

Le passé retrouvé *Ce qu'il faut pour vivre* de Benoît Pilon

Jean-François Hamel

Volume 26, numéro 4, automne 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33449ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hamel, J.-F. (2008). Compte rendu de [Le passé retrouvé / *Ce qu'il faut pour vivre* de Benoît Pilon]. *Ciné-Bulles*, 26(4), 54–55.

Ce qu'il faut pour vivre
de Benoît Pilon

Le passé retrouvé

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Étalant avec éloquence et poésie la sérénité des grands espaces et des montagnes du territoire inuit, les premiers plans de **Ce qu'il faut pour vivre** du documentariste Benoît Pilon (**Nestor et les oubliés**) sont les mêmes que ceux qui le concluent. Mais il s'agit là d'une richesse texturale malheureusement trop brève. Entre ces deux fragments analogues, un chasseur nommé Tivii, atteint de tuberculose, doit quitter les siens pour se faire soigner dans un sanatorium à Qué-

bec. Incapable de communiquer avec le personnel et les autres patients, il s'isole et décide de se laisser mourir. Mais une gentille infirmière, aidée par un jeune inuit « naturalisé » Canadien français, lui redonne le goût de se battre.

Le style classique et sobre du cinéaste se complait ici dans un conventionnalisme obsolète. C'est un peu comme si, en racontant une histoire qui se déroule en 1952, Benoît Pilon avait abandonné sa facture personnelle au profit d'une caméra évoquant l'esthétique de cette période. Comme s'il refusait la nécessité d'adopter une approche et une esthétique actuelles qui constituent, à notre sens, les seules présentant un véritable intérêt. Un artiste, s'il se prétend honnête vis-à-vis de sa démarche et de son époque, ne se doit-il pas d'avoir un regard contemporain de son temps, de voir et de comprendre le passé à travers le présent? La faiblesse de Pilon ici — mais est-

ce là un « défaut » de documentariste? — réside justement dans ce positionnement esthétique passéiste refusant le point de vue actuel, comme si la mise en scène avait été revue, policée et censurée à l'aune du duplessisme. Celle-ci est incontestablement professionnelle, mais on teintera ici ce terme d'une connotation péjorative. La cohésion de la forme de cette mise en scène — sa verticalité — et la composition d'images équilibrées ne sont que des reproductions de ce qui est académiquement beau et réussi. Plane aussi sur l'exécution classique de Pilon le cinéma de studio hollywoodien des années 1950, avec l'effacement de la caméra et la précision des cadrages.

D'un point de vue narratif, tout est prévisible dans **Ce qu'il faut pour vivre**. Sur le chemin du sanatorium, le regard de Tivii est interrogateur et le cinéaste, pour exprimer l'appréhension et la peur de l'inconnu, ne trouve rien de plus stimulant qu'une



Ce qu'il faut pour vivre

succession de champs/contrechamps entre le visage scrutateur du protagoniste et des vues de la ville. Évidemment, son séjour à l'hôpital se traduit par des problèmes majeurs au plan linguistique, par une solitude nostalgique, par des patients caricaturaux et par la présence humaniste d'une infirmière sympathique qui souhaite connaître et aider Tivii. La thématique de l'isolement causé par l'écart culturel et historique entre l'Inuit et le Canadien français est certes louable, mais elle est traitée grossièrement dans le scénario de Bernard Émond, soulignée à gros traits et à ce point suffocante qu'on ne peut qu'interpréter la condition de la société inuit et son rapport à la nôtre qu'en tant qu'allégorie de l'importance, pour l'être humain, de s'identifier à ce qu'il connaît déjà.

Par ailleurs, Émond fait l'erreur de conceptualiser le principe d'assimilation, non pas théoriquement, mais dans un personnage, le jeune Kaki dont la présence reconforte Tivii, qui demeure cependant attaché aux traditions occidentales dans lesquelles il a grandi (les jouets, les bandes dessinées, son désintérêt pour la chasse, etc.). Le scénariste en fait un symbole, un être transparent qui n'est qu'accessoire au réveil métaphorique du personnage principal; il est en outre utilisé pour illustrer le contraste entre les valeurs ancestrales du peuple inuit et le mode de vie des « Blancs », entre la simplicité de la nature et la prolifération des villes et des valeurs qui s'y rattachent. Aux yeux de Tivii, Kaki incarne progressivement sa raison d'être et de survivre en se sentant utile ne serait-ce que pour lui transmettre et lui enseigner les coutumes de son peuple dont Kaki, qui est pourtant d'origine inuit, ignore tout. Ce thème est explicité dans de nombreux dialogues sur l'importance de la mémoire et par les légendes que Tivii raconte au jeune garçon.

Émond élabore également une conclusion problématique, dominée par cette détresse ascétique chère à son cinéma, mais pas pour

autant enrichissante. On montre d'abord le réconfort apporté à Tivii par un prêtre afin qu'il puisse adopter Kaki, mais le film se termine sur une tragédie, la mort du jeune garçon. Commode et hypocrite, ce dénouement n'est qu'une solution à l'impasse du scénariste; nécessaire au centre de l'intrigue pour des raisons déjà évoquées, Kaki ne l'est plus à la fin et son départ devient pour Émond une manière de ramener Tivii à sa femme et à son existence paisible. Dans ce dernier acte, le ton dramatiquement solennel utilisé est incohérent avec le réalisme descriptif de tout ce qui précède; mais cela est probablement nécessaire à l'objectif de sensibiliser le public à la tragédie des personnages.

Enfin, le réalisateur et le scénariste répondent à la douleur de Tivii par la re-composition familiale, ultime reflet d'un bonheur joliment conservateur. Le dernier plan du film, qui montre Tivii et sa femme entrelacés et entourés de leurs enfants, semble en offrir la preuve. Ainsi racontent-ils jusqu'à la fin ce que nous voulons entendre — l'importance de la dignité, des traditions et de la famille — dans un traitement narratif qui manque d'audace et de conviction. En ramenant Tivii en terres inuites, Émond et Pilon ajoutent un message problématique sur le métissage culturel perçu comme une entreprise laborieuse et inefficace. Chacun chez soi, ignorant de l'autre, avec ce qu'il faut pour vivre. ■

Ce qu'il faut pour vivre

35 mm / coul. / 102 min / 2008 / fict. / Québec

Réal. : Benoît Pilon
 Scén. : Bernard Émond, avec la participation de Benoît Pilon
 Image : Michel La Veaux
 Mus. : Robert Marcel Lepage
 Mont. : Richard Comeau
 Prod. : Bernadette Payeur et René Chénier
 Dist. : Les Films Séville
 Int. : Natar Ungalaaq, Éveline Gélinas, Paul-André Brasseur, Louise Marleau, Guy Thauvette, Antoine Bertrand, Vincent-Guillaume Otis, Luc Proulx, Denis Bernard

Les Citronniers
 d'Eran Riklis

La guerre des citrons

DAVID LAMARRE

Les Citronniers d'Eran Riklis illustre à quel point le conflit israélo-palestinien a atteint une ampleur absurde en faisant l'éloge du courage d'une cultivatrice qui lutte fièrement, envers et contre tous, pour sauver son verger.

L'action se situe à la frontière entre Israël et la Cisjordanie. D'un côté vit Salma (Hiam Abbas), une veuve palestinienne qui possède un verger de citronniers. De l'autre, le ministre de la Défense israélien (Doron Tavori) qui vient d'emménager. Or, selon les agents des services secrets assignés à la protection de l'homme d'État, la plantation voisine est une horrible menace. Des terroristes pourraient s'y dissimuler pour lancer une attaque. Ils jugent donc bon de la faire raser. Entre la parole et l'acte se tient Salma et les tribunaux juifs. « Quelles sont nos chances? », demande-t-elle à son sensible avocat (Ali Suliman). « Pas la moindre et personne ne nous aidera », répond-t-il. Qu'importe, elle luttera jusqu'en cour suprême pour assurer la survie de ses arbres et de son mode de vie.

Cet exposé des lois ridicules embêtant des citoyens irréprochables rappelle le film précédant d'Eran Riklis : **La Fiancée syrienne**. Les frontières changent, mais le commentaire reste : ces lignes imaginaires provoquent des situations tristes et absurdes qui mènent invariablement vers des embrouilles bureaucratiques. Mais si **La Fiancée syrienne** ressemblait par moments à une adaptation dramatique de l'épreuve de « la maison qui rend fou » des *Douze*

Travaux d'Astérix, **Les Citronniers** propose une réflexion plus poussée sur la désincarnation des législations.

Bien que le sujet s'y prête facilement, Riklis évite de mener une charge à fond de train contre les autorités juives. Même si les documents promotionnels affirment que l'œuvre se base sur un fait vécu, aucune femme n'a vu ses citronniers menacés par la faute d'un ministre de la Défense israélien. Le récit fictif s'inspire de causes à propos de Palestiniens qui ont été entendues à la Cour suprême d'Israël. Eran Riklis défend que le simple fait que les occupés puissent se faire entendre judiciairement représente déjà une certaine victoire en soi.

Le génie du cinéaste israélien est de juxtaposer à son propos politique une tragédie humaine bouleversante. Le préjudice subi par Salma est bel et bien l'élément déclencheur du récit, mais le drame traite surtout de la solitude de deux femmes, la seconde nommée Mira (Rona Lipaz-Michael), l'épouse du ministre.

Tout comme sa voisine arabe, Mira vit seule, délaissée par une fille partie étudier à l'étranger et un mari s'absentant fréquemment pour des raisons professionnelles. Même si elle n'arrive pas à communiquer avec Salma, Mira est l'unique personne à comprendre les motifs poussant la cultivatrice à défendre son héritage familial et à refuser le dédommagement offert par l'État hébreu. Incapable de convaincre son mari de prendre position en faveur de la plaignante, elle porte la honte de faire partie des « méchants ».

Quant à Salma, elle vit seule par respect pour les valeurs de sa collectivité. Elle doit repousser, à contrecœur, les avances de son jeune et charmant avocat pour honorer la mémoire de son défunt mari. Opportunistes, les politiciens palestiniens qui ont ignoré jusque-là son malheur évoquent son procès pour promouvoir leur cause. Ironique-



Les Citronniers

ment, Mira et Salma peuvent attribuer aux gestes et aux décisions de leur communauté respective le fardeau de leur solitude.

La finesse du scénario est appuyée par une solide direction photo. Les images tournées par Rainer Klausmann sont à la fois sobres et colorées. La musique composée par Habib Shadah soutient le ton du film sans le dicter. Mais la principale qualité de **Citronniers** réside dans le jeu de Hiam Abbas. Frappé par le talent déployé par l'actrice palestinienne dans **La Fiancée syrienne**, Eran Riklis lui donne ici le rôle principal. Elle relève le défi avec brio, brisant la vanité propre aux acteurs et actrices pour emprunter les traits d'une modeste cultivatrice.

Enfin, **Les Citronniers** n'est pas un fruit trop amer. Des touches d'humour viennent en alléger le drame et en faciliter l'appréciation. Il ne faut donc pas hésiter à croquer dans cette fable politique. ■

Les Citronniers

35 mm / coul. / 106 min / 2008 / fict. / France-Allemagne-Israël

Réal. et scén. : Eran Riklis
Scén. : Eran Riklis et Suha Arraf
Image : Rainer Klausmann
Mus. : Habib Shehadeh Hanna
Mont. : Tova Asher
Prod. : Eran Riklis, Bettina Brokemper, Antoine De Clermont-Tonnerre et Michael Eckelt
Dist. : Les Films Séville
Int. : Hiam Abbass, Ali Suliman, Rona Lipaz Michael, Doron Tavori

Deux Jours à tuer
de Jean Becker

Confortablement inoffensif

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Délaissant la candeur champêtre de sa précédente œuvre (*Dialogue avec mon jardinier*), le vétérinaire Jean Becker aborde, dans son plus récent film, *Deux Jours à tuer*, un propos philosophique; celui du dilemme moral d'un individu confronté à la vulnérabilité de l'existence et à son désir de garder son entourage dans l'ignorance de sa condition. Malheureusement, le cinéaste simplifie la structure du récit et ses idées sur la mort en

cachant au public l'état psychologique du protagoniste, exactement comme celui-ci ne révèle rien de lui-même. Ce qui a pour conséquence que le spectateur est continuellement égaré dans ce récit à l'amorce ambiguë et déconcertante, et qu'il tente vainement de savoir ce qui ne va pas avec cet homme.

Antoine (Albert Dupontel), un publicitaire de 42 ans, quitte un emploi lucratif, largue sa jolie femme (Marie-Josée Croze), provoque des amis au cours d'un dîner d'anniversaire avant de partir sur la route. Pour tenter d'expliquer ces gestes irrationnels, le spectateur dispose de la justification donnée par Antoine à sa femme au cours d'une dispute conjugale qui est peut-être la scène la mieux réussie du film : le confort matériel dans lequel il vit le répugne. La cause profonde de son odieux compor-

tement est finalement énoncée lors d'un climax saisissant : il se meurt et souhaite s'éloigner de ses proches afin de les épargner. La réussite du film, si réussite il y a, tient essentiellement à ce retournement convenablement scénarisé et surprenant, quoique impertinemment tragique. Au lieu d'instruire le spectateur dès le départ des réelles motivations d'Antoine, le cinéaste préfère opter pour la sentimentalité et n'éluide le mystère que tardivement; le problème, c'est que ce procédé narratif est malhonnête et confère à l'intrigue une superficialité certaine.

En prenant le pari confortable du choc émotionnel, Becker supprime toute la complexité du cheminement introspectif d'Antoine; si ses motivations avaient été véritables (le désir de quitter un monde auquel il ne s'identifie plus), Antoine, aurait été



un observateur fascinant de sa propre condition et de la dégradation sociale. Malheureusement, **Deux Jours à tuer** ne possède pas cette ambition godardienne et les actions, confinées à un schéma rigide défini, ne sont en fait qu'un support dramatique au dénouement.

La faiblesse de ce film se trouve principalement là. Le spectateur est forcé, pendant tout le film, de chercher une explication à l'attitude d'Antoine, de tenter de percer son secret, mais il ne s'agit là que d'un jeu infantile. Parce que Becker est d'abord intéressé à créer une commotion émotionnelle par la surprise, il nous empêche de réfléchir sur le personnage principal et sur ses choix. Il évite ainsi au spectateur tout travail de réflexion sur cette thématique : un homme qui souhaite mourir en évitant la douleur à ses proches. Mais nous ne savons rien de lui avant les cinq minutes qui précèdent le générique de la fin, ce qui ne permet pas la réflexion qu'aurait dû susciter le film.

Orientée vers cet aboutissement, chaque scène demeure accrochée à ce qui suit et possède une fonction strictement utilitaire, à savoir de mener à terme l'évolution narrative. Il s'agit là d'une caractéristique fondamentale d'un cinéma adroit, mais sans intérêt; les plans et les séquences demeurent strictement complémentaires, liés par un principe d'unité, donc rarement admirables pour eux-mêmes. Un autre élément notable dans le style du cinéaste : la mise en scène est énergique, certes, mais le montage rectiligne a un rythme ennuyant et les cadrages ne possèdent qu'une rigueur élémentaire. Dramatiquement et formellement, l'ensemble est assurément plus impressionnant que chacune de ses parties.

En somme, Becker paraît inverser dans sa structure énumérative la formule utilisée par Akira Kurosawa dans son chef-d'œuvre **Ikiru** (1952). Contrairement à Becker, le grand cinéaste japonais montre dès le premier plan l'origine des futurs agissements

du personnage, un banal fonctionnaire atteint d'un cancer qui décide, devant l'insignifiance de son existence, de construire un parc pour enfants. Par cet éclaircissement, l'œuvre humaniste de Kurosawa détourne le regard des effets dramatiques qu'exploite Becker, composant plutôt une réflexion psychologique sur un homme désillusionné par sa mort imminente; malheureusement, ce questionnement existentiel manque cruellement à **Deux Jours à tuer**. ■

Deux Jours à tuer

35 mm / coul. / 85 min / 2008 / fict. / France

Réal. : Jean Becker
Scén. : Éric Assous, François d'Épenoux et Jean Becker, d'après le roman de François d'Épenoux
Image : Arthur Cloquet
Mus. : Alain et Patrick Goraguer
Mont. : Jacques Witta
Prod. : Louis Becker
Dist. : Les Films Séville
Int. : Albert Dupontel, Marie-Josée Croze, Pierre Vaneck, Alessandra Martines



Eldorado - PHOTO : NICOLAS BOMAL

Eldorado
de Bouli Lanners

Ovni belge à identifier

NICOLAS GENDRON

Petite misère, petite vie. Les journées se suivent et ne se ressemblent guère pour l'entêté Yvan (grognon et sympathique Bouli Lanners), un revendeur de vieilles voitures à temps perdu, et Élie (Fabrice Adde, parfait pour incarner l'illuminé éteint), qui a foutu le camp de la maison familiale pour s'oublier dans on ne sait quelle drogue. Le premier est nerveux plus qu'il n'en faut, le second vit sur un rythme emprunté à une autre planète. Tous deux n'ont rien en commun, sinon que l'un est cambriolé par l'autre et qu'ils entament la discussion, le fautif encore caché sous le lit. Contre toute attente, ils trouveront matière à s'approprier lentement, en route vers le bercail d'Élie.

Un topo sur Bouli Lanners s'impose, car l'homme est au cœur d'**Eldorado** et de son ton décalé. Lanners le comédien est un habitué des seconds rôles dans les films de ses compatriotes belges, les Jaco van Dormael (**Toto le héros**), Benoît Mariage (**Les Convoyeurs attendent, Cow-Boy**), Yolande Moreau (**Quand la mer monte**) et autres. À l'autre bout du spectre, on exploite son potentiel comique dans quelques superproductions, dont le raté **Astérix aux Jeux olympiques**. Depuis qu'il est aussi réalisateur-scénariste, son écriture instinctive, originale et dépouillée laisse toutefois présumer qu'il apprend davantage en ses terres et avec les siens. Et que son passé de peintre le rattrape agréablement quand il se décide à composer le tableau d'un ciel ennuagé de teintes grises.

Rien à voir avec l'**Eldorado** de Charles Binamé, si ce n'est cette impression désirée et travaillée que tout a été improvisé. Comme dans **Ultranova**, sa première réalisation, Lanners brosse le portrait de personnages qui ne veulent pas s'avouer leur profond ennui. Alors, ils tuent le temps à coups de silences éloquentes et d'échanges qui tournent à vide. Entre la grisaille humaniste de **Continental, un film sans fusil** et l'absurdité folle — parce que proche du réel — des êtres livides errant dans la filmographie du Suédois Roy Andersson, on trouve une galerie réduite (ils ne sont qu'une douzaine et la plupart ne font que passer) de figures anonymes qui s'expriment dans une palette de beiges. On remarquera qu'ils sont tellement aveugles de leur propre unicité qu'ils en viennent à dérégler la morale ou la logique la plus élémentaire. On ne saura jamais d'où ils viennent, mais on espérera fortement qu'ils retrouvent leurs esprits. Parmi eux, on retiendra surtout trois personnages secondaires pas piqués des vers : un collectionneur de voitures qu'on dirait emprunté à l'univers de David Cronenberg et qui ne conserve que les voitures cabossées dans des collisions avec un corps humain; un campeur nudiste du nom d'Alain Delon, qui s'assoit sans gêne dans une chaise de réalisateur et un motard émotif qui prétend, devant un doberman qui se meurt, qu'il ne faudrait jamais venir en aide aux blessés sur les lieux d'un accident. Bien entendu, les acteurs qui les défendent suivent à la règle et avec brio le parti pris du deuxième degré, de ce jeu de l'étrange qui ne s'éloigne jamais trop du quotidien.

Mais c'est d'abord dans le *road trip* du duo principal dépareillé que fonctionne la proposition d'ensemble. Le plus vieux et le plus jeune sont conditionnés, marqués au fer rouge par leur passé; le frère cadet d'Yvan est mort d'une *overdose* durant une absence prolongée de celui-ci, tandis

que le père militaire d'Élie l'obligeait à chanter *La Brabançonne* tous les soirs avant de s'endormir. Allez savoir s'ils cherchent, en se côtoyant, qui un p'tit frère, qui un paternel, mais leur dynamique se teinte peu à peu de tendresse bourrue, de douce délinquance et de mensonges bénins. Leur expédition sur les routes de campagne — Lanners ayant opté pour de vastes paysages wallons afin de contrecarrer la morosité qui flotte en surface — se termine presque à bon port, quitte à s'en aller aussitôt les salutations d'usage passées. Néanmoins, cela donne lieu à une scène fort touchante où la mère d'Élie agrippe les mains d'Yvan pendant que son fils reçoit la haine de son père en pleine figure, comme si la femme lui soutirait une promesse silencieuse : faites que ma progéniture connaisse des lendemains qui chantent. Le hic (bienheureux), c'est que Lanners a préféré laisser en suspens les suites de cette amitié dysfonctionnelle souvent rythmée par un rock planant.

Drôle d'objet que voilà, non pas tant parce qu'il fait rire (jaune), mais plutôt parce qu'il se démarque dans le ciel des productions formatées et stérilisées. Dès son ouverture christique qui sous-entend qu'on n'est rien sans foi, on y cherche avec maladresse un **Eldorado** personnel, une bouée de seconde main, une raison de croire qu'on vaut mieux que l'indifférence. Ici, on vaut au moins, et d'une manière chavirante, un compagnon de route. ■

Eldorado

35 mm / coul. / 78 min / 2008 / fict. / Belgique-France

Réal. et scèn. : Bouli Lanners

Image : Jean-Paul de Zaetijd

Mus. : Renaud Mayeur

Mont. : Ewin Ryckaert

Prod. : Jacques-Henri Bronckart

Dist. : Fun Films

Int. : Bouli Lanners, Fabrice Adde, Philippe Nahon, Didier Toupay, Françoise Chichéry, Jean-Luc Meekers

Il y a longtemps que je t'aime
de Philippe Claudel

Ombres et lumières

ZOÉ PROTAT

D'abord connu comme écrivain, notamment pour son roman *Les Âmes grises* qu'il a lui-même adapté pour le cinéma en 2005, puis pour le tout récent *Rapport de Brodeck*, Philippe Claudel réalise **Il y a longtemps que je t'aime**, un premier long métrage à la fois délicat et puissant. Avec ce mélodrame

qui traite de sujets difficiles, voire tabous, Claudel propose une œuvre exigeante et toute en retenue, dont les silences pourraient hanter longtemps le spectateur.

Le titre du film provient du refrain de la célèbre comptine *À la claire fontaine* : les Fontaine, ce sont les sœurs Léa (Elsa Zylberstein) et Juliette (Kristin Scott Thomas). Leur histoire commence doucement, mais déjà douloureusement dans le décor maussade de Nancy en Lorraine. Léa, professeure de littérature à l'université, accueille chez elle sa sœur pour une durée indéterminée. Les deux femmes se retrouvent après une très longue rupture et tout semble encore les séparer : autant Léa semble comblée par la réussite de sa carrière et une famille aimante, autant Juliette est seule,

perdue, nimbée dans son mystère, son quasi-mutisme la rendant inaccessible. C'est lentement et par des détails subtils qu'on apprend les tenants et les aboutissants d'une situation qu'on devine d'emblée dramatique. Des regards, la portée de certains gestes, des paroles malheureuses ou des échappées verbales font petit à petit entrevoir des éléments d'un passé inavouable qui se résume en des termes terribles : prison, meurtre, infanticide.

Dès les premières images, la démarche du réalisateur s'affiche : elle ne sera ni explicative, ni « psychologisante ». En effet, jusqu'à une scène finale qui explose dans les cris et les larmes, très peu de mots seront échangés entre les personnages. Un malaise durable s'installe pourtant instanta-



Il y a longtemps que je t'aime

nément, qui ne sera dissipé que grâce à des bribes d'information délayées à petites touches. Malgré l'incursion de quelques autres personnages de l'entourage de Juliette, c'est la relation entre les deux sœurs, toutes deux écrasées de lassitude, de culpabilité et de remords, qui compte en premier lieu. Devant leurs retrouvailles, les réactions des autres sont variées et décrites dans plusieurs scènes où Juliette, véritable « revenante » après 15 ans de réclusion, se retrouve confrontée au monde extérieur. Si certains tentent de se montrer compatissants, d'autres exposent logiquement dans le rejet et la violence.

Sur le plan formel autant que structurel, **Il y a longtemps que je t'aime** est un film classique, presque statique dans sa mise en scène, la composition des plans ou les déplacements des personnages. Cette approche dépouillée et empreinte d'une grande pudeur, englobe le film d'une froideur certaine. Si cette réserve peut au premier abord rebuter, force est de constater que le réalisateur fait preuve d'une finesse et d'une justesse rares dans la peinture des émotions. La tension est constante, mais désamorcée par des instants empreints de douceur. C'est par cette alternance que le récit du film se construit et se complexifie, car évidemment les apparences sont toujours trompeuses et la réalité de la situation de Juliette se révélera plus subtile et douloureuse qu'elle ne paraissait au premier abord.

Quelques scènes attendues et surtout certaines révélations rapides étonnent toutefois au cœur d'un récit qui prend tout son temps. On pourrait ainsi discuter de la pertinence d'ellipses ou de changements de tons parfois abrupts, mais il semble néanmoins remarquable qu'avec un tel sujet, le film de Claudel puisse se tenir aussi loin d'une position larmoyante et indigeste. Au contraire, le pathos, dirigé par une main de fer, semble toujours contenu. L'extrême émotion provoquée par le film n'en res-

sort que plus grande. C'est la force de celle-ci, couplée à de solides performances d'actrices, qui procure au final des malaises et des sentiments d'une grande puissance. ■

Il y a longtemps que je t'aime

35 mm / coul. / 115 min / 2008 / fict. / France-Allemagne

Réal. et scén. : Philippe Claudel
Image : Jérôme Alméras
Mus. : Jean-Louis Aubert
Mont. : Virginie Bruant
Prod. : Yves Marmion
Dist. : Métropole Films
Int. : Kristin Scott Thomas, Elsa Zylberstein, Serge Hazanavicius, Laurent Grévill, Frédéric Pierrot

Le Tueur de Cédric Anger

L'anti-polar

DAVID LAMARRE

Ex-critique aux *Cahiers du cinéma* et coscénariste du **Petit Lieutenant** de Xavier Beauvois, Cédric Anger déconstruit, dans son premier long métrage intitulé **Le Tueur**, la figure du tueur à gages en le criblant de questions existentielles.

Dimitri (Grégoire Collin) est à Paris pour affaires. Curieusement, sa cible nommée Léo (Gilbert Melki) n'essaie pas de lui échapper. Au contraire, le businessman intègre propose à l'assassin un étrange marché : il consent à être froidement abattu à condition que son bourreau lui laisse quelques jours pour préparer son décès. Le tueur accepte et profite de ces vacances improvisées pour visiter la capitale française et faire la connaissance d'une sympathique escorte nommée Stella (Mélanie Laurent).

À l'exception d'un long et habile plan-séquence montrant une filature dans un centre d'achats, la froide direction photo signée Caroline Champetier n'attire pas l'attention. **Le Tueur**, comme la majorité des films dirigés par des scénaristes devenus réalisateurs, est plus intéressant du point de vue narratif que plastique. Dans ce polar nageant à contre-courant, Cédric Anger dresse un constat pertinent : les besoins de certains individus dépassent les services que la société s'autorise à offrir. Pour en exposer les diverses facettes, il construit trois personnages complémentaires qui sont affectés différemment par cette problématique.

Léo se tourne vers la consommation de drogue pour engourdir la douleur qui accompagne la maladie mortelle et incurable dont il souffre. Incapable de se suicider, il fait appel à un professionnel du meurtre afin de l'assister et ainsi rendre l'âme selon son bon vouloir.

Contrairement à Léo, plutôt que de solliciter un service illégal, Stella l'offre. Léo l'engage pour combler le vide de la vie (et surtout dans le lit) du tueur solitaire. Une fois son contrat rempli, on lui offre de changer de profession. Stella décline cette opportunité puisqu'elle prend plaisir à pratiquer son métier.

Comme la prostituée au grand cœur, le tueur à gages est une figure cinématographique mythique qu'on retrouve dans de nombreux genres, du western au film d'espionnage en passant par le polar. Au départ, Grégoire Collin campe un assassin dur à cuire, impassible et ténébreux. Accompagné d'une chanson de Devo, il débarque à l'aéroport avec des verres fumés et une veste de cuir. Le tueur est d'ordinaire un homme d'action, non de réflexion. Il presse d'abord la gâchette et pose ensuite les questions. L'intérêt du **Tueur** est justement de renverser cette philosophie. Lorsque sa victime accepte

son sort et demande simplement quelques jours de répit, la figure du chasseur de prime s'érode et se casse. Que fait un assassin lorsqu'il n'a pas à tuer? Il se questionne sur son existence. Replié sur lui-même, Dimitri réalise rapidement qu'il a besoin de quelqu'un dans sa vie. Malheureusement, les libertés morales qu'il s'accorde pour faire son boulot le contraignent à vivre seul. Lorsque l'étonnante Stella apparaît, il s'attache à elle et oublie momentanément ses obligations professionnelles. Le scénario est assez subtil pour ne pas aborder ces réflexions à travers une symbolique lourde ou de maladroits dialogues explicatifs. Toutes ces interrogations, toutes les réponses, c'est l'interprétation juste de Grégoire Collin (**Les Voleurs de chevaux**) qui les évoque par sa tenue, sa démarche et son attitude.

Ce travail de déconstruction du protagoniste a des conséquences sur l'ensemble de la production. Bien que les outils promotionnels annoncent un polar regorgeant de tension, il n'en est rien. **Le Tueur** ne compte ni fusillade, ni poursuite effrénée, ni enquête. Son rythme lent colle parfaitement au drame existentiel développé par Anger et endormira les spectateurs venus voir, par erreur, le film du même titre de John Woo.

Malgré leurs différences, les deux tueurs campés respectivement par Grégoire Collin et Chow Yun Fat empruntent des traits au **Samouraï** interprété par Alain Delon et dirigé par Jean-Pierre Melville. Ils représentent tous trois des personnages marginaux qui vivent selon leur propre code moral, lequel ne correspond pas à celui de la majorité. Dans le cas de Dimitri, cette

éthique personnelle se manifeste lorsqu'il respecte l'entente passée avec son client et lorsqu'il donne un coup de main à ce dernier, même après son décès, en éliminant son unique rival (Xavier Beauvois). Anger emprunte aussi à Melville ses décors. Tourné exclusivement en extérieur, **Le Tueur**, comme **Un flic** ou **Le Samouraï**, se déroule en partie dans le 13^e arrondissement de Paris et s'imprègne de son ambiance glauque. Cependant, Anger ne s'inspire pas que de Melville. La relation qui se développe entre Stella et Dimitri rappelle la trame de **True Romance** réalisé par Tony Scott et écrit par Quentin Tarantino alors que l'embauche d'un tueur pour camoufler un suicide évoque l'intrigue du classique de Sergio Leone : **Once Upon a Time in America**.

Quelques imperfections viennent ternir l'éclat de cette production. La trame sonore compte des chansons de genres fort différents qui dictent maladroitement l'atmosphère du film. De plus, les quelques rebondissements que le scénario réserve s'avèrent très prévisibles. Au moins, ces retournements de situation demeurent crédibles et correspondent à la nature des personnages. Somme toute, **Le Tueur** est un premier long métrage réussi et plutôt réfléchi. Cédric Anger, en cinéphile averti, s'évertue à attaquer les clichés du polar et évite, en traitant intelligemment de sujets comme le suicide assisté et la consommation de drogue, de faire un film à la Quentin Tarantino qui ne parle que de cinéma. Des débuts qui annoncent une carrière prometteuse. ■

Le Tueur

35 mm / coul. / 91 min / 2007 / fict. / France

Réal. et scén. : Cédric Anger

Image : Caroline Champetier

Mus. : Grégoire Hetzel

Mont. : Julien Leloup

Prod. : Thomas Klotz et Saïd Ben Saïd

Dist. : Evokative Films

Int. : Grégoire Collin, Gilbert Melki, Mélanie Laurent, Xavier Beauvois



Le Tueur