apprécier les influences culturelles variées et la chaleur de ses habitants. Par ailleurs, ce choix permettait de jeter un regard extérieur sur la France, pays mythique aux yeux de certains peuples d'Europe de l'Est (un peu comme le mythe de l'Amérique continue de fasciner nombre de Français). De l'école documentaire où elle avait jusqu'ici frayé, Bertuccelli a visiblement retenu l'économie de moyens et un souci de véracité, et la réalisatrice ne s'attarde qu'à l'essentiel. Foin de dramatisation outrée, de trame musicale envahissante ou de personnages de second plan pittoresques.

Un film sobre et touchant, une première fiction pleine de promesses.

Denis Desjardins

■ France-Belgique 2003, 102 minutes — Réal. : Julie Bertuccelli — Scén. : Julie Bertuccelli et Bernard Renucci — Adapt. : Roger Bohbot — Photo : Christophe Phollock — Mont. : Emmanuelle Castro — Déc. : Emmanuel de Chauvigny — Cost. : Nathalie Raoul — Musique : Antoine Duhamel, Dato Evgenidze, Arvo Pärt — Int. : Esther Gorintin (Eka), Nino Khomasuridze (Marina), Dinara Drukarova (Ada), Temur Kalandadze (Tengiz), Rusudan Bolqvadze (Rusiko) — Prod. : Yael Fogiel — Dist. : Cinéma Libre.

KILL BILL: VOL. 2

Et maintenant, passons à autre chose

La boucle vient de se refermer (définitivement ?)¹ sur l'un des événements cinématographiques les plus importants de 2003-2004. La saga **Kill Bill** du cinéaste américain Quentin Tarantino, amorcée il y a quelques mois avec la sortie du « volume 1 », trouve son aboutissement avec un « volume 2 » tout aussi coloré, désinvolte et brillant... et tout aussi désarçonnant que le premier, mais pas nécessairement pour les mêmes (bonnes) raisons.

Kill Bill: Vol. 2 s'intéresse comme prévu à la fin du parcours vindicatif et meurtrier de *The Bride* (dont on apprend enfin le nom, Beatrix) qui parvient enfin à remonter jusqu'à Bill, instigateur du massacre qui a décimé la toute nouvelle famille de Beatrix et qui a plongé la jeune femme dans le coma.

Dans ma critique du premier tome, j'avais fait part au lecteur du malaise que j'éprouvais en devant émettre une opinion sur un film qui était délibérément inachevé. Que dire, en effet, d'un film chaotique et déconstruit dont le sens ne pouvait se révéler qu'avec la présentation du deuxième volet du diptyque ?

C'est dans cette perspective que j'attendais, avec un certain espoir, **KBV2**.

Comme de fait, **KBV2**, tout en demeurant identique à la démarche esthétique du premier film, semble vouloir prendre d'entrée de jeu une tangente narrative propice à l'analyse et l'introspection. Dès les premières images, Beatrix, au volant d'une voiture sport, rappelle au spectateur (qu'elle interpelle directement avec aplomb et assurance durant un long monologue en gros plan) les raisons de sa croisade.

Par ce plan, et contrairement au début du « volume 1 » qui était marqué par une certaine *objectivité* du regard (qui se transformera cependant très rapidement, comme je l'ai écrit), le « volume 2 » anéantit d'emblée toute distance entre le spectateur et Beatrix.

La table est donc mise pour une introspection du personnage de Beatrix, voire même une remise en question de sa violente croisade, qui repose, en fait, uniquement sur une « méprise » (tiens, Tarantino serait-il devenu tragédien ?).

Malheureusement, ces questions ne semblent pas intéresser le cinéaste. D'ailleurs, pourquoi devrait-il se justifier ? Pour lui, la violence a toujours été un outil esthétique comme un autre. Et puis, Tarantino est beaucoup trop occupé à filmer de brillantes scènes, plus prodigieuses les unes que les autres, pour penser à la morale.

Kill Bill: Vol. 2 ne justifie donc rien. Pourtant le film est étrangement bavard. Les personnages parlent, parlent et parlent. Certes, les dialogues sont dynamiques, drôles comme toujours, mais bien peu percutants, parce qu'ils ne révèlent finalement rien de très important (l'autodérision a ses limites).

Pour ces raisons, **KBV2**, comparé au premier volet, apparaît donc étonnamment statique.

Il faut dire que Tarantino, qu'il l'ait voulu ou non, n'avait plus le choix de stopper ainsi la course folle de son récit. Après avoir fait du cinéma et des icônes de la culture populaire les seules véritables



(Malgré tout)... un niveau narratif vertical

vedettes du premier film, **KBV2** se devait maintenant de laisser parler des êtres humains.

Mais Tarantino n'est pas (encore) un cinéaste de la profondeur. Ses films fonctionnent à un niveau narratif *vertical*. D'un genre à l'autre et d'une citation à l'autre, la maîtrise d'une cohérence narrative ou esthétique est viscéralement contraire au sens et à l'esprit des films de Tarantino.

KBV2 nous fait néanmoins passer encore une fois de bons moments de cinéma (en fait plusieurs très bons moments, certaines scènes sont mémorables), mais on ne sait toujours pas ce qu'il faut en faire. Et finalement on sort déçus, parce qu'on comptait sur le volume 2 pour faire la lumière sur l'opus 1. À tort, sans doute.

Mais voilà peut-être le problème fondamental de **Kill Bill**. Cette organisation en volume 1 / volume 2 est artificielle et déséquilibre l'œuvre en attribuant une trop grande importance aux deux dernières heures. **Kill Bill** devrait fonctionner beaucoup mieux lorsqu'il sera présenté en un seul bloc, comme prévu. Cette mosaïque d'images fortes et d'hommages au cinéma populaire prendra alors tout son sens. Le seul sens véritable pourrait être celui de célébrer le cinéma populaire qui a permis au cinéaste Tarantino de naître.

Mais maintenant, Q., passons à autre chose, d'accord ?

Carlo Mandolini

¹ La boucle est-elle vraiment bouclée ? On se rappellera que dans le volume 1, Beatrix avait plus ou moins formellement donné rendez-vous à la fille de sa toute première victime, Copperhead, pour un combat revanche. Puis, dans le volume 2, malgré d'horribles souffrances, Elle Driver (personnage incarné par Daryl Hannah) est le seul ennemi juré de Beatrix à ne pas rendre l'âme à la fin du combat...

■ **TUER BILL : VOLUME 2** — États-Unis 2003, 136 minutes — Réal. : Quentin Tarantino — Scén. : Quentin Tarantino, Uma Thurman — Photo : Robert Richardson — Mont. : Joe D'Augustine, Sally Menke — Déc. : Sandy Reynolds-Wasco — Cost. : Kumiko Ogawa, Catherine Marie Thomas — Int. : Uma Thurman (*The Bride/Black Mamba*), David Carradine (*Bill*), Michael Madsen (*Budd*), Daryl Hannah (*Elle Driver*), Chai Hui Liu (*Pai Mei*), Michael Parks (*Earl McGraw*), Perla Haney-Jardine (*B.B.*) — Prod. : Lawrence Bender — Dist. : Alliance.



Un héroïsme en relation avec l'immensité des adversaires à affronter

TROY

Idoles et héros : une épopée *ahistorique*

Un vaste mouvement de caméra, celle-ci peut-être placée sur un hélicoptère, part de la proue d'un bateau pour nous montrer la totalité de la flotte grecque qui vogue vers Troie. Cette scène m'a fait penser aux plans des documentaires de la Seconde Guerre mondiale montrant une des flottes américaines dans le Pacifique. J'ai d'ailleurs l'impression que ces images des années 40 ont été modifiées par ordinateur pour créer cette prodigieuse scène. Cette flotte est *ahistorique*, anachronique, même en acceptant les licences poétiques d'Homère et de Virgile. L'action se passe, comme le dit le carton du début du film, en 1200 avant l'ère chrétienne et ces énormes attroupements militaires étaient alors rarissimes. Mais en ce début de XXI^e siècle, puisqu'on peut le faire en CGI (images créées par ordinateur), on le fait même pour souligner exagérément l'importance du sujet par la grosseur des moyens mis en œuvre. En 1981, le réalisateur Wolfgang Petersen avait formidablement parlé de la guerre sous-marine en se concentrant sur un seul sous-marin pour une grande partie de son *Das Boot*. Mais c'était au temps où ses acteurs n'étaient pas des idoles et pouvaient interpréter des héros ou même des hommes pris dans la nasse de l'Histoire. Aujourd'hui, l'héroïsme n'est vu qu'en relation avec l'immensité mathématique des adversaires à affronter.

Wolfgang Petersen et son scénariste oublient ou feignent d'oublier que, comme on le dit dans *The Go-Between*, *The Past is another country; they do things differently there* (le passé est une autre contrée, les gens y font les choses différemment).

En démultipliant les personnages et surtout les figurants, le film perd de son rapport direct avec les événements qu'il est censé représenter. La guerre de Troie, qui dura dix ans selon Homère, ne dure qu'un mois dans cette version. La relation entre Patrocle et Achille était plus près de celle décrite dans *Die Konsequenz* du même réalisateur que le cousinage montré ici. Le rapport direct entre les dieux et les hommes est réduit à une scène entre Achille et sa mère Thétis (sublime Julie Christie). L'importance des augures et autres services de renseignements ésotériques sont rapidement effleurés. Le film montre bien l'opposition entre dirigeants et officiers dans la rivalité entre Achille et Agamemnon et dans le conflit entre Priam et son fils Hector à propos de la poursuite de la guerre après une victoire importante. Les officiers, spécialement Hector, savent le prix de sang et de larmes qu'exige une guerre. Eric Bana, dans ses interactions tant avec son frère Hector si volage, son épouse aimante Andromaque qu'avec son père Priam toujours si avide de gloire, démontre bien l'étendue de son talent. Même battu par Achille sur le terrain, il sort vainqueur de son combat artistique avec Brad Pitt. Le reste de la troupe est plutôt bon dans l'ensemble. Peter O'Toole, qui a participé à quelques épopées historiques sérieuses dont *Lawrence of Arabia*, apporte au rôle de Priam toute la gravité nécessaire, et Achille a raison de dire « Voilà un vrai roi ».

Parmi les nombreuses scènes de bataille aux multiples combattants que comporte le film, ressortent l'attaque de nuit utilisant des ballots de paille en feu et les deux combats d'Achille au début contre un Goliath grec et, vers la fin du film, contre Hector. Le scénario, même s'il utilise *l'Énéide* de Virgile pour l'épisode du cheval de Troie, oublie le personnage de Laocoon et malheureusement aussi celui de Cassandre si utile comme voix féminine. *Troy* n'est finalement donc qu'un autre de ces péplums si souvent décriés et non une épopée historique majeure comme le furent en leur temps *Spartacus* de Kubrick ou le *Guerre et Paix* de Bondartchouk.

Troie, en Asie mineure, contrôlait l'accès aux Dardanelles. La ville semble avoir été détruite au moins une fois par un tremblement de terre. Un des symboles de Poséidon, dieu responsable de ce type de catastrophe, est le cheval. Certains historiens ont donc émis l'hypothèse que le cheval de Troie aurait pu être une offrande à Poséidon.

Luc Chaput

■ **TROIE** — Royaume-Uni/Malte 2004, 162 minutes — Réal. : Wolfgang Petersen — Scén. : David Benioff, d'après *l'Illiade* d'Homère et *l'Énéide* de Virgile — Photo : Roger Pratt — Mont. : Peter Honess — Mus. : James Horner — Son : Wylie Stateman, Martin Cantwell, James Boyle — Déc. : Nigel Phelps, Les Tomkins, Kevin Phipps, John King — Cost. : Bob Ringwood — Eff. spéc. : Joss Williams, Simon Atherton — Casc. : Simon Crane — Int. : Brad Pitt (Achilles), Eric Bana (Hector), Orlando Bloom (Paris), Diane Kruger (Helen), Brian Cox (Agamemnon), Sean Bean (Ulysse), Brendan Gleeson (Menelaus), Peter O'Toole (Priam), Garrett Hedlund (Patrocle), Rose Byrne (Briseïs), Saffron Burrows (Andromaque) — Prod. : Wolfgang Petersen, Diana Rathbun, Colin Wilson — Dist. : Warner.

UZAK

La distance (ou peut-être autre chose)

Rares sont les cinéastes qui parviennent réellement à exploiter la lenteur avec un véritable souffle. Sans sombrer dans un élan douteux de généralisation, mentionnons hélas que seulement très peu de metteurs en scène abordent l'art de l'épure et l'effet de durée comme une véritable poésie. Regarder au-delà de la perception usuelle et paresseuse des choses et ainsi accéder, ailleurs, à un regard neuf, affranchi du rythme galopant que le cinéma nous offre à l'habitude (basé plus souvent qu'à son tour sur l'étourdissement et la consommation aveugle d'images), c'est peut-être aussi apprivoiser une nouvelle façon de voir la vie et d'appréhender le temps qui passe. Disons qu'il s'agit d'une manière, pas si nouvelle que ça mais qui visiblement se raréfie, de s'arrêter, vraiment, pour regarder les choses vivre ou autrement dit, de donner, du montage de la mise en scène, le temps au monde qui défile sur l'écran de respirer et d'exister et ce jusqu'à la signification.

De but en blanc, tout ça pourrait sembler plutôt abstrait mais pas tant que ça si on s'arrête simplement (un instant) et qu'on accepte de ne pas se laisser obséder par la manie (souvent culturelle) de mettre un nom sur tout et de chercher un peu partout des réponses claires et définies, abécédaire et apanage disons-le d'un certain cinéma qui souvent se laisse souffler à l'oreille sa fonction unique : rapporter des dollars. On parle donc d'un cinéma de la distance (si il est possible de s'exprimer de la sorte) et pour ainsi dire d'un cinéma qui donne l'espace nécessaire (et l'intelligence) au spectateur pour se laisser habiter par l'univers filmique, l'histoire ne pouvant exister finalement que par le réel consentement de celui-ci, prenant sa source dans un laissez faire complet et un laisser-aller complice (et participant ?) qui désigne impression et interprétation comme le seul point final qu'il est possible d'accoler à l'épithète du film.

Couvert littéralement de prix à travers le monde, dont notamment au Festival de Cannes où il reçut en 2003 le grand prix du jury et le prix d'interprétation masculine (il y avait vingt ans au moins qu'un film turc ne s'était pas réellement démarqué sur le palmarès cannois et obtenu une reconnaissance critique aussi imposante, le dernier étant *Yol* de Yilmaz Günez qui remporta en 1983 la palme d'or ex aequo avec *Missing* de Constantin Costa-Gavras), *Uzak*, troisième long métrage du cinéaste d'origine turque Nuri Bilge Ceylan, se veut justement une variation sur la notion de distance, utilisant langueur et durée pour mettre sur le même front et confronter le drame de deux hommes.

Suite à une grave crise économique dans sa campagne natale, Yusuf est amené à chercher du travail à la ville où il sera hébergé par son cousin photographe Mahmut. Pendant les quelques jours que durera leur cohabitation, les deux hommes seront exposés aux différences qui les séparent et à leur incapacité à réellement



Une réflexion sur la distance qui s'installe d'un homme au reste du monde

communiquer entres eux. À prime abord, la prémisse étonne par sa simplicité mais c'est principalement cette économie de moyen et cette philosophie de la retenue qui donne toute la grandeur à cette histoire d'une profondeur aérée qui, plus qu'une médiation sur l'incommunicabilité qui s'installe entre deux hommes, apparaît comme une réflexion sur la distance qui s'installe d'un homme à lui-même et ensuite et inévitablement d'un homme au reste du monde. Yusuf rêve de partir en mer et d'avoir l'audace d'approcher des femmes dans la rue, Mahmut a abandonné ses rêves d'être artiste (il gagne sa vie comme photographe de commande) et est obsédé par son ex-femme (qui d'ailleurs est sur le point de quitter pour l'étranger). Alors que l'un (Mahmut) se grise dans le confort matériel, l'autre se projette dans une rêvasserie quotidienne (Yusuf). La linéarité douce-amère d'une routine, qui ne correspond en rien à ce à quoi aurait dû (ou devrait) ressembler leur existence, semble déchirer les deux hommes, silencieusement, entre la volonté profonde d'être autre chose et la nécessité apaisante d'accepter lentement sa condition. Peut-être est-ce que la distance à soi empêche de se révéler et même de se connaître vraiment ?

Mais inutile de chercher à définir précisément ce qu'ils ressentent puisqu'ils ne le savent probablement pas eux-mêmes. Le spectateur est donc le témoin extérieur (comme on regarde une photo) de gestes qu'il ne pourra que comprendre partiellement et qu'il ne pourra qu'associer à un malaise difficilement définissable (l'incommunicabilité) ou mieux encore à l'absurdité de la vie et à son sens (ou/et son non-sens) profond, à moins qu'il ne se trompe mais ici, ça, c'est du pareil au même. ➤

Simon Beaulieu

■ LOINTAIN — Turquie 2003, 110 minutes — Réal. : Nuri Bilge Ceylan — Scén. : Nuri Bilge Ceylan — Photo. : Nuri Bilge Ceylan — Mont. : Ayhan Ergürel, Nuri Bilge Ceylan — Mus. : Mozart — Son. : Ismail Karadas, Erkan Aktas — Dir. Art. : Ebru Ceylan — Int. : Muzaffer Özdemir (Mahmut), Mehmet Emin Toprak (Yusuf), Zuhâl Gencer Erkaya (Nazan), Nazan Kırılmaz (l'amante), Feridun Koc (le concierge), Fatma Ceylan (la mère), Ebru Ceylan (le jeune fille) — Prod. : Nuri Bilge Ceylan — Dist. : Mongrel Media.