Document généré le 25 avr. 2024 16:03

Séquences
La revue de cinéma

La bicuclette de Pékin
La chute de la Muraille de Chine
Shiqi sui de dan che / Beijing Bicycle, France / Chine / Taïwan 2001, 111 minutes

Monica Haïm

Numéro 218, mars–avril 2002

URI : https://id.erudit.org/iderudit/48586ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Haïm, M. (2002). Compte rendu de [La bicuclette de Pékin : la chute de la Muraille de Chine / *Shiqi sui de dan che / Beijing Bicycle*, France / Chine / Taïwan 2001, 111 minutes]. *Séquences*, (218), 41–41.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LA BICYCLETTE DE PÉKIN
La chute de la Muraille de Chine

Les cinq films de Wang Xiaoshuai ont été sélectionnés, depuis le premier en 1993, dans des festivals de renom où ils ont récolté des prix prestigieux. De ceux-là, seul **La Bicyclette de Pékin,** le plus récent, lauréat de l'Ours d'argent et du Grand Prix du jury du Festival international du film de Berlin, a été projeté sur nos écrans. Verrons-nous un autre film de ce cinéaste ? C'est peu probable, étant donné les habitudes d'achat de nos distributeurs... Parce qu'il représente une occasion unique, pour le moment du moins, d'avoir une description de la Chine à laquelle ni Chen Kaige ni Zhang Yimou ne nous ont habitués, **La Bicyclette de Pékin** est un film qui mérite notre attention.

D'inspiration néoréaliste, bien que sans rapport avec l'emblématique **Le Voleur de bicyclette** (**Ladri di biciclette**, 1948) de Vittorio De Sica, **La Bicyclette de Pékin** dresse le constat de l'actuelle condition sociale de la Chine par le truchement de trois jeunes hommes à la fin de l'adolescence, chacun représentant une couche sociale. La bicyclette, elle, est l'objet autour duquel s'unissent les trois protagonistes de cette histoire sans héros, et dont les avatars symbolisent la menace que la culture des États-Unis fait peser sur la société chinoise.

Le portrait de la Chine que brosse Xiaoshuai est celui d'un pays où la famine règne dans les campagnes. Les gens y sont alphabétisés, mais ne connaissent pas pour autant les moindres habitudes hygiéniques comme le brossage des dents, par exemple. Les jeunes hommes affluent dans les grandes villes à la recherche de travail. Ils y trouvent des emplois dans la nouvelle industrie des services qui, bien sûr, les exploite à l'os. Ainsi, le propriétaire d'un service de messagerie vend à ses coursiers l'outil de leur travail : la bicyclette. Au-dessus de ce sous-prolétariat qui vit dans la misère, littéralement au ras du sol, une classe moyenne qui habite des logements insalubres et d'une exiguïté inimaginable. Le revenu familial des locataires ne permet pas de donner aux enfants les biens de consommation qu'ils demandent, tout en leur offrant une bonne éducation. Au-dessus de ces deux classes, une troisième, de gens très riches, vivant complètement à l'occidentale, brièvement aperçue à travers l'histoire de leur bonne, une jeune paysanne littéralement affolée par le luxe de la garde-robe de sa patronne. Et, au sommet, un ange noir. Des mèches rousses dans les cheveux; des lunettes noires qu'il n'ôte jamais; une Marlborough aux lèvres, ce *bad boy* chinois fait, avec son vélo, des acrobaties dignes des plus grands maîtres du *skate board* de Central Park.

La culture répandue par son vol est celle des jeux vidéo et de leur violence, du *cool* des prouesses physiques un peu inutiles et du culte de la présence menaçante. Bref, l'actuelle sous-culture des ghettos afro-américains. **La Bicyclette de Pékin** présente cette culture comme une influence néfaste à laquelle le récit donne la forme d'une intrusion destructrice de la matrice même des rapports sociaux entre Chinois. Le voyou aux lunettes fumées ravit la douce du lycéen et détruit à jamais la bicyclette. Le rapport d'empathie et d'entraide qui, avec le partage de la bicyclette, s'était installé entre le coursier qui a retrouvé sa bicyclette, son outil de travail, et le lycéen de classe moyenne qui a pu continuer à jouir du prestige d'avoir une bicyclette, est anéanti.

Une course effrénée vers la réconciliation

Bien que décriée partout, l'influence culturelle des États-Unis se répand comme conséquence, dirais-je, d'une forme de terrorisme. À l'heure de la construction des empires, l'idéal qu'exportaient les grandes puissances était celui de la classe dominante. Aujourd'hui, le néo-impérialisme de l'hyper puissance états-unienne, plus cynique mais plus efficace, exporte la culture récupérée de ceux qui sont depuis toujours les plus opprimés du pays dominant. Cette récupération dépouille le monde des ghettos d'une expression, originale entre toutes, de sa détresse tandis que son exportation la transforme en instrument d'oppression de ceux qui l'accueillent et l'érigent ainsi en modèle à émuler.

Cette culture issue d'une société en ruines (colère, hostilité, superbe et *look*, éthique de la survie et vision *plus-que-désespérée* du monde) détruit ceux qui l'épousent et les rend plus faciles à manipuler.

La Bicyclette de Pékin n'a, à mes yeux, qu'un seul grave défaut : les femmes, représentées par deux filles, une enfant et une adolescente, et par une jeune femme, sont dépeintes soit comme si simples d'esprit que le chahut de la ville et le luxe des parures suffisent à leur faire perdre la raison; soit comme des mauvais génies, des vipères, des Ève tentatrices.

Monica Haïm

Shiqi sui de dan che / Beijing Bicycle
France/Chine/Taïwan 2001, 111 minutes – **Réal.** : Wang Xiaoshuai – **Scén.** : Wang Xiaoshuai, Tang Danian, Peggy Chiao, Hsu Hsiao-Ming – **Photo** : Liu Jie – **Mont.** : Liao Ching-Song – **Mus.** : Wang Feng – **Cost.** : Pang Yang – **Déc.** : Wang Wenjun – **Int.** : Cui Lin (Guei), Li Bin (Jian), Zhou Xun (Qin), Li Shuang (Da Huan) – **Prod.** : Peggy Chiao, Sanping Han, Hsiao-ming Hsu – **Dist.** : Les Films Séville.

BLACK HAWK DOWN
La guerre individuelle

Le nouveau et tonitruant film de l'imprévisible Ridley Scott nous est arrivé précédé d'une rumeur tout aussi tapageuse. Le délire de la critique américaine et, bien sûr, les récents événements qui ont marqué la planète, auront réussi à faire de **Black Hawk Down** un incontournable de ce début 2002. Adapté d'un best-seller qui relate le tragique fiasco de l'armée américaine durant la crise d'octobre 93, en Somalie, le film illustre de façon particulièrement saisissante et spectaculaire les événements qui allaient bouleverser la vie de nombreux jeunes marines américains, pris au piège d'une guerre civile dont personne n'avait prévu l'ampleur.

En octobre 1993, l'armée américaine lance, sans prévenir ses alliés de l'ONU, une opération visant à capturer le chef de guerre Mohamed Aidid, qui sème la terreur et la désolation dans le pays.

Mais d'infortunes en bavures, l'opération, qui se voulait chirurgicale et qui ne devait durer qu'une demi-heure, tourne rapidement à la catastrophe. Durant une quinzaine d'heures, plus d'une centaine de marines américains seront pris en embuscade par des miliciens et des civils lourdement armés. Au terme des affrontements dans les rues de Mogadishu, deux hélicoptères américains seront abattus et plus de 1000 personnes seront tuées, dont 19 soldats américains.

Avec rigueur et un impressionnant souci du détail, Scott révèle les dessous d'une opération militaire, passant méthodiquement du poste de commandement à l'exécution sur le terrain. Rarement un film d'action aura-t-il opté pour une approche aussi *tactique*. Le traitement filmique, quant à lui, rappelle le reportage : caméra à l'épaule, travellings et panoramiques nerveux, éclairage parfois blafard, utilisation fréquente des zooms in/out rapides, interprétation et dialogues désinvoltes, etc. Scott veut clairement nous propulser dans le cauchemar qu'il nous prépare.

Un cauchemart presque surréaliste

Après les premières minutes marquées par un certain *ritardando* fort à propos, le rythme s'accélère résolument et le spectateur est happé par un déchaînement de violence inouïe (on meurt ici par centaines, déchiquetés, mutilés, décapités…), ainsi que par une dimension visuelle (et audio) spectaculaire qui parvient à créer, malgré le réalisme du traitement, des moments presque surréalistes. On pense ici aux marines assiégés dans la ville ravagée, incapables de se retrancher, alors que, paradoxalement, ils étaient venus contrôler l'espace aérien et terrestre. Il y a aussi ces images particulièrement spectaculaires (et métaphoriques) de ces immenses hélicoptères américains qui s'écrasent lourdement, cibles faciles pour ces milices beaucoup plus mobiles et qui maîtrisent parfaitement le terrain.

La fronde aura suffi, Goliath est au sol.

Dès lors, de film de guerre au sens strict, **Black Hawk Down** se transforme en drame individuel (à défaut de pouvoir se prétendre vraiment psychologique) qui cherche à sonder les comportements de l'individu plongé dans des situations critiques et confronté à lui-même, à sa peur, à son devoir face aux membres de son groupe et à la notion de courage et d'héroïsme.

Aussi, avec ce film, le spectateur ne doit surtout pas s'attendre à un propos *global* sur la guerre, mais bien à un film traduisant une vision étroite, tendancieuse et forcément incomplète de la guerre. Ici, Scott ne s'intéresse à rien d'autre qu'au point de vue des marines américains, car c'est *leur* guerre que l'on suit, leurs blessures que l'on subit et leurs morts que l'on pleure. Exprimé froidement, c'est sur leur sort *à eux* que l'on s'apitoie, Scott ne faisant preuve d'aucune compassion pour les mille morts de l'*autre camp*, qui ne sont à peu de choses près que des cibles Nintendo qui s'éliminent l'une après l'autre.

À l'instar d'un film comme **Saving Private Ryan**, **Black Hawk Down** ne s'intéresse pas à la dimension historique, politique ou même militaire de la guerre, mais plutôt à la façon dont l'individu vit cette guerre.

Pour les observateurs, le film est sorti *au bon moment*. Or, ce contexte historique représente une arme à deux tranchants. Certes, on ne peut s'empêcher de faire des rapprochements entre Aidid et Ben Laden (« Croyez-vous qu'en éliminant Aidid vous ferez cesser la violence ? » dit un chef de guerre au commandant américain). En ce sens, le film est important. Par contre, et pour ces mêmes raisons, on acceptera de moins en moins les films qui occultent avec une telle désinvolture les *dommages collatéraux*, comme on dit dans le jargon, et surtout le point de vue de l'autre.

Carlo Mandolini

La Chute du faucon noir

États-Unis 2001, 144 minutes — **Réal.** : Ridley Scott — **Scén.** : Ken Nolan, Steven Zaillian, d'après le livre de Mark Bowdew — **Photo** : Slavomir Idziak — **Mont.** : Pietro Scalia — **Mus.** : Hans Zimmer — **Son** : Per Hallberg, Jon Title — **Déc.** : Arthur Max, Pier Luigi Basile, Gianni Giovagnoni, Marco Trentini, Elli Griff — **Cost.** : Sammy Howarth-Sheldon, David Murphy — **Int.** : Josh Hartnett (Matt Eversman), Ewan McGregor (John Grimes), Tom Sizemore (Danny McKnight), Eric Bana (Norm "Hoot" Hooten), William Fichtner (Paul Howe), Ewen Bremner (Shawn Nelson), Sam Shepard (William Garrison) — **Prod.** : Jerry Bruckheimer, Ridley Scott — **Dist.** : Columbia Pictures.

GOSFORD PARK
Un double regard

Un jour de pluie, dans la verdoyante campagne anglaise, *her ladyship* Constance quitte ses terres de Trentham, répondant à l'invitation de Sir William McCordle qui donne une chasse à courre dans son domaine de Gosford Park. Accompagnée de son chauffeur et de Mary, sa nouvelle bonne, la comtesse de Trentham va d'abord croiser sur son chemin une voiture conduite par Morris Weissman, producteur de Hollywood, seul Américain de cette réunion très *british*, qui est de passage en Angleterre pour préparer le film **Charlie Chan à Londres**. Weissman est accompagné de l'acteur et chanteur de charme Ivor Novello, star britannique du muet en passe de devenir star du parlant. Car nous sommes au début des années trente.

Tout ce beau monde, de même qu'une dizaine d'autres convives, va se retrouver à Gosford Park. Mais la caractéristique qui deviendra l'intérêt principal de cette histoire, c'est que chacun des convives est accompagné d'au moins un domestique. Car dans cette Angleterre cossue et aristocratique, on ne saurait se déplacer sans son chauffeur, son valet de pied, sa bonne. Pourquoi donc, peut-on se demander aujourd'hui ? Mais c'est qu'on a toujours une chemise à faire repasser, des chaussures à faire cirer. Et ce sont les domestiques qui coiffent, habillent les maîtres, préparent la collation de minuit, font et défont lits et valises. Un seul couple d'invités, subissant des revers de fortune, a dû se résoudre à venir sans serviteur, et c'est le comble de la misère. On a donc dû planifier aussi, à Gosford Park, l'hébergement de la valetaille. Jennings, le maître d'hôtel, et madame Wilson, la gouvernante, auront fort à faire en matière de logistique. Ainsi, par exemple, Mary devra partager la chambre d'Elsie, femme de chambre et maîtresse de Sir William, laquelle lui racontera les us et coutumes de la maison.

Que survienne un meurtre au cours du week-end ne fera pas pour autant de ce film un *murder story* classique. La victime, au fond, méritait bien son sort et même si la caméra, s'attardant sur des bouteilles marquées POISON et sur un alignement de couteaux, annonce un crime, cette histoire n'aura rien d'un suspense. L'incident agira plutôt à titre de révélateur. Car **Gosford Park** lève un voile sur les mœurs de la classe dominante où des patrons d'usine s'arrogeaient un droit de cuissage sur leurs ouvrières, se débarrassant par la suite des conséquences sans se soucier des drames ainsi provoqués. C'est ainsi qu'on obligeait des jeunes filles enceintes à abandonner leur enfant, leur faisant croire qu'il serait adopté alors qu'on le condamnait à l'orphelinat.

Sous des apparences classiques, le scénario est ingénieusement construit, porté par une mise en scène intelligente et de superbes comédiens. On a reproché à Robert Altman de ne pas avoir saisi la quintessence de la mentalité britannique parce qu'il est un cinéaste américain. Allons donc ! Un point de vue autre peut au contraire être davantage clairvoyant. Souvenons-nous de **Sense and Sensibility**, où Ang Lee, cinéaste taiwanais adaptant Jane Austen, dépeignait admirablement l'Angleterre victorienne. D'ailleurs,

Les derniers soubresauts d'une époque révolue

Robert Altman dépasse ici l'exercice de la reconstitution historique. Encore que celle-ci soit minutieusement documentée et par moments fort réjouissante. Il faut voir le ballet des serviteurs disposant les couverts pour le repas du soir, suivis du maître d'hôtel qui vient mesurer, au millimètre près, si tout est placé selon les lois rigoureuses de l'étiquette. La partie de chasse n'est pas non plus le clou du week-end, elle en serait plutôt le prétexte.

La force de **Gosford Park** repose sur le jugement que la classe dominée porte sur la classe dominante. C'est par les yeux de Mary que nous entrons dans le film. C'est elle qui reconnaît Ivor Novello dans l'autre voiture alors que sa maîtresse, qui méprise très certainement le cinéma, n'en a jamais entendu parler. C'est par Mary que nous allons nous enfoncer, loin des salons dorés, dans cette partie du manoir où on a logé les serviteurs. C'est elle qui va pénétrer les lourds secrets et les rancunes tenaces qui ont provoqué le meurtre de Sir William. Et c'est ce double regard — regard des domestiques sur leurs maîtres et regard d'un cinéaste finement observateur sur une société anglaise révolue — qui donne au film sa pertinence et son originalité.

Francine Laurendeau

Un week-end à Gosford Park

États-Unis 2001, 137 minutes — **Réal.** : Robert Altman — **Scén.** : Julian Fellowes — **Photo** : Andrew Dunn — **Mont.** : Tim Squyres — **Mus.** : Patrick Doyle — **Son** : Nigel Mills — **Cost.** : Jenny Beavan — **Décor** : Stephen Altman, Sarah Haulden, Anna Pinnock — **Int.** : Michael Gambon (Sir William McCordle), Kristin Scott Thomas (Lady Sylvia McCordle), Maggie Smith (Constance, la comtesse de Trentham), Jeremy Northam (Ivor Novello), Bob Balaban (Morris Weissman), Alan Bates (Jennings), Helen Mirren (madame Wilson), Emily Watson (Elsie), Kelly Macdonald (Mary), Clive Owen (Robert Parks) — **Prod.** : Robert Altman, David Levy — **Dist.** : Alliance Atlantis Vivafilm.

IN THE BEDROOM
Sous les apparences

Le premier long métrage de Todd Field est illusoire : derrière ce film au rythme lent et d'une apparence simple et ordinaire, où les personnages semblent tous vivre en harmonie, se cache une intrigue dramatique riche et complexe basée sur des sentiments refoulés. **In the Bedroom** illustre habilement la pluralité des liens sociaux, décrit l'authenticité des émotions face au deuil et sonde avec doigté et intelligence les dessous de la psychologie humaine.

Dans un petit village tranquille du Maine vit une famille unie, d'une grande bonté. Matt Fowler, le père, est médecin, son épouse Ruth dirige la chorale du coin et leur fils unique Frank occupe une partie de son temps, avant le retour aux études, entre la pêche côtière et ses nombreuses rencontres avec Natalie, une jeune mère de deux enfants, qu'il affectionne particulièrement. Leur quiétude est vite perturbée par Richard, le mari violent de Natalie, qui, n'acceptant pas d'être séparé de sa femme, s'en prend à Frank et le tue. Troublés, Matt, Ruth et Natalie devront chacun composer avec cette dure réalité tout au long de ce drame bouleversant.

Le scénario coécrit par Todd Field et Robert Festinger, et inspiré d'une nouvelle de feu Andre Dubus, repose essentiellement sur trois périodes distinctes : celle précédant le drame, celle où l'on observe les réactions de chaque personnage après la tragédie, puis, point culminant, les conséquences d'un tel acte.

Le premier volet s'apparente un peu au film **La Chambre du fils** (**La stanza del figlio**), de Nanni Moretti. On y fait état des relations harmonieuses entre les membres de la famille; la notion de filiation étant bien développée (le père et le fils partagent l'amour de la pêche et, semble-t-il, un fantasme commun). Les scénaristes dévoilent ensuite peu à peu les confrontations (la mère s'oppose aux fréquentations de son fils, le mari jaloux violente sa femme) qui aboutissent ainsi au drame sordide (la mort du fils).

Le deuxième volet, le deuil, est sans doute la partie la plus intense et aussi la plus réussie. Les parents s'enferment dans un mutisme opiniâtre, chacun vivant ses émotions à sa façon : le père tente de comprendre par lui-même, la mère déchirée préfère feindre sa peine. De cette douleur vive éclatent ainsi les conflits étouffés; Matt et Ruth font alors face à leur dure réalité.

Bien qu'elle soit surprenante, la dernière partie révèle l'ampleur de la souffrance des parents qui se manifeste par la vengeance, un thème également traité dans **Eye for an Eye**, de John Schlesinger, mais beaucoup plus explicite ici. Et, outre les personnages sympathiques qui, tour à tour, se démasquent en laissant poindre une violence inouïe, entre également en scène cette petite ville côtière du Maine si paisible qui tranche avec de tels événements. « Il s'agit d'une histoire reflétant la conscience morale américaine », note le réalisateur dans le cahier de presse, de même que, bien entendu, les contradictions qu'elle comporte.

La mise en scène, discrète mais efficace, déployée sans effet de caméra ni artifice par une économie de moyens, de gestes et de paroles, s'articule autour des prestations des comédiens. Tom Wilkinson (**The Full Monty**), Sissy Spacek (**The Straigth Story**) et Marisa Tomei (**What Women Want**) apportent à leurs rôles une sobriété unique, tout en nuances. Lauréate d'un Golden Globe et d'autres prix décernés par de nombreuses associations de cinéma, Spacek, qui a déjà remporté un Oscar pour sa performance dans **Coal Miner's Daughter**, de Michael Apted, tire admirablement son épingle du jeu, ajoutant à sa carrière cette émouvante interprétation.

Mais c'est surtout à Todd Field, un acteur devenu cinéaste (il a joué aux côtés de Woody Allen, a obtenu un rôle dans **Eyes Wide Shut**, de Stanley Kubrick, et a tourné plusieurs courts métrages qui ont fait belle figure au Festival du film de Sundance), que reviennent les plus grands honneurs : avec **In the Bedroom**, le réalisateur fait preuve d'une réelle maîtrise de son art.

Pierre Ranger

Douleur vive et conflits étouffés

Sans issue

États-Unis 2001, 138 minutes — **Réal.** : Todd Field — **Scén.** : Robert Festinger, Todd Field, d'après la nouvelle *Killings*, d'Andre Dubus — **Photo** : Antonio Calvache — **Mont.** : Frank Reynolds — **Mus.** : Thomas Newman — **Son** : Will Riley, Edward Tise, Lisa Varetakis — **Déc.** : Shannon Hart — **Cost.** : Melissa Economy — **Int.** : Tom Wilkinson (Matt Fowler), Sissy Spacek (Ruth Fowler), Nick Stahl (Frank Fowler), Marisa Tomei (Natalie Strout), William Mapother (Richard Strout), William Wise (Willis Grinnel), Celia Weston (Katie Grinnel), Karen Allen (Marla Keyes) — **Prod.** : Graham Leader, Ross Katz, Todd Field — **Dist.** : Alliance Atlantis Vivafilm.

THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING
Plaisir du récit bien illustré

Peter Jackson a réalisé son premier long métrage en 1987 avec les moyens du bord. **Bad Taste** consacrait Peter Jackson maître ès *gore*, titre qu'il a su honorer en réalisant ensuite **Meet the Feebles** (1989) et **Brain Dead** (1992). Mentionnons également **Heavenly Creatures** (1994), film grand public dont certaines séquences annoncent la facture fantastique de la trilogie du **Seigneur des Anneaux**. Si l'on passe outre les considérations mille fois répétées relatives à ce nouvel « événement » cinématographique (les *tentpoles* des compagnies de production sont depuis quelques années systématiquement annoncés comme des « *instant classics* »), il est possible de voir dans le premier film de la série un spectacle audiovisuel correct ayant su habilement tirer partie du roman de Tolkien.

À cet égard, le travail d'adaptation a déjà fait sourciller les irréductibles de la version écrite. Quelques modifications et coupes apparaissent, çà et là, dans le récit. Faut-il en blâmer le réalisateur ? L'objectif de cette entreprise consistait visiblement à rendre digeste et attrayante l'œuvre de Tolkien au plus large public possible et non pas à en satisfaire les exégètes. Aussi nombreux soient ces derniers, ils ne constituent d'aucune façon un public suffisant. Passons donc sur l'apparition de personnages féminins, une historiette amoureuse vaguement évoquée, la concision du récit rappelant les origines de l'Anneau, la rapidité avec laquelle sont plantés les personnages et les liens qui les unissent. L'utilisation du montage alterné pour déplacer au présent des actions qui sont, dans le roman, narrées au passé par leur protagoniste, permet de dynamiser le plus possible la première partie du récit, plus faible que la seconde en événements (c'est le cas de l'affrontement entre Gandalf et Saroumane).

Les personnages, s'ils n'ont pas le poids historique de ceux présentés par le roman, n'en restent pas moins aussi typés. C'est le propre des aventures épiques : la place est faite pour les *grands* affrontements, les *grandes* amitiés, les *grands* déplacements, etc. Dans le meilleur des cas, les propos atteignent la stature de proverbe. **Le Seigneur des Anneaux**, rappelons-le, sur papier ou sur pellicule, est fondé pour l'essentiel sur les mythologies nordiques. Et le système mythologique n'a que peu à voir avec les errances existentielles qui caractérisent le récit moderne. Il n'en reste pas moins que les acteurs se révèlent tout à fait capables de reproduire la gamme d'expressions appropriées (surprise, colère, douleur, tristesse, joie, tendresse, etc.) et de lancer les répliques du livre en leur donnant une certaine crédibilité.

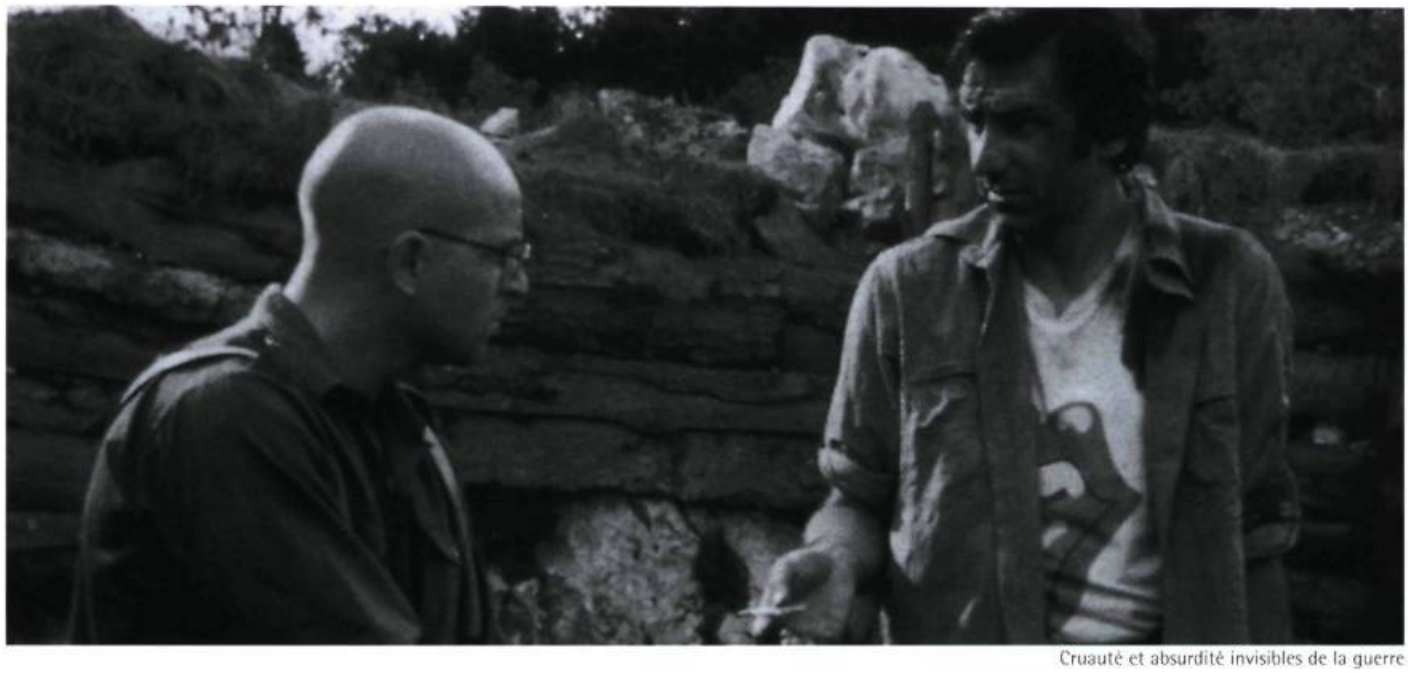
Les images en CinémaScope qu'offre le film sont à la hauteur de la « grandeur » de l'histoire qu'elles soutiennent, tout comme les mouvements de grue de la caméra (simulés ou réels) et les plans aériens. Une place importante est bien sûr accordée aux séquences de combats. Ceux-ci relèvent toutefois plus du montage impressionniste, à l'image de la séquence d'ouverture de **Gladiator**, que de la chorégraphie bien orchestrée où l'on prend le temps de montrer les coups. Il aurait pourtant été intéressant d'utiliser le potentiel du « *Flo-mo* » développé lors du tournage de **The Matrix**. Quelques ralentis sont néanmoins bien insérés, particulièrement lors du combat final mené par Boromir contre les Orques : le guerrier aura droit à une mort digne de celles de Peckinpah. S'ajoute à cela une multitude de vastes panoramiques sur des paysages aussi divers les uns que les autres, tantôt nés de l'imagerie numérique, tantôt montrant forêts et rivières de Nouvelle-Zélande. Les costumes, accessoires, décors et éclairages servent bien le récit, sans lui porter ombrage. Même si certaines séquences apparaissent nettement boiteuses (facilités de mise en scène et d'interprétation), l'ensemble n'en souffre trop.

Une aventure inspirée des mythologies nordiques

Aussi, comme le film de Peter Jackson n'est visiblement pas un véhicule pour acteurs mais plutôt pour la mise en images d'un récit, il faut lui reconnaître un mérite certain. Ce premier volet de la trilogie du **Seigneur des Anneaux** est probablement à considérer comme l'un des meilleurs *blockbuster* de l'année 2001, si l'on considère toutefois l'aspect rachitique des récits d'autres grandes fresques épiques ayant obtenu des recettes importantes tels **Pearl Harbor** et **Planet of the Apes**.

Philippe Théophanidis

Le Seigneur des Anneaux : la communauté de l'Anneau
Nouvelle-Zélande/États-Unis 2001, 178 minutes — **Réal.** : Peter Jackson — **Scén.** : Frances Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, d'après le roman de J.R.R. Tolkien — **Photo** : Andrew Lesnie — **Mont.** : John Gilbert, D. Michael Horton, Jamie Selkirk — **Mus.** : Enya, Howard Shore — **Son** : Mike Hopkins, David Farmer — **Cost.** : Ngila Dickson, Richard Taylor — **Déc.** : Tanea Chapman, Dan Hennah, Alan Lee, Victoria McKenzie — **Int.** : Elijah Wood (Frodon Sacquet), Ian McKellen (Gandalf), Viggo Mortensen (Rôdeur/Aragorn), Sean Astin (Sam Gamgee), Liv Tyler (Arwen Undómiel), Cate Blanchett (Galadriel), Billy Boyd (Pippin Touque), Dominic Monaghan (Meriadoc Merry Brandebouc) — **Prod.** : Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Tim Sanders — **Dist.** : Alliance Atlantis Vivafilm.



Cruauté et absurdité invisibles de la guerre

NO MAN'S LAND
L'impitoyable inéluctabilité d'un mécanisme

L'attentat du 11 septembre aux États-Unis et la campagne d'Afghanistan font oublier la guerre en ex-Yougoslavie et la précédente intervention étasunienne armée. Comme plusieurs autres films, **War Live** (**Rat uzivo**) de Darko Bajic par exemple, **No Man's Land**, de Danis Tanovic, y ramène, et même s'il ne montre la guerre que sur une échelle réduite à quelques individus et non comme la catastrophe collective qu'elle est aussi, il en fait bien ressortir la cruauté et l'absurdité — celles de la guerre visible, avec ses victimes qui parlent la même langue et ne savent pas trop pourquoi elles se battent, et ses charognards, correspondants de télévisions et de journaux étrangers, officiers de la force d'intervention de l'ONU, et celles de la guerre des classes invisibles qui alignent d'un côté les combattants serbes et bosniaques du rang et des simples soldats et le sergent français de la Forpronu et, de l'autre, des journalistes à l'affût du *scoop* et des officiers qui préféreraient éviter d'intervenir. On ne peut qu'applaudir sur le fond et reconnaître l'efficacité du traitement : deux petits groupes de soldats, l'un serbe l'autre bosniaque, se rencontrent par accident dans une tranchée abandonnée du *no man's land* qui sépare leurs lignes. Seuls trois hommes survivent à la rencontre, un Serbe et deux Bosniaques — dont l'un, évanoui, a été allongé par les Serbes sur une grenade dégoupillée qui explosera si on le soulève !

Le Bosniaque et le Serbe valides (quoique blessés) s'entendent temporairement pour signaler — sans s'identifier : ils n'ont gardé que leur caleçon — leur présence aux deux camps. Ne sachant quoi faire, l'un des camps informe la Forpronu. Une fois bien établie la situation et remonté le ressort du suspense — le Serbe et le Bosniaque seront-ils neutralisés et pris en charge, la grenade pourra-t-elle être retirée de sous le Bosniaque sans qu'elle explose ? —, Tanovic fait intervenir dans le champ de plus en plus de gens représentant divers organismes et institutions : une journaliste de télévision et son équipe, puis des dizaines de journalistes et de photographes; après le sergent et les trois soldats français de la Forpronu, leur capitaine, puis le colonel (anglais), arrivé en hélicoptère avec sa secrétaire (!), enfin un démineur (allemand) qui ne pourra rien faire. Le Serbe et le Bosniaque s'interposent. Fusillade, les deux sont tués, leurs corps évacués. Tout le monde repart. Le dernier Bosniaque est toujours étendu, immobile, sur la grenade. Ce scénario très construit se déroule avec l'impitoyable inéluctabilité d'un mécanisme; il exploite toutes les possibilités de la situation où deux soldats ennemis se trouvent face à face dans une tranchée, tout en autorisant des surprises, des ruptures de ton entre le réalisme (les soldats dans la tranchée), la caricature (les officiers de la Forpronu) et la prolifération parasitaire des hommes et du matériel, véhicules, hélicoptère, micros et caméras… le tout filmé près des corps, de la crasse, de la sueur et du sang, en plans rapprochés et en gros plans qui mobilisent sans répit le regard.

Mais comme souvent lorsque le scénario est aussi construit, élaboré, « bouclé » jusque dans les détails, il laisse peu de place aux imprévus du tournage et à la liberté du réalisateur; comme tout a été prévu, tout, quand on y repense, apparaît joué d'avance.

Michel Euvrard

Belgique/Bosnie-Herzégovine/France/Italie/Slovénie/Grande-Bretagne 2001, 98 minutes — **Réal.** : Danis Tanovic — **Scén.** : Danis Tanovic — **Photo** : Walther van den Ende — **Mont.** : Francesca Calvelli — **Mus.** : Danis Tanovic — **Son** : Micheal Billingsley, Sergio Basili — **Déc.** : Dusko Milavec — **Cost.** : Zvonka Makuc — **Int.** : Branko Djuric (Chiki), Rene Bitorajac (Nino), Filip Sovagovic (Cera), Georges Siatidis (Marchand), Serge-Henri Valcke (Dubois), Sacha Kremer (Michel), Alain Eloy (Pierre) — **Prod.** : Marc Baschet, Frédérique Dumas-Zajdela, Cédomir Kolar — **Dist.** : MGM/UA.