

Cinéaste de l'indicible, le Japonais Kôji Fukada sonde la silencieuse remise en question d'un couple éprouvé par un drame

## SÉISMES INTIMES



MATHIEU LOEWER

«**Love Life**» ► Vu de Suisse romande, le cinéma d'auteur japonais semble se résumer aux films de Hirokazu Kore-eda – dont on peut suivre la filmographie sur grand écran depuis *Maboroshi no hikari* en 1997 – et à ceux de Naomi Kawase. Or la relève est à l'œuvre, mais encore cantonnée au circuit des festivals. Elle en sort aujourd'hui grâce à Sister Distribution qui, après deux réalisations de Ryusuke Hamaguchi (*Drive My Car* et *Contes du hasard et autres fantaisies*), présente le dernier long métrage de Kôji Fukada. Des neuf films antérieurs du réalisateur, seul *Harmonium* est parvenu jusqu'à nous en 2017, à la faveur du Prix du jury reçu à Cannes dans la section Un Certain Regard. En compétition à Locarno en 2019, *L'Infirmière* est

resté inédit, comme le diptyque *Suis-moi je te fuis - Fuis-moi je te suis* en 2020, malgré sa sélection cannoise. Il aura donc fallu attendre *Love Life* pour redécouvrir son cinéma.

### Mélodrame en sourdine

Le film commence par une longue séquence d'exposition qui en sera la matrice. Jeune couple marié depuis un an, Jiro (Kento Nagayama) et Taeko (Fumino Kimura) préparent une fête surprise pour célébrer la victoire de leur petit garçon Keita à une compétition du jeu Othello, mais aussi les 65 ans du grand-père paternel. Et voilà que ce dernier plombe l'ambiance en reprochant à sa belle-fille de tarder à lui donner un petit-fils – Keita étant l'enfant de son premier mariage. Taeko encaisse cet affront, mais sera anéantie par un événement tragique qui survient durant la même journée... Prié de ne

pas «dévoiler le cœur de l'intrigue», on n'en dira pas plus. Si ce n'est que ce drame est de ceux dont on ne se remet pas. *Love Life* observe ses répercussions sur le couple, alors que les circonstances amènent Jiro et Taeko à renouer avec leurs ex.

Sur le papier, ce scénario signale un mélodrame. A l'écran, il inspire un film aux antipodes, pudique et presque solaire avec sa photographie lumineuse. Cette retenue renvoie à celle qui caractérise les personnages et les interactions sociales au Japon, où exprimer des sentiments négatifs est proscrit, par souci de préserver les convenances ou par crainte de froisser son interlocuteur-trice. On touche là à l'essence de *Love Life*, qui traque la vérité ambiguë des âmes derrière les non-dits. Au sens littéral dans le cas de Park (Atom Sunada): sourd-muet, l'ancien mari coréen de Taeko communique en langue des

signes. Ce qui nous vaut une très belle scène où Jiro lui avoue sa rancœur, sachant que son rival ne peut pas l'entendre... On notera au passage qu'il y avait aussi un personnage coréen et sourd-muet dans *Drive My Car*, un écho parmi d'autres entre ces deux films.

### Corps et décors

Kôji Fukada œuvre dès lors en orfèvre, usant de la mise en scène pour traduire ce que les dialogues taisent. Et quand les mots manquent, ce sont les corps qui parlent, selon leur posture, la place qu'ils occupent dans l'espace ou la distance qui les sépare – comme Taeko ne pourra que vomir pour oraler sa douleur. Idem concernant les décors, qui racontent le rapprochement entre l'épouse et son ex ou les relations tendues avec ses beaux-parents, habitant un appartement face à celui du couple. Un tremblement de terre vient aussi métaphoriser le séisme intime vécu par Taeko, qui devrait écouter son mari lorsqu'il la met en garde contre les répliques. Enfin, il y a les silences, pesants ou apaisés, et les regards, directs ou fuyants, trahissant l'état psychologique des personnages.

Alors que Taeko et Jiro sont soumis à l'injonction d'«aller de l'avant», le drame les ramène en arrière, ravivant des erreurs et trahisons occultées. Or, comme le formule Park, «il faut vivre sans oublier le passé». Car les épreuves de la vie ne sont pas dépourvues de bienfaits, elles nous transforment et font de nous ce que nous sommes. Ainsi, *Love Life* parle moins de résilience que d'émancipation. Dans une société très patriarcale, «Taeko se définit dans sa relation à l'autre, dans le rôle qu'elle va jouer auprès d'une tierce personne: elle est la femme de Jiro, la mère de Keita, la protectrice de son ex-mari... En fait, c'est un personnage qui a du mal à affirmer son individualité, ce qui est assez propre à la société japonaise», analyse le réalisateur. On pourra mesurer le chemin parcouru dans la dernière scène, à l'aune d'une réplique éloquentement adressée à Jiro: «Regarde-moi dans les yeux!» I

Selon leur posture ou la distance qui les sépare, les corps en disent plus long que les dialogues dans *Love Life*.

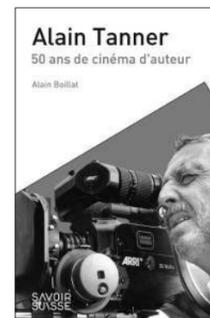
SISTER DISTRIBUTION

## Tanner survolé

**Livre** ► Vingt ans après son dernier long métrage, un ouvrage couvre enfin la filmographie d'Alain Tanner dans son intégralité. On le doit à Alain Boillat, professeur à l'université de Lausanne qui dirige une recherche sur les scénarios du cinéaste genevois. Entre «films-discours» et «films-poèmes», *Alain Tanner, 50 ans de cinéma d'auteur* retrace d'abord le parcours du réalisateur au gré de ses collaborations avec les écrivains John Berger et Bernard Comment, ou avec la comédienne Myriam Mézières. Les deux chapitres suivants abordent l'œuvre sous l'angle de la transgression, autant esthétique que thématique. Celle des conventions narratives, en adepte de la distanciation brechtienne, hostile à la psychologie comme aux canons de l'écriture scénaristique. D'où l'importance accordée à l'acteur-personnage, moteur du récit, et au motif récurrent de l'errance dans ses films.

Transgression des normes de genre, ensuite – pour interroger la dimension féministe de son œuvre. S'il reproduit certains stéréotypes, Alain Tanner a souvent mis en scène des femmes fortes et indépendantes qui prennent leur destin en main, à l'image de Rosemonde dans *La Salamandre*. Le réalisateur dénonce par ailleurs les violences masculines «favorisées par une société patriarcale et misogyne», et confie parfois la fonction de narratrice à des voix féminines. Il a aussi collaboré avec Myriam Mézières sur plusieurs films sans jamais en faire sa muse. L'auteur étudie encore «le primat du lieu» dans le cinéma de Tanner, traversé par le thème de la frontière et la fascination d'un ailleurs idéalisé, qui témoigne de son rapport à la Suisse et à ses paysages. En conclusion, le dernier chapitre se penche sur l'héritage du cinéaste, la question de la transmission étant au cœur de son œuvre.

En 160 pages, Alain Boillat confronte ainsi ses propres analyses à celles de ses pairs et au discours théorique tenu par le réalisateur sur sa pratique. Une synthèse particulièrement dense et stimulante, qui ouvre des pistes pour de futures exégèses. **MLR**



Alain Boillat. *Alain Tanner, 50 ans de cinéma d'auteur*, Presses polytechniques et universitaires romandes, coll. Savoir suisse, 160 pp.

## Morne plaine du Pô

«**Delta**» ► Les marais du Pô inspirent un film entre polar et western contemporain, qui pêche malheureusement par excès de noirceur.

Dans le souvenir nostalgique des plus âgées, le delta du Pô était un endroit particulier, habité par une communauté solidaire et soudée vivant de la pêche. Ce temps-là, figé sur des photos sépia, semble bien lointain désormais. Le poisson est devenu rare dans les eaux polluées par les déchets industriels. Entre les nouvelles règles imposées pour la protection de l'environnement et la concurrence de braconniers roumains, la survie est devenue difficile et la colère monte parmi les pêcheurs. Après un incident, l'affrontement va se cristalliser dans un duel à mort opposant le malingre Osso (Luigi Lo Cascio), gardien bénévole du parc national, et le colosse Elia (Alessandro Borghi, vu dans *Les Huit Montagnes*), natif de la région adopté par le clan des braconniers.

En visitant les paysages désolés du delta, Michele Vannucci y a vu le théâtre d'un film de genre, entre polar et western. L'atout majeur du long métrage est en effet son décor, marais labyrinthiques envahis par la brume hivernale. Photographié par le chef opérateur Matteo Vieille dans des tons bruns-verts et sous une lumière blafarde, ce no man's land mortifère pourrait être un des cercles de l'enfer. Le film se distingue également par son ancrage documentaire: ce territoire possède une histoire, évoquée en filigrane. *Delta* navigue entre ces deux pôles, mariant habilement esthétique néo-noire et réalisme social.



Cependant, l'intrigue épouse rapidement les contours réducteurs d'un récit archétypal, focalisé sur ses deux protagonistes et misant sur l'action dans un crescendo trépidant.

Au dernier acte, *Delta* aboutit ainsi à une chasse à l'homme «dont personne ne sortira en héros». Alors que cet univers s'avère des plus riches, ses enjeux écologiques, économiques et sociopolitiques sont ramenés à une vendetta révélant la noirceur de l'âme humaine. Un voyage au cœur des ténèbres dans le sillage de Joseph Conrad, selon Michele Vannucci, qui décrit ses personnages en ces termes: «Des hommes et des femmes qui espèrent un avenir meilleur, désespérément perdus dans le brouillard, luttant pour ne pas succomber à leurs pires instincts.» Une vision pour le moins nihiliste, déployée dans un film qui, finalement, met en scène un conflit entre une communauté déclassée et une population encore plus précaire. **MLR**

## Wes, Wes, qu'est-ce qui se passe?

«**Asteroid City**» ► Planté dans un désert américain, le petit théâtre formaliste et mélancolique de Wes Anderson tourne à vide.

Bienvenue à Asteroid City, nouveau long métrage de Wes Anderson et ville minuscule en plein désert, dont l'unique attraction est – comme son nom l'indique – un immense cratère de météorite. Nous sommes en 1955 et un concours d'inventions pour astronomes en culottes courtes y attire une foule hétéroclite: un mari endeuillé (Jason Schwartzman), ses quatre enfants et son beau-père (Tom Hanks), une célèbre actrice (Scarlett Johansson) et sa fille sourdoyée, une institutrice (Maya Hawke) et sa classe, etc. Lorsqu'un extraterrestre débarque en soucoupe volante, ce petit monde sera confiné sur place par l'armée... Le tout emboîté dans une double mise en abîme en noir et blanc, où un présentateur TV (Bryan Cranston) nous raconte la création de cette fiction par un dramaturge (Edward Norton).

Distribution pléthorique, personnages insolites et névrosés, récit découpé en chapitres, plans ultra composés et travellings latéraux: nous sommes bien dans un film de Wes Anderson. Mais au-delà d'un univers bien rodé, quoi de neuf dans ce onzième long métrage? Après plusieurs escapades exotiques en France (*The French Dispatch*), au Japon (*L'île aux chiens*) ou en Mitteleuropa (*The Grand Budapest Hotel*), le cinéaste explore un décor iconique et une passion américaine – le désert et les OVNI – qui renvoient au cinéma à deux genres établis: le western et la science-fiction. Mais



comme avec *Nope* de Jordan Peele, il n'en ressort pas grand-chose. Juste un regard vaguement ironique sur les Etats-Unis des années 1950, une carte postale rétro avec un champignon atomique à l'arrière-plan.

A défaut d'intrigue, évaporée dans ce désert narratif, restent les personnages. Passé le plaisir de les voir incarnés par des comédiens hors pairs, ce sont – comme souvent chez le cinéaste – des figures tragi-comiques à peine esquissées. Seuls le père veuf et l'actrice solitaire ont droit à une attention plus soutenue, le temps d'un flirt sans suite. Le réalisateur renouant ici avec le thème du deuil, qui parcourt son œuvre, mais sans parvenir à éveiller une réelle émotion. L'insondable mélancolie qui embaume ses meilleurs films manque cruellement à cet *Asteroid City*, dont les délices esthétiques paraissent dès lors bien vains. Un écueil qui menace depuis toujours le cinéma de Wes Anderson. **MLR**