

Breaking and Entering
Si proche, si loin

Par effraction — Grande-Bretagne / États-Unis 2006, 120
minutes

Pierre Ranger

Number 248, April–June 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47530ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ranger, P. (2007). Review of [Breaking and Entering : si proche, si loin / *Par effraction* — Grande-Bretagne / États-Unis 2006, 120 minutes]. *Séquences*, (248), 44-44.

BREAKING AND ENTERING

Si proche, si loin

Il ne se dégage pas du dernier long métrage d'Anthony Minghella la passion que l'on retrouvait pourtant dans ses films précédents. Froid et ennuyant, **Breaking and Entering** est un jeu de piste qui ne semble jamais aboutir. Le film est toutefois sauvé in extremis par les prestations honorables de ses trois acteurs.

PIERRE RANGER

Au volant de son automobile, un homme réfléchit à sa relation amoureuse. Sa femme, à ses côtés, est contrariée. Ils semblent malheureux. Comment en sont-ils arrivés jusque-là ? À ne plus se parler. Au point de ne plus vouloir se parler. Si proche et si loin à la fois. Les premières scènes de ce drame romantique sauce thriller donnent le ton et décrivent l'incapacité de communiquer d'un couple. Or, le thème sert de métaphore au sixième film d'Anthony Minghella dont les tenants et aboutissants en révèlent davantage au fur et à mesure que l'intrigue est dévoilée.



Des êtres écorchés

Ainsi, Breaking and Entering est un film froid, plat, sans passion, dénué d'une réelle profondeur et tourné avec une caméra distanciée sans effet ni artifice.

Se trouve au centre de l'action, Will, architecte londonien qui traverse une crise existentielle. Marié et père d'une fille autiste, il est incapable de verbaliser ses réelles émotions et se sent éloigné des siens. L'entrée par effraction d'un jeune voleur, qui lui dérobe son portable et plusieurs documents, devient sa nouvelle source d'inquiétude. Ne pouvant accepter ce sentiment de dépossession, Will, posté devant l'édifice de son bureau, surveille celui qui lui vole tous les soirs ses effets personnels et entreprend de le suivre jusqu'à son appartement.

Le récit prend dès lors une direction pour le moins inattendue. Sans trop révéler d'éléments, mentionnons tout simplement que le personnage central nouera des liens étroits avec la mère de l'intrus, une réfugiée bosniaque dont le mari a été assassiné à Sarajevo pendant la guerre, et qu'il sera pris au piège dans une histoire aux multiples ramifications.

Dire qu'il s'agit du meilleur film d'Anthony Minghella serait présomptueux. L'énigmatique cinéaste, qui porte à l'écran son premier scénario original depuis **Truly, Madly, Deeply**, ne réussit guère à provoquer de réelles émotions. C'est sans doute la voie qu'il désirait suivre. Mais était-ce la bonne ?

D'accord, nous aurons compris que le personnage principal ne laisse personne l'approcher. Et que c'est l'incident du vol par effraction qui provoquera chez lui un désir soudain. Mais tout au long du film, le scénariste-réalisateur ne fait qu'étaler la quête des trois protagonistes principaux sans pour autant réussir à les sortir de leur torpeur. Dans ce monde urbain et sombre, dans ce quartier à la fois branché et dangereux de King's Cross à Londres où les gens semblent s'ennuyer à mourir, rien ni personne ne peut faire la différence.

Ainsi, **Breaking and Entering** est un film froid, plat, sans passion, dénué d'une réelle profondeur et tourné avec une caméra distanciée sans effet ni artifice. Ce qui est tout de même assez surprenant venant d'un réalisateur qui avait pourtant fait battre les cœurs avec le très déchirant **English Patient**, intrigué les cinéphiles avec le mystérieux **Talented Mr. Ripley** et comblé les passionnés avec le vibrant **Cold Mountain**. On a plutôt l'impression que son dernier long métrage suit trois trames narratives parallèles sans les relier de quelque façon que ce soit. Aussi, l'histoire ne semble jamais arriver au bout de sa course et lasse le spectateur avant le dénouement.

Ceci dit, **Breaking and Entering** est néanmoins sauvé *in extremis* grâce à ses interprètes jouant avec brio les êtres écorchés. Dans le rôle de l'homme replié sur lui-même, Jude Law offre une prestation solide, bien qu'elle s'apparente à celle qu'il avait tenue dans **Closer** de Mike Nichols. Pour sa part, Juliette Binoche s'avère très crédible et déchirante en réfugiée bosniaque. Quant à Robin Wright Penn, que l'on voit trop peu souvent au cinéma et qui campe l'épouse trompée, elle se distingue à nouveau, apportant à son rôle toutes les nuances désirées.

Toutefois, de bonnes prestations d'acteurs ne font pas à elles seules d'une production une réussite. **Breaking and Entering** n'est pas un mauvais film, mais ce n'est pas le long métrage que nous attendions du réalisateur qui, par le passé, nous a tant émerveillés avec ses œuvres éloquentes. Ce sera sans doute pour une prochaine fois, M. Minghella.

■ **PAR EFFRACTION** — Grande-Bretagne / États-Unis 2006, 120 minutes — Réal. : Anthony Minghella — Scén. : Anthony Minghella — Images : Benoît Delhomme — Mont. : Lisa Gunning — Mus. : Karl Hyde, Rick Smith, Gabriel Yared — Dir. art. : Anna Pinnock — Cost. : Natalie Ward — Int. : Jude Law (Will), Juliette Binoche (Amira), Robin Wright Penn (Liv), Rafi Gavron (Miro), Poppy Rogers (Bea), Vera Farmiga (Oana), Martin Freeman (Sandy), Ray Winstone (Bruno), Juliet Stevenson (Rosemary) — Prod. : Tim Bricknell, Anthony Minghella, Sydney Pollack — Dist. : Alliance.

CŒURS

Crépusculaire et gai

Cœurs est un film précisément situé dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace : les personnages habitent et travaillent dans le quartier nouveau qui s'édifie autour de la Bibliothèque François-Mitterrand dans le 13^e arrondissement de Paris. Dans le temps : en ce début des années 2000, qui voient simultanément la multiplication des agences immobilières et une crise du logement due à la hausse du prix des terrains et des loyers.

MICHEL EUVRARD

Deux des personnages, Thierry et Charlotte, sont employés d'une agence immobilière, et Thierry fait visiter à Nicole des appartements neufs; mais plusieurs autres vivent petitement dans des logements anciens ou n'ont pas de logement à eux : Gaëlle habite chez Thierry, son vieux garçon de frère, Lionel héberge, dans son appartement ancien et pas très grand, Arthur, son père impotent; Dan, militaire limogé, partage le petit studio de Nicole, qui cherche sans succès un trois-pièces.

Comme dans toute comédie un peu profonde, le comique laisse petit à petit apparaître son envers, sa doublure de mélancolie et de chagrin.

Resnais se montre ici observateur attentif de la vie contemporaine, mais il est en même temps soucieux d'échapper au réalisme par différents procédés de déréalisation et de stylisation qui rappellent au spectateur qu'il est au cinéma : ainsi les appartements que Thierry fait visiter à Nicole sont des décors, sans plafond, de façon à pouvoir être filmés d'en haut, et pendant tout le film il neige. Les passages d'une séquence à la suivante sont marqués par de brefs plans sur fond neutre des flocons qui tombent. Vers la fin du film, il neige même dans l'appartement de Lionel alors qu'il ouvre son cœur à Charlotte; une couche de neige recouvre ainsi la table sur laquelle sa main vient se poser sur celle de Charlotte !

De prime abord, **Cœurs** est un film drôle. Les personnages y font un usage comique de la langue, ils ne pensent pas ce qu'ils disent et / ou ne disent pas ce qu'ils pensent; ils parlent en lieux communs, lénifiants ou déferents, par politesse professionnelle (Thierry, Lionel), pour signifier leur foi chrétienne ou leur compétence (Charlotte), pour séduire (Dan)... Arthur, par contre, le père invisible de Lionel, parle direct, crû, balance à ses infirmières des insultes obscènes.

Il y a enfin dans **Cœurs** un comique de situations, des malentendus et des quiproquos quasi vaudevillesques qui font rire, mais ils signalent aussi les contradictions des personnages, qui compliquent ou sabotent leurs relations. Comme dans toute comédie un peu profonde, le comique laisse petit à petit apparaître son envers, sa doublure de mélancolie et de chagrin.

A part Arthur, et peut-être Nicolé, les personnages sont en effet doubles et contradictoires : Thierry, vieux garçon bien élevé qui se méfie des femmes, se précipite pourtant sur



Une déception, un sentiment d'échec, une solitude affective

Charlotte et tente de l'embrasser sur la bouche; Charlotte, employée parfaite, chrétienne édifiante et aide bénévole énergique, enregistre ses strip-teases solitaires sur les cassettes qu'elle prête à Thierry, lequel les visionne avec gourmandise et remords; Lionel, qui règne sur son bar de grand hôtel en homme d'expérience et de bon conseil, craque et raconte à Charlotte les années passées à s'occuper de sa mère avant de devoir recueillir son père; Gaëlle, jeune, vive, jolie, qui sort tous les soirs « avec ses copines » — en fait avec des hommes choisis dans des annonces de rencontre — avoue à l'un d'eux, qui se trouve être Dan, qu'elle se sent ennuyée au point de s'ennuyer elle-même; Dan, qui roule si fort les mécaniques, n'est en fait qu'un petit garçon perdu, banni de la maison paternelle pour avoir été chassé de l'armée. Aucun d'eux n'est épanoui ni heureux, ils remâchent tous plus ou moins consciemment une déception, un sentiment d'échec, une solitude affective dont, malgré des tentatives dérisoires, ils n'arrivent pas à sortir, et l'on se demande, car ils sont tout de même attachants, ce qu'ils vont bien devenir. Tel est **Cœurs**, un film à rire et à pleurer, crépusculaire et gai.

■ France / Italie 2006, 125 minutes — Réal. : Alain Resnais — Scén. : Jean-Michel Ribes, d'après la pièce d' Alan Ayckbourn, *Private Fears in Public Places* — Images : Eric Gautier — Mont. : Hervé de Luze — Mus. : Mark Snow — Son : Jean-Marie Blondel — Dir. art. : Jacques Saulnier, Jean-Michel Ducourty, Solange Zeitoun — Cost. : Jackie Bundin — Int. : Sabine Azéma (Charlotte), André Dussollier (Thierry), Isabelle Carré (Gaëlle), Laura Morante (Nicole), Lambert Wilson (Dan), Pierre Arditi (Lionel), Claude Rich (Arthur) — Prod. : Bruno Pesery — Dist. : Christal.

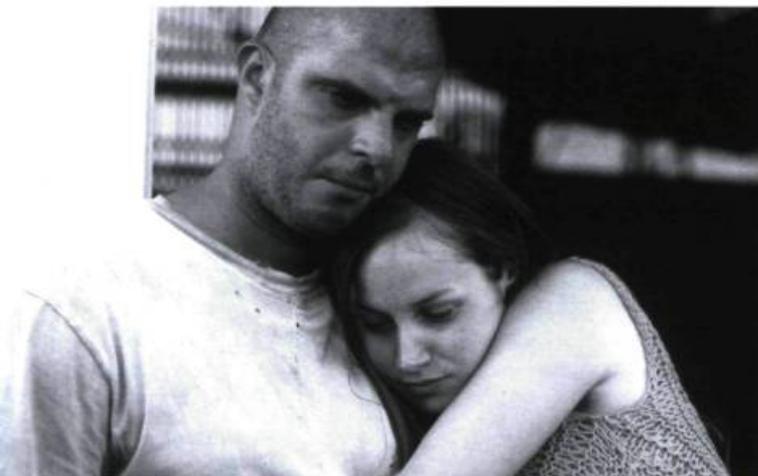
FLANDRES

Bienheureux soient les pauvres de cœur...

*Bruno Dumont en terrain connu. La Flandre française, ses vallons trempés et ses nuages presque à portée de main étaient déjà à découvert dans **La Vie de Jésus** et **L'Humanité**. Les flancs venteux de ces paysages affligés abritent toujours le même type de survivants, dont les plus lucides ne sont pas toujours ceux qui prennent le large. Dumont s'incruste comme jamais dans ce bout de pays retiré et observe ceux qui restent, qui endurent et dont la désolation s'extériorise de la manière la plus dépossédée qui soit. Les déserteurs auront beau s'engager dans l'armée, ils ne trouveront au front que carnage et damnation.*

CHARLES-STÉPHANE ROY

Film en deux temps dans deux espaces, **Flandres** résume peut-être la courte filmographie du cinéaste, qui se fait plus que jamais miroir de l'ordinaire insupportable. Choquant, Bruno Dumont ? Voilà un euphémisme bien réducteur. Peut-on vraiment dénaturer l'âpreté de la manière pour adoucir des mœurs régies à la fois par l'isolement et la promiscuité ? Taxé de complaisant et de nihiliste, son corpus est effectivement taillé dans le même chantier d'une pierre à l'autre, et pour cause : en filmant presque toujours le même coin de pays, Dumont ne filme que de plus près encore la difficulté d'être et d'habiter à la merci de l'oubli. Peu de personnages dans le cinéma français incarnent autant la géographie et l'économie de leur environnement immédiat que ceux décryptés par la caméra de Bruno Dumont. **Flandres** résume à sa manière les trois films précédents de Dumont ; mi-clocher, mi-désert, son dernier film constitue à la fois l'aboutissement de son esthétique du désœuvrement rural et l'écueil d'une approche dont on aperçoit déjà les limites.



Peut-on se décharger de sa violence à travers l'ennui ?

Passivité est le maître mot de Flandres, au sens d'endurance, d'abandon, de dégradation. Le trio principal, comme Briche, Leclercq ou Mordac, va où le vent veut bien le mener.

Le terrain couvert par **Flandres** correspond moins aux frontières franco-néerlandaises implicites du titre qu'aux états émotionnels partagés par les partants et les revenants dont Barbe et Demester sont ici les funestes correspondants. La jeune et belle Barbe offre son corps à ses voisins comme d'autres leurs talents contre de quoi se payer à peine des clopes. Demester, son ami

d'enfance, sorte de Lennie Small du village, tire un dernier coup avec Barbe avant d'être mobilisé entre des tranchées au Moyen-Orient. Mais Barbe peut aussi bien se taper Blondel, le collègue de régiment de Demester, ou d'autres paysans de Bailleul en l'absence de ses beaux : sans attentes ni attaches, Barbe subit le temps qui passe et ressent peu de choses. Une fois arrivé dans un désert avec d'autres troupiers, Demester entend les balles et participe à la torture autour de lui. Si Blondel tombe au combat, Demester s'en tire à force de lâcheté. De retour au pays sans tambours ni médailles, le géant dyslexique peine à reprendre contact avec l'existence mortifiée d'une bourgade pourtant bien vivante et à l'abri de la terreur. Peut-on se décharger de sa violence à travers l'ennui ?

Passivité est le maître mot de **Flandres**, au sens d'endurance, d'abandon, de dégradation. Le trio principal, comme Briche, Leclercq ou Mordac, va où le vent veut bien le mener. Aux fermiers de la première partie, Dumont oppose les troupeaux de la seconde, ces bataillons déboussolés dès que s'est ouverte, trop grand, la porte de leur enclos. Forces de la nature, Demestre et ses compagnons beuglent et bougent comme des bêtes tantôt au repos, tantôt traquées. À une séquence de viol collectif auquel Demestre ne participe pas, la victime le pointe du doigt comme celui qui n'aura rien fait, ni pour accélérer, ni pour arrêter la brutalité de ses frères d'arme. Plus tard, Demestre massacrera une famille innocente après avoir échappé de justesse à sa propre mort, laissant Blondel derrière lui à une fin tragique. Ce sera le seul acte que Demestre aura commis de son propre chef durant tout le film. On ne saura jamais si le remords et l'impulsion ont habité le gaillard lorsqu'il a joué du couteau. Tuer est peut-être plus facile que survivre.

Dumont, en cinéaste bien de son temps, ne s'encombre d'aucun existentialisme et se contente de circonscrire ses sujets dans un mouvement dont ils ne saisissent ni le pourquoi, ni la portée. Étrangement, une lucidité semble émaner de la pauvreté de ces quotidiens, comme si Blondel et ses compatriotes s'étaient résolus à affronter l'horreur des autres pour occuper autant que possible la morosité de leur jeunesse. Même si la rédemption forcée de Barbe et de Demester du final sonne faux, Dumont nous force à croire qu'un choc pourra toujours secouer l'engourdissement et la désillusion.

■ France 2005, 91 minutes — Réal. : Bruno Dumont — Scén. : Bruno Dumont — Images : Yves Cape — Mont. : Guy Lecorne — Son : Philippe Lecoer — Cost. : Alexandra Charles, Cédric Grenapin — Int. : Adélaïde Leroux (Barbe), Samuel Boidin (Demester), Henri Cretel (Blondel), Jean-Marie Bruveart (Briche), David Poulain (Leclercq), Patrice Venant (Mordac) — Prod. : Rachid Bouchareb, Jean Bréhat (3B Productions) — Dist. : FunFilm.

INDIGÈNES

Au nom de la patrie

En remportant le prix d'interprétation pour toute la distribution masculine lors du dernier Festival de Cannes, *Indigènes* de Rachid Bouchareb a frappé fort. Le film venait rappeler la discrimination systématique que subirent les appelés du continent africain par une armée française qui ne pouvaient toutefois pas se permettre de les refuser. Une œuvre utile et achevée.

ISMAËL HOUDASSINE

Qui étaient-ils, ces Indigènes ? Des hommes venus d'Afrique. Des « métèques » noirs, arabes, berbères, juifs, enrôlés dans une armée française qui tentait d'extirper la métropole de l'horrible catastrophe que fut la Seconde Guerre mondiale. On raconte qu'ils furent des centaines de milliers, qu'ils étaient capables d'une grande bravoure malgré l'ignominie du conflit. C'est évident, il n'existe aucune guerre juste. Cependant, pour ces « Indigènes », elle le fut encore moins. Qu'est-ce qui fut autant odieux pour qu'on leur refuse encore aujourd'hui, à tous ces sacrifiés de la mère patrie, des plaques commémoratives, des épitaphes honorifiques ? La pire des injustices aura été peut-être l'oubli...

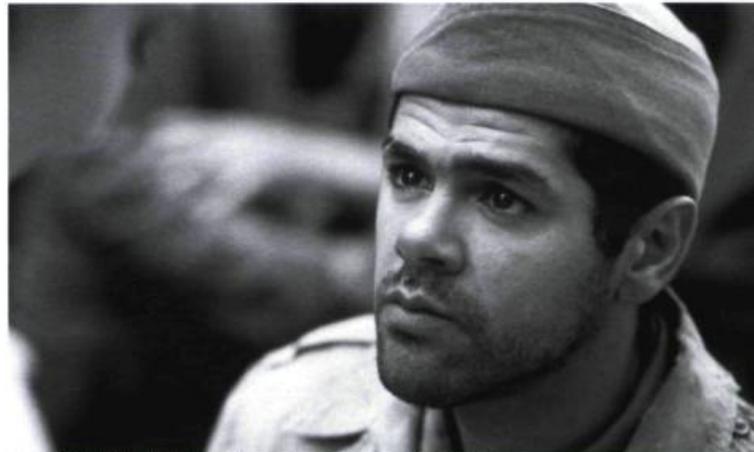
C'est principalement pour souligner cet oubli historique que le réalisateur franco-algérien Rachid Bouchareb a décidé de réaliser *Indigènes*, son dernier long métrage. On dit que l'histoire ce sont les vainqueurs qui l'écrivent, mais pourtant les unités composés d'indigènes — qui ont contribué au même titre que les alliés à la victoire finale — ont été reléguées hors de la mémoire collective. Dans cet espace qui ne donne aucun choix que de mourir dans l'indifférence ou d'attendre un hypothétique jour où la lumière se ferait sur des individus dont il ne reste pour la plupart que la mémoire à honorer.

Le sujet n'avait jamais été traité auparavant dans la cinématographie (ou si peu), en France; beaucoup attendaient *Indigènes* avec impatience. Les émeutes qui ont soulevé récemment les banlieues françaises venaient probablement rappeler l'urgence. Quel lien entre les banlieues et *Indigènes* ? Peu de chose si ce n'est cet oubli persistant qui traverse candidement les années sans se soucier des conséquences. Comme on a oublié dans les villes de l'Hexagone les milliers d'enfants issus de l'immigration et leurs conditions de vie dégradantes au sein des périphéries urbaines devenues de véritables ghettos ethniques, on avait dans les livres d'histoire omis de relater les destins souvent tragiques de ces milliers de volontaires africains et leur sacrifice pour la liberté, la fraternité et l'égalité. Ironiquement, les uns étant les ancêtres des autres.

Ce que les ouvrages ne disent pas, le cinéma peut par contre le proclamer. *Indigènes* est donc une œuvre historique dont le principal objectif est de rajouter un fragment d'histoire, telle une dernière pièce d'un puzzle qui, jusqu'à présent, avait toujours manqué dans l'immense tableau des souffrances humaines.

À travers un réalisme cru et sans concession — les scènes de bataille sont particulièrement réussies —, on retrouve le destin de quatre soldats symbolisant chacun une certaine représentation du « colonisé ». Tout d'abord, il y a Saïd, joué par un Jamel Debbouze époustoufflant de retenu. Jeune homme sans éducation qui s'engage pour fuir la misère de son village natal. Ensuite, il y a Yassir (Samy Nacéri), mercenaire professionnel et protecteur fidèle de son petit frère. Vient ensuite Messaoud (Roschdy Zem), qui porte la France dans son cœur en espérant y préserver

l'amour. Et enfin Abdelkader (Sami Bouajila), l'idéaliste. Il est celui qui croit le plus aux promesses d'ascension sociale de la République, même si celles-ci semblent n'être pour son bataillon qu'un rêve illusoire.



Des individus dont il ne reste pour la plupart que la mémoire à honorer

Indigènes, c'est l'engagement de ces quatre jeunes soldats français d'origine nord-africaine contre les nazis qui occupent une France déshonorée. D'une facture à la fois classique et intimiste, le film évolue à travers le regard des principaux personnages. Rachid Bouchareb plante sa caméra dans la boucherie de la guerre et nous offre un récit qui prend véritablement aux tripes. On pourrait reprocher à *Indigènes* de se positionner dans une réalité concernant seulement les relations tendues entre la France et ses colonies, à des milliers de kilomètres de l'histoire du Québec. Néanmoins, il n'en est rien. L'œuvre transpire d'humanisme et cette particularité rend son discours universel. Le film parle en somme des rejetés, des exclus de ce monde. Un thème qui intéresse particulièrement le cinéaste. Dans ces derniers longs métrages (*Cheb*, *Poussières de vie*, *Little Senegal*), le réalisateur s'était particulièrement concentré sur le sujet sensible de l'immigration.

Par contre, ce qui manque à *Indigènes*, c'est un petit peu d'audace. En voulant réhabiliter l'histoire, Rachid Bouchareb semble s'être contenté de raconter les faits, rien que les faits. Toutefois, le cinéaste a réussi son pari : celui de sortir de l'oubli des hommes qui méritaient plus qu'un gel de leur pension d'anciens combattants.

■ **INDIGÈNES** — France / Maroc / Algérie / Belgique 2006, 124 minutes — **Réal.** : Rachid Bouchareb — **Scén.** : Olivier Lorelle, Rachid Bouchareb — **Images** : Patrick Blossier — **Mont.** : Yannick Kergoat — **Musique** : Armand Amar, Khaled — **Son** : Franck Rubio, Olivier Walczak, Olivier Hespel, Philippe van Leer — **Dir. art.** : Dominique Douret — **Cost.** : Michèle Richer — **Casc.** : Patrick Cauderlier, Yan Dron — **Int.** : Jamel Debbouze (Saïd Otmari), Samy Nacéri (Yassir), Roschdy Zem (Messaoud Souni), Sami Bouajila (Abdelkader), Bernard Blancan (le sergent Roger Martinez), Mathieu Simonet (le caporal Leroux), Antoine Chappay (le colonel), Thomas Langmann (le journaliste), Benoît Giros (le capitaine Durieux), Mélanie Laurent (Margueritte), Assaad Bouab (Larbi) — **Prod.** : Jean Bréhat — **Dist.** : Alliance.

L'IVRESSE DU POUVOIR

Illusion perverse

En cinquante ans de carrière et près de 60 films, le cinéaste Claude Chabrol a dénoncé les apparences et l'hypocrisie de divers milieux et classes sociales. Il s'attaque cette fois aux magnats de la finance. **L'ivresse du pouvoir** est une œuvre captivante mais non sans lacunes.

PIERRE RANGER

Claude Chabrol célébrera l'année prochaine ses cinquante ans de carrière en tant que cinéaste. Cinquante années et des poussières de métier plus précisément, si on tient compte de son travail de scénariste et d'acteur pour le film **Le Coup du berger** de Jacques Rivette en 1956, avec qui il a collaboré avec ses autres complices, François Truffaut et Jean-Luc Godard. Dans les années 50, période d'éclosion de la Nouvelle Vague, Rivette, Truffaut, Godard, Chabrol et aussi Éric Rohmer, tous critiques des *Cahiers du cinéma* à l'époque, se sont lancés dans la grande aventure de la réalisation et ont tourné des films *révolutionnaires* avec leur vision personnelle et hautement originale du 7^e art.



Un portrait parfois pessimiste et toujours ironique de la société française

De son premier film, **Le Beau Serge** (1958), à son dernier, **La Demoiselle d'honneur** (2004), en passant par les classiques, quelques demi-succès et des ratés, Claude Chabrol a poursuivi sa dénonciation du mensonge, de l'hypocrisie et des faux-semblants en traçant un portrait parfois pessimiste et toujours ironique de la société française.

Dans **L'ivresse du pouvoir**, le scénariste-réalisateur délaisse temporairement la bourgeoisie de province et effectue un périple dans les hautes sphères de la délinquance financière, où l'humour noir côtoie le tragique et les malversations. Résultat : malgré une trame narrative parfois trop complexe, et quelques lacunes, son dernier long métrage interpelle néanmoins grâce aux dialogues incisifs portant sur un sujet d'actualité scandaleux et à la présence lumineuse d'Isabelle Huppert.

À ce propos, le film n'aurait peut-être pas captivé autant si une autre comédienne de calibre inférieur avait interprété le personnage principal. Habile et toujours si authentique, l'actrice fétiche du cinéaste y joue le rôle de Jeanne Charmant Killman, juge d'instruction impitoyable (elle porte bien son nom !), chargée de faire la lumière sur une affaire de concussion et de détournements de fonds mettant en cause le président d'un important groupe industriel ainsi que ses acolytes. Tandis que Madame Killman voit son pouvoir accru, le travail qu'elle entreprend ébranle la classe politique — elle fait même la une de *Paris-Match* pour son *grand ménage* — et compromet sa vie de couple.

Les spectateurs québécois seront interpellés par le scénario, alors que défilent dans le bureau de la juge de puissants PDG à la mémoire défaillante et aux mensonges plus longs que leurs dents. Le récit n'est pas sans évoquer toute l'histoire entourant l'enquête sur les commandites ou celle à propos des *mésaventures* de Vincent Lacroix. Coécrits par Claude Chabrol et Odile Barski, les dialogues truculents amusent et portent aussi à réflexion. Jusqu'où la nature humaine peut-elle résister à l'ivresse de ce pouvoir ? Et à quel prix, surtout ?

Outre ces interrogations, **L'ivresse du pouvoir** révèle aussi les diverses tractations laborieuses qu'entament de *gros bonnets* de la finance qui, humant et fumant de « bons cigares », tentent de contrecarrer les plans de la juge devenue gênante. Leurs interventions multiples sont souvent ennuyantes et entravent malheureusement le bon déroulement de l'intrigue. Ainsi, le film semble parfois manquer un peu de cohésion et donne l'impression de traiter à fond de certains thèmes et d'en effleurer d'autres.

...on retrouve aussi dans le cinéma de Chabrol de très courtes scènes, des cadrages parfois inusités et une musique dramatique lancinante...

Par exemple, la psychologie du personnage principal est développée avec soin, mais il aurait été souhaitable de s'attarder davantage à sa vie privée plutôt que d'accorder tant de place à ses interrogatoires. Est-ce une métaphore voulant démontrer que le travail prime sur sa vie ? Sans doute. Les parallèles entre son travail et son insuccès à réussir sa vie de couple — bien qu'ils illustrent bien comment le pouvoir peut à la fois être enivrant et destructeur — sont trop escamotés. On ne découvre ses réelles motivations qu'au fil des rencontres avec son neveu, Félix, joué par Thomas Chabrol, fils du réalisateur.

Quoi qu'il en soit, au-delà de l'ironie et de la traversée des apparences, on retrouve aussi dans le cinéma de Chabrol de très courtes scènes, des cadrages parfois inusités et une musique dramatique lancinante, tous des éléments qui ensorcellent. Chaque plan est toujours choisi et étudié avec précision. Le metteur en scène est passé maître d'une technique dont lui seul connaît les rouages et qui *manipule* adroitement les cinéphiles.

Bref, Claude Chabrol, qui aime bien la bonne chère, s'évertue à manger les plats froids et s'amuse encore, à notre grand plaisir. Toujours aussi accueillante, sa table est donc mise. Il ne s'agit peut-être pas cette fois d'un grand festin, mais plutôt d'un bon buffet. Avis aux convives !

■ Allemagne / France 2006, 110 minutes — **Réal.** : Claude Chabrol — **Scén.** : Odile Barski, Claude Chabrol — **Images** : Eduardo Serra — **Mont.** : Monique Fardoulis — **Mus.** : Matthieu Chabrol — **Dir. art.** : Françoise Benoit-Fresco — **Cost.** : Sandrine Bernard, Mic Cheminal — **Int.** : Isabelle Huppert (Jeanne Charmant-Killman), François Berléand (Michel Humeau), Patrick Bruel (Jacques Sibaud), Marilynne Canto (Erika), Robin Renucci (Philippe Charmant-Killman), Thomas Chabrol (Félix) — **Prod.** : Patrick Godeau, Alfred Hümer — **Dist.** : Métropole.

LE LABYRINTHE DE PAN

Alice au pays des facistes

L'un des films les plus acclamés de 2006, *Le Labyrinthe de Pan* a été décrit dès sa première présentation à Cannes comme un conte de fées pour adultes. La description est si intrinsèquement liée à l'essence même de l'œuvre, que, même si j'avais pu trouver une description neuve pour parler aujourd'hui du film, après la publication de tant d'autres critiques utilisant la même expression, il m'est tout simplement impossible de l'éviter. Film d'horreur, drame historique et fable fantastique, *Le Labyrinthe de Pan* est tout ça — mais c'est aussi bien plus encore.

CLAIRE VALADE

Avec un imaginaire et une imagerie fantastique à mi-chemin entre le *comic book* underground américain, le folklore mythologique hispanophone, le réalisme magique latino-américain, le cinéma d'horreur et le conte de fées classique européen, Guillermo Del Toro comprend les mécanismes et le langage spécifiques à chacun, et tout particulièrement au conte. Avant d'être la chasse gardée diluée de Disney, il faut savoir que le conte de fées est d'abord et avant tout un récit fantasmagorique aussi merveilleux que cruel, porté par une morale simple. Les vrais contes sont remplis d'autant d'innocents que de brutes, de révélations transformatrices que de fins atroces : contrairement à l'opinion populaire, le petit chaperon rouge finit bel et bien dévorée par le loup, ce sont les têtes décapitées de ses épouses que Barbe-Bleue cache dans la pièce interdite. Ce sont des univers remplis de violence et de sang, reflets symboliques des barbaries du monde réel. Del Toro le comprend parfaitement.

...Guillermo Del Toro avait déjà su démontrer qu'il était en pleine possession de ses moyens, tant de technicien du cinéma que de raconteur, et qu'il avait un tempérament d'auteur véritable...

Structurant méticuleusement son film selon les règles du conte et explorant à nouveau, après *L'Échine du diable*, la période de la guerre civile espagnole qui le fascine, Del Toro plante son récit dans un environnement propice : une antique maison de bois aux milles recoins, craquant et grinçant sous le vent, entourée dans chaque plan de la forêt et de la montagne qui l'étreignent. Il donne ainsi vie à un commentaire percutant sur la guerre, ses brutalités et les dangers de l'idéologie d'extrême droite, réunissant pour y parvenir tous ses thèmes de prédilection.

Ainsi, rappelant l'espace réel / surréal de *L'Échine du diable* et mettant à nouveau en scène un enfant, *Le Labyrinthe de Pan* est parcouru de motifs religieux contrastant avec un univers issu de l'imaginaire de l'héroïne, Ofelia (incarnée avec une maturité et une sensibilité étonnantes par la jeune Ivana Baquero). Comme dans *Mimic* ou *Hellboy*, Del Toro explore un monde souterrain où s'affrontent les forces de l'ordre et la nature chaotique, laquelle cache des choses aussi terrifiantes que fabuleuses, tant au plan littéral (le labyrinthe, le figuier centenaire) qu'au plan figuratif (les Résistants, typiquement qualifiés de militants *underground*, ont trouvé refuge dans la forêt qui les protège des fascistes, plus habitués à la civilisation). Le film compte aussi son lot d'insectes, de créatures et de lieux fantastiques, motifs récurrents dans l'œuvre du cinéaste (qu'on pense seulement aux blattes de *Mimic*, au fantôme de *L'Échine du diable*) : l'affreux crapaud géant, les fées, le saisissant homme

pâle bouffeur d'enfants, l'énigmatique faune lui-même, terrible et fascinant (extraordinaire Doug Jones), évoquent les films précédents du réalisateur comme les contes des frères Grimm et de Perrault.

Soutenus par une photographie, une direction artistique, des costumes et des maquillages formidablement inventifs, parties intégrantes du récit qui rendent palpables les vérités et mensonges de cet univers, chacun de ces éléments narratifs représentent la cruauté parfois irrationnelle du monde et les véritables épreuves que la jeune Ofelia doit affronter avant de parvenir à un monde meilleur : la maladie puis la mort de sa mère, le mépris de son beau-père, le terrifiant Capitaine Vidal (puissant Sergi López). Un monde ne saurait exister sans l'autre, semble-t-il, la brutalité de l'un trouvant son écho dans l'autre. Ainsi, le sort d'Ofelia apparaît bien sûr scellé dès le départ et la tristesse mêlée d'une joie douce-amère devant son sacrifice ultime qui sauvera son petit frère, tant du faune que de l'Ogre Vidal, et lui ouvrira les portes magiques de l'Autre Monde, n'en est que plus vive.



Une évocation des contes des frères Grimm et de Perrault

L'une des trois forces de l'actuel renouveau du cinéma mexicain, avec ses collègues et amis de longue date Alfonso Cuarón et Alejandro González Iñárritu, Guillermo Del Toro avait déjà su démontrer qu'il était en pleine possession de ses moyens, tant de technicien du cinéma que de raconteur, et qu'il avait un tempérament d'auteur véritable, comme l'annonçait déjà entre autres la réelle vision cinématographique, la maîtrise et la subtilité de son troublant *L'Échine du diable*, en 2001. Sans contredit, *Le Labyrinthe de Pan* est son œuvre la plus accomplie.

■ **EL LABERINTO DEL FAUNO** — Mexique / Espagne / États-Unis 2006, 112 minutes — **Réal.** : Guillermo del Toro — **Scén.** : Guillermo del Toro — **Images** : Guillermo Navarro — **Mont.** : Bernat Vilaplana — **Son** : Michelle Coultollenc, Martín Hernández, Roland N. Thai, Dana Blanco — **Dir. art.** : Eugenio Caballero — **Cost.** : Lala Huete, Rocío Redondo — **Int.** : Ivana Baquero (Ofelia), Sergi López (Capitán Vidal), Maribel Verdú (Mercedes), Doug Jones (le faune / l'homme pâle), Ariadna Gil (Carmen Vidal), Álex Anguro (Dr. Ferreiro) — **Prod.** : Guillermo del Toro et Bertha Navarro (The Tequila Gang), Alfonso Cuarón et Frida Torresblanco (Esperanto Filmoj), Álvaro Augustín (Estudios Picasso) — **Dist.** : Warner.

LA VIE DES AUTRES

On vous écoute, 5 sur 5

Depuis la chute du mur de Berlin le 2 novembre 1989, la vie en RDA n'a pas cessé d'être interrogée par les cinéastes allemands qui, sans tergiversation, reviennent sur leur passé récent. Cette réalité rouge a été incarnée par divers personnages. Il y a ceux qui veulent témérairement la fuir : *The Tunnel* de Roland Suso Richter et *La Promesse* de Margarethe von Trotta; ceux qui s'ingénient avec nostalgie à en conserver des parties : *Good Bye Lenin!* de Wolfgang Becker; puis ceux qui, dignement, l'habitent en héros ordinaires : *La Vie des autres* de Florian Henckel von Doonersmarck.

DOMINIC BOUCHARD

Déjà, avec ce premier long-métrage, le réalisateur et scénariste Florian Henckel von Doonersmarck fait preuve d'une aisance et d'une maturité désarmante. D'abord remarquée dans de nombreux festivals (Lolas, Globe Award, Locarno, Oscars, etc.), cette carte de visite constitue l'un des premiers grands crûs à paraître sur nos écrans en 2007. La facture est très réaliste, mais enjolivée par un véritable souci du détail. Les personnages sont filmés avec douceur et la mise en scène est d'autant plus efficace qu'elle privilégie une économie de moyens. Après s'être consacré quatre années à des recherches approfondies ainsi qu'à l'écriture du scénario, le jeune réalisateur ouest-allemand met en scène ses réflexions sur la vie de l'autre côté du mur. Il examine les conséquences d'un régime contrôlant sur la création artistique et sur l'existence des gens, puis il démontre combien la censure est insidieuse et comment elle devient rapidement de l'autocensure.



L'amour est politique et la politique doit être amour

Pour notre plus grand plaisir, le résultat offre bien plus qu'un haletant film d'espionnage sur fond d'histoire d'amour déchirante, puisqu'on privilégie l'intelligence des personnages au lieu de l'action et la nuance des émotions au lieu des envolées lyriques.

Le récit nous situe à Berlin-Est en 1984 — la référence à George Orwell n'est pas fortuite, car *Big Brother* n'est jamais très loin. Le pays est alors encadré par le ministère pour la sécurité de l'État, plus connu sous l'abréviation de Stasi, un service de police politique, de renseignement et d'espionnage, un service discret spécialisé dans l'indiscrétion. C'est dans ce contexte que Gerd Wiesler, capitaine de la Stasi dont la rectitude semble immuable, se voit confier la surveillance d'un respecté dramaturge, Georg Dreyman. Très tôt, l'épieur gouvernemental découvre qu'il s'agit d'une mission orchestrée par le ministre de la Culture qui, amoureux de la femme de Dreyman, l'actrice Christa Maria Sieland, souhaite le faire disparaître. C'est en

s'immiscant dans la vie des autres que Wiesler entre en contact avec le monde de l'art, de l'amour, de l'ouverture d'esprit et de l'entraide. Et c'est par l'audiovisuel qu'il découvre, tout comme le spectateur, l'autre RDA. Doonersmarck allie lestement vie privée et vie publique et démontre comment, dans un État où plus de 4 millions d'individus ont été fichés et étudiés, il ne peut y avoir de distinction entre ces deux sphères. L'amour est politique et la politique doit être amour.

Pour notre plus grand plaisir, le résultat offre bien plus qu'un haletant film d'espionnage sur fond d'histoire d'amour déchirante, puisqu'on privilégie l'intelligence des personnages au lieu de l'action et la nuance des émotions au lieu des envolées lyriques. *La Vie des autres* propose des personnages transcendant les positions manichéennes de victime, de rebelle ou de bourreau. Le récit exploite certains parallèles entre les personnages et prend plaisir à croiser leur destin. L'espion et le dramaturge vivent simultanément un désenchantement vis-à-vis de ce en quoi ils croyaient : pour le premier, cela concerne l'intégrité du parti et le bienfait des valeurs qu'il véhicule, pour le second, c'est la loyauté de sa femme et celle du pays qui le dégrisent. Dans ces circonstances, tous deux choisiront, à leur façon, de prendre acte. Suite au suicide d'un ami metteur en scène, Dreyman décide de dénoncer, dans une revue ouest-allemande, ce fléau qui afflige l'Allemagne de l'Est. Cette publication aurait été fatale sans l'aide de son ange gardien, Wiesler, qui, du haut du grenier, prend bien soin de dissimuler l'affaire. En plus de la trame narrative captivante et bien ficelée, ce qui donne de la puissance au film est le charme retenu des acteurs et leur flegme émouvant.

Une seule ombre est portée à ce tableau brillant : avant de jeter le rideau, le récit nous balance quelques ellipses précipitées, question de conclure, alors que tout ce qui précède avait été installé avec minutie et dextérité. *La Vie des autres* se présente donc comme une œuvre humaine qui déconstruit les clichés du dramaturge révolutionnaire et de l'agent de la Stasi fait d'airain pour privilégier une vaste gamme de comportements, de réactions et de profils psychologiques. Ces nuances sont communiquées de diverses façons, parfois par le mot, parfois par le geste mais, toujours, le film dialogue avec le spectateur.

■ **DAS LEBEN DER ANDEREN** — Allemagne 2006, 137 min. — **Réal.** : Florian Henckel von Doonersmarck — **Scén.** : Florian Henckel von Doonersmarck — **Images** : Hagen Bogdanski — **Mont.** : Patricia Rommel — **Mus.** : Gabriel Yared, Stéphane Moucha — **Son** : Christoph von Schönburg — **Dir. art.** : Silke Buhr — **Cost.** : Gabriele Binder — **Int.** : Ulrich Mühle (Gerd Wiesler), Sebastien Koch (Georg Dreyman), Martina Gedeck (Christa-Maria Sieland), Ulrich Tukur (Anton Grubitz), Herbert Knaup (Gregor Hessenstein), Hans-Uwe Bauer (Paul Hauser) Werner Daehn (Directeur des opérations de la Stasi), Volkmar Kleinert (Albert Jerska), Matthias Brenner (Karl Wallner), Thomas Thiemele (Ministre Bruno Hempf), Ludwig Blochberger (Benedikt Lehmann), Marie Gruber (Frau Meineke), Charly Hübner (Udo), Volker Michalowski (Schriftexperte), Hinnerk Schönemann (Stigler) — **Prod.** : Quirin Berg, Max Wiedeman — **Dist.** : Métropole.

THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY

La guerre comme un jeu mortel

Ken Loach ressasse de vieux démons en racontant l'insurrection irlandaise des années 20, qui mena à la constitution d'un État libre irlandais, toutefois amputé du Nord. Ce faisant, le cinéaste « engagé » parvient à combiner les exigences d'une trame politique rigoureuse à celles d'un drame humain incarné. Chronique douloureuse d'une victoire amère.

PHILIPPE JEAN POIRIER

La première scène d'un film est généralement très chargée au niveau de la symbolique; elle contient bien souvent le « message » du cinéaste. La séquence ici se déroule dans les grands espaces de l'arrière-pays, au cœur des montagnes verdoyantes, assombries par le temps maussade. De jeunes hommes se disputent âprement la victoire d'un match de hockey sur gazon; les verts contre les rouges, marqués par une bannière discrète qu'ils portent en travers de la poitrine, près du cœur. Il y a quelques bonnes passes, des coups bas aussi, puis c'est la fin du match. Ils enfilent leur veston et cache ainsi leur bannière; il devient impossible de distinguer leur « allégeance » sportive.

Ce sont ces mêmes hommes qui seront appelés, les scènes suivantes, à défendre la patrie face à l'occupation anglaise. À les voir jouer avec sérieux, puis à les voir plus tard s'entraîner avec leur fusil en bois avec le même sérieux au milieu des montagnes, on compare les deux situations et on pense à une sorte de joute dans laquelle ils se résignent à s'engager, une joute mortelle pour certains.

Cillian Murphy trouve le ton juste en jeune médecin démocrate, souvent fébrile mais pourtant animé d'une détermination absolue. C'est d'ailleurs avec éloquence qu'il contestera l'autorité d'un prêtre favorable au traité.

Damien O'Donovan a l'ambition de devenir médecin. Les injustices commises jour après jour par les brigades anglaises, les « Black and Tans », le poussent plutôt à joindre les rangs de la milice au côté de son frère Teddy. Ils mèneront des actions ciblées, comme des embuscades, des kidnappings, des exécutions. Ils rendront coup pour coup les abus du colonisateur.

Le soulèvement est mené de pair sur un front politique, et les négociations du parlementaire Micheal Collins mène à la signature d'un traité. Le récit colle toutefois à l'action locale de la petite milice menée par les frères O'Donovan. Chaque membre du groupe représente en quelque sorte une option politique différente, au sein même du mouvement indépendantiste, et c'est à travers eux que s'articule l'expression du conflit.

Les dissensions internes ne causent pas de problèmes tant que l'ennemi est clairement identifié, et donc que la lutte est dirigée contre l'occupation britannique. Mais plus on se rapproche de l'indépendance, plus les questions du *comment* et du *pourquoi* ressurgissent et prennent toute leur importance.

Le scénariste Paul Laverty nous offre à ce sujet une magnifique scène, où les membres de la milice délibèrent à savoir s'ils appuieront la signature du traité ou non. Les uns veulent un

pays socialiste, pour échapper à toutes formes d'impérialisme économique en provenance de la Grande-Bretagne; les autres, plus pragmatiques, veulent former un pays conservateur, resserré autour du clergé. Les points de vue sont énoncés avec une fluidité exemplaire, par des acteurs inspirés qui eux-mêmes donnent aux mots tout leur sens et tout leur poids.

Cillian Murphy trouve le ton juste en jeune médecin démocrate, souvent fébrile mais pourtant animé d'une détermination absolue. C'est d'ailleurs avec éloquence qu'il contestera l'autorité d'un prêtre favorable au traité. « *The Treaty does not express the will of the people, but the fear of the people* », clamera-t-il en pleine messe, provoquant la commotion. Padraic Delaney joue à merveille un frère plus enclin au compromis, et Liam Cunningham donnera pour sa part au



Les contradictions inévitables de l'engagement

syndicalisme ouvrier une figure incarnée.

La signature du traité, on s'en doute, ne règlera rien. L'Irlande partitionnée retourne la « mécanique » militaire contre elle-même et le pays naissant plonge en pleine guerre civile.

Le film s'acharne à souligner les absurdités de la guerre en dépit de ses premières nécessités. Il met aussi en lumière les contradictions inévitables de l'engagement. Damien exécute lui-même un compatriote jugé pour trahison, alors qu'il se dit démocrate. Teddy ordonnera pour sa part l'exécution de son propre frère, alors qu'il cherche la voie de la réconciliation.

Un film dur mais, somme toute, sobre dans les moyens qu'il déploie à l'écran. Un film sans pétarades, qui propose une lecture de la guerre autrement plus cruelle, comme le jeu mortel auquel les adultes s'adonnent, en dernier recours...

■ **LE VENT SE LÈVE** — Allemagne / Italie / Espagne / France / Irlande / Royaume-Uni 2006, 124 minutes — **Réal.**: Ken Loach — **Scén.**: Paul Laverty — **Images**: Barry Ackroyd — **Mont.**: Jonathan Morris — **Mus.**: George Fenton — **Dir. art.**: Michael Higgins — **Cost.**: Eimer Ni Mhaoldomhnaigh — **Int.**: Cillian Murphy (Damien), Padraic Delaney (Teddy), Liam Cunningham (Dan), Gerard Kearney (Donnacha), William Ruane (Gogan) — **Prod.**: Rebecca O'Brien — **Dist.**: Christal.