

Vues d'ensemble

Number 270, January–February 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63665ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

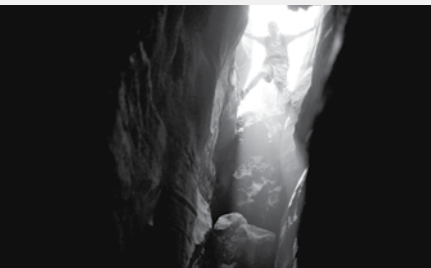
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2011). Review of [Vues d'ensemble]. *Séquences*, (270), 58–62.



■ États-Unis 2010, 90 minutes — Réal. : Danny Boyle — Scén. : Danny Boyle et Simon Beaufoy, d'après le récit *Between a Rock and a Hard Place* d'Aron Ralston — Int. : James Franco, Kate Mara, Amber Tamblyn, Clémence Poésy, Kate Burton, Lizzy Caplan — Dist. : Fox.

127 Hours

Il y a de ces histoires exceptionnelles qui sont faites pour être racontées au cinéma. **127 Hours** est de cette race-là. Le récit était pourtant bien mince : Aron Ralston (James Franco), jeune sportif intrépide, part en expédition en Utah et tombe dans un canyon où son bras reste coincé sous un rocher. Il mettra 127 heures à se tirer de cette mauvaise posture et y laissera son bras. Il fallait un réalisateur de talent pour rendre intéressante cette histoire vraie comportant peu d'action et une conclusion connue de tous. Danny Boyle (**Slumdog Millionaire**, **Trainspotting**) était le réalisateur tout désigné. Il nous offre dans **127 Hours** un véritable délire à la fois visuel et auditif, devenu en quelque sorte sa signature. Musique rythmée d'A.R Rahman, silences lourds de conséquences, bruits terrifiants, *split screens*, images saccadées et accélérées, regards à la caméra et flash-back sont très efficaces pour maintenir la tension dramatique chez le spectateur. À cet égard, un zoom out révélant toute la profondeur du canyon s'avère particulièrement réussi pour nous illustrer la détresse du personnage.

On a fait grand cas de la fameuse scène où Ralston se coupe le bras. Elle est effectivement aussi éprouvante et troublante qu'on le dit, mais sans verser dans l'excès. Rarement depuis **Un chien andalou** de Luis Buñuel et **Irréversible** de Gaspar Noé n'avions-nous eu l'occasion de « ressentir » à tel point un film. Pour rendre intéressante l'histoire d'un individu coincé dans une crevasse pendant 90 minutes, il fallait aussi un acteur de grand talent comme James Franco (**Milk**, **Pineapple Express**). Franco, qui n'avait guère eu l'occasion de briller jusqu'à présent par ses rôles, pourrait récolter sa première nomination aux Oscars. Passant de la colère au désespoir en faisant un détour par le délire, il se révèle éblouissant, notamment dans la scène incroyablement drôle où il joue les animateurs de radio et s'interroge lui-même. Avec des paysages à faire rêver signés Anthony Dod Mantle, une direction d'acteurs inspirée, un montage d'une efficacité redoutable et une réalisation dynamique et éclatée, Danny Boyle a réussi le pari de faire du récit d'Aron Ralston plus qu'un divertissement : une grande leçon de vie.

Catherine Schlager



■ SHTIKAT HAARCHION | Allemagne / Israël 2010, 88 minutes — Réal. : Yael Hersonski — Scén. : Yael Hersonski — Mont. : Joel Alexis — Avec : Alexander Beyer, Rüdiger Vogler — Dist. : SVbiz Inc.

A Film Unfinished

Plus que n'importe quelle représentation, les images de la Shoah ont fait déferler les passions et suscité la réflexion. Posant leur regard sur **Kapò** et sur **Shoah**, sur **Schindler's List** et sur **Shutter Island**, théoriciens et critiques ont soulevé les mêmes questions : le cinéma est-il en droit de représenter l'irreprésentable ? Si oui, doit-il créer ses propres images ou utiliser des images d'archives ? Y a-t-il moyen d'exposer le sort des victimes sans tomber dans une pornographie de la misère ? L'angle adopté dans le documentaire de Yael Hersonski, **A Film Unfinished**, semble permettre d'éviter de nombreux écueils. L'idée de la réalisatrice est ingénieuse : présenter des images inédites filmées par des nazis afin de dévoiler les techniques de propagande du III^e Reich. Si l'acte de dénoncer les pièges du cinéma documentaire est louable, voire tout à fait méritoire, user de pareils plans implique une contradiction.

Outre que certaines images utilisées par Hersonski renferment un caractère séducteur et par là même rappellent la propagande, viennent s'insérer dans le film, ici et là, des propos de victimes dont le mandat est de rappeler le besoin d'être horrifié. Voyant ses réactions lui être imposées de l'extérieur et de façon artificielle, le spectateur se dessaisit alors de son sentiment : au lieu d'être choqué et d'encaisser un coup dur, il demeure impassible, ses larmes n'apparaissent pas devant les charniers. Là réside d'ailleurs, sans doute, le réel enjeu éthique des nombreux films sur l'Holocauste. Soixante ans après le massacre, exposé à des centaines de films, des milliers de bulletins d'informations et d'images de toutes sortes, l'humain ne réagit plus à l'horreur comme au premier jour. Bien sûr, le cinéma conserve aujourd'hui son devoir de mémoire ; bien sûr aussi, il doit dévoiler des images et pas n'importe lesquelles. Mais la question n'est pas que celle de savoir quelles images présenter, sur quels faits insister : il faut aussi savoir *comment* les montrer. Car à force d'exposer des images troublantes dans un cadre confortable ou prédécoupé, l'humain oubliera forcément de réagir à l'insoutenable. Et c'est ce dont ne tient pas compte, hélas, **A Film Unfinished**.

Julie Demers

Crime d'amour

Une relation trouble et douloureuse s'établit entre la directrice locale d'une multinationale agro-alimentaire et sa discrète assistante. La première, Christine, manipulatrice de premier ordre, ne craint pas d'humilier la seconde, Isabelle, d'apparence gauche et timide. D'abord conciliante, Isabelle mûrira à l'insu de sa patronne (et à l'insu du spectateur, car elle dissimule fort bien son jeu) une vengeance particulièrement machiavélique... L'humiliation est un thème récurrent chez Comeau. Dans **Stupeur et tremblements**, bien sûr, mais aussi dans **Tous les matins du monde**, où le janséniste Sainte-Colombe ne manque pas de confondre son jeune élève Marin Marais. **Crime d'amour** prolonge la thématique de l'affrontement larvé dans un climat ambigu. Cet affrontement se déroule à travers le sort scellé d'un amant au rôle accessoire. Les deux rivales se ressemblent plus qu'il n'y paraît à première vue. La différence entre Christine et Isabelle, comme l'observe finement un tiers personnage, c'est que la première aurait tué aussi, mais pas par amour. Mais s'agit-il bien ici d'amour? «Moi j'aurais voulu qu'on m'aime», dit Isabelle; «moi, qu'on m'admire», réplique Christine (clin d'œil probable à un célèbre mot de Guitry à propos de Fernandel: «Moi on m'admire, lui on l'aime»).

Dans cette optique, la manière dont Isabelle tue Christine est explicite: elle l'étreint d'abord par derrière, presque amoureusement, avant de lui planter un couteau dans le cœur. Ainsi Christine, morte sur le coup, n'aura jamais su l'identité de son assassin; comme si la vengeance, pour Isabelle, contrairement à Christine, n'impliquait pas une absolue humiliation. À la fin, Isabelle devient une nouvelle incarnation de Christine; on chicanerait cette conclusion un peu convenue, si ce n'était d'un ultime retournement de situation dont nous nous garderons bien ici de dévoiler la teneur... Alain Comeau, mort en août dernier, avait pratiqué à peu près tous les genres cinématographiques, sauf la comédie. **Crime d'amour**, son ultime opus, quoique brillamment scénarisé, mis en scène et interprété, et malgré une subtile étude psychologique, reste un film de genre. On retiendra plutôt du cinéaste des œuvres plus inspirées, tels **Tous les matins du monde** et **Nocturne indien**.

Denis Desjardins

Fair Game

On a droit, assez tôt dans le film, à une séquence annonciatrice du programme à venir. Un groupe d'amis dans un bar conversent tout bonnement. La caméra alors change de point de vue, faisant signifier au spectateur la présence d'un homme préoccupé par les images diffusées sur une télévision – on est en pleine impasse post-9/11. C'est Joe Wilson, ex-ambassadeur qui ne manque aucune tribune pour faire entendre ses opinions politiques. Verres à la main, il revient à table où un couple d'amis propose une situation hypothétique qui les placerait dans le même avion qu'un Arabe en sueur, portant un turban... Des propos dissimulant mal les préjugés raciaux, l'intolérance qu'ils véhiculent. Joe, guetté par le regard amoureux et attentif de sa femme, Valerie, se la joue évasif, jusqu'à ce qu'on le pousse à émettre son point de vue sur la présumée situation; dénoncera-t-il cet étranger suspect? Le film nous épargne sa réponse et enchaîne sur un plan dans la voiture familiale. S'ensuit alors une conversation filmée à coups de panoramiques aussi «secs» que brefs, à travers lesquels la retenue de l'épouse, agente secrète de la CIA, se heurte à l'entêtement et à la force de caractère du mari.

Inspiré de faits réels, **Fair Game** mise sur les discordances d'idées qui règnent chez les Wilson, le politique dérogeant ainsi de son terrain initial (couloirs de la Maison Blanche, CIA) pour s'immiscer dans des compartiments plus intimes et conjugaux. C'est d'ailleurs dans ce cadre intimiste que la mise en scène de Doug Liman paraît la plus inspirée. Aux antipodes de son travail passé (spectaculaires **Mr and Mrs Smith**, **Bourne Identity**), Liman adopte ici une mise en scène dépouillée, plutôt discrète, s'acclimatant parfaitement à la situation de ce couple à l'amour aussi complice que blessé, se démenant comme il peut à l'heure où toute l'attention médiatique est dirigée sur lui, depuis que la Maison-Blanche a rendu publique la profession de Valerie en guise de représailles... À première vue inattaquable dans ses intentions, **Fair Game** succombe rapidement à une représentation manichéenne des pratiques politiques (les Républicains sont méchants et les Démocrates, de grands prêcheurs des vertus démocratiques) à travers laquelle la teneur du propos est impitoyablement mise à plat par un scénario bien-pensant et simpliste. Dommage.

Sami Gnaba



■ France 2010, 104 minutes — Réal. : Alain Corneau — Scén. : Marie Leconte, Alain Corneau, Natalie Carter — Int. : Ludivine Sagnier, Kristin Scott Thomas, Patrick Mille — Dist. : Métropole.



■ ENJEUX | États-Unis 2010, 108 minutes — Réal. : Doug Liman — Scén. : John-Henry Butterworth, Jez Butterworth, Valerie Plame, Joseph Wilson — Int. : Naomi Watts, Sean Penn, Sam Shepard, Ty Burrell — Dist. : Séville.



■ **LE DISCOURS DU ROI** | Grande-Bretagne / Australie 2010, 118 minutes — Réal. : Tom Hooper — Scén. : David Seidler — Int. : Colin Firth, Geoffrey Rush, Helena Bonham Carter, Guy Pearce, Michael Gambon, Claire Bloom, Eve Best, Timothy Spall, Derek Jacobi — Dist. : Alliance.

The King's Speech

Une dame de la haute société britannique se rend subrepticement dans un quartier populaire de Londres pour consulter un spécialiste médical que certains lui ont recommandé pour qu'il traite son mari. Le réalisateur Tom Hooper accumule les détails secondaires mais significatifs pour montrer la distance de statut entre ces deux personnes qui trouvent un terrain d'entente. Le scénario de David Seidler emploie la trajectoire habituelle de l'humain réussissant à surmonter son handicap avec l'aide de parents, d'amis et de membres de la communauté scientifique. Le titre français de **Discours** est plus réducteur que le titre anglais **Speech**, qui évoque à la fois l'élocution du roi et un ou plutôt deux de ses discours. L'affiche britannique où un visage d'homme presque de profil est placé devant un des gros micros du temps illustre bien la peur du discours public qui taraude le personnage principal. Albert, duc d'York, héritier distant du trône britannique, avait pu ainsi épouser Elizabeth, la femme qu'il aimait et qui était par ailleurs d'une éducation et d'une culture similaire à la sienne. Hitler a d'ailleurs qualifié cette épouse du roi Georges VI d'«homme le plus important du gouvernement anglais». Helena Bonham Carter montre encore une fois, depuis **Lady Jane**, qu'elle a tout le talent pour interpréter subtilement les dames de la haute, qu'elle côtoie depuis son enfance.

Historiquement, en 1927, lors de son voyage en Australie, le bégaiement public du duc est déjà fortement réduit, mais ce n'est pas le cas dans le film. Seidler et Hooper utilisent cette trouvaille scénaristique pour montrer de façon plus éloquente l'ascension d'un homme vers la fonction qu'il devait occuper. Colin Firth indique avec toute la richesse de son art ce handicap qui mine son personnage, mais aussi l'acharnement qu'il emploie pour s'en débarrasser. La mise en scène de Hooper, plutôt télévisuelle, lui oppose l'excentricité palpable de l'acteur australien Geoffrey Rush, qui est un trombone face au piano de Firth et au violon de Bonham Carter. Cours d'histoire plus ou moins exact sur une période charnière de l'histoire récente de la Grande-Bretagne, le film sert aussi à humaniser une famille royale qui a connu récemment son lot de difficultés.

Luc Chaput



■ Grande-Bretagne / France / Algérie 2009, 87 minutes — Réal. : Rachid Bouchareb — Scén. : Rachid Bouchareb, Zoé Galaron, Olivier Lorelle — Int. : Brenda Blethyn, Sotigui Kouyaté, Sami Bouajila — Dist. : Métropole.

London River

London River a beau être campé dans la capitale britannique, il ne bouleverse pas pour autant l'itinéraire artistique de son auteur, Rachid Bouchareb (**Indigènes**). Voyageur, son cinéma l'a toujours été. Sa filmographie est là pour le prouver : New York (**Bâton rouge**), Algérie (**Cheb**), Sénégal (**Little Senegal**)... et maintenant Londres. Logique, quand on sait que son cinéma a toujours plaidé pour la cause de la tolérance, pour le dialogue entre les cultures et les races. Un désir de coexistence harmonieuse entre communautés qui s'affirme clairement par le récit de **London River**, film tourné en anglais suivant les trajectoires parallèles d'Elisabeth (originaire d'Angleterre, vivant à Guernesey) et d'Oussmane (garde forestier originaire du Mali, travaillant en France), tous deux parents lancés dans la recherche désespérée de leurs enfants respectifs, dont ils sont sans nouvelles depuis que les attentats ont frappé Londres. Peu enchantée de voir que sa fille habite parmi la communauté arabe («ça grouille de musulmans», déclare-t-elle au téléphone), Elisabeth se laisse rapidement emporter par ses préjugés de campagnarde chrétienne, au point de faire appeler la police quand Oussmane qui, en toute solidarité, lui montre une photo de son fils posant aux côtés de sa fille à elle. Une fois qu'elle a saisi les profonds liens qui les unissent, Elisabeth joint sa recherche à celle d'Oussmane. Préjugés surmontés et solidarité affirmée!

Cette recherche, dont le dénouement est assez prévisible, n'est que secondaire aux yeux du cinéaste. Elle lui sert de prétexte pour passer en revue toutes les étapes du deuil; nous donnant à voir comment le doute se mue en inquiétude, et comment cette inquiétude se développe progressivement en douleur indicible. Jusqu'à l'effondrement. Cette détresse latente guettant Elisabeth et Oussmane à chaque plan, Bouchareb la filme sans insister. Ce sont les conséquences durables des événements (signifiées notamment par leurs visites à la morgue, à l'hôpital, où on affiche la liste des victimes de l'attentat), les petits gestes, les silences inconfortables qui l'intéressent. Pudique, d'une considérable proximité, le réalisateur met sa caméra à juste distance et regarde ses personnages aller, entre infimes espoirs et angoisse... Il en résulte un film d'une précieuse sincérité.

Sami Gnaba

Oxygène

Rares sont les films qui réapprennent au spectateur à respirer. Les films qui, par leur cadence acérée et leur montage scrupuleux, imposent un rythme précis. Certains sujets sont aussi en soi plus aptes à inspirer ce réapprentissage; c'est le cas entre autres de la fibrose kystique. Atteint par cette maladie depuis de nombreuses années, Hans Van Nuffel voit son souffle coupé de plus en plus. De ce premier long métrage à caractère autobiographique émane une conscience du rythme, de la mesure, des pauses et des arrêts propres à la respiration. En émane également, plutôt que la volonté d'accélérer les événements, le souci de laisser à l'image le temps de se déployer. Autant le scénario tient en haleine, autant il camoufle son sens et dégage l'espace nécessaire à la réflexion. Autant l'œuvre porte sur le souffle, autant elle embarque le spectateur dans un rythme qui n'est pas le sien. Dans **Oxygène**, à vrai dire, tout semble venir de soi et à la mesure de ses propres forces — l'intention étant de rappeler que la respiration est une fonction naturelle, une fonction qu'on ne maîtrise pas tout à fait.

L'œuvre de Hans Van Nuffel apporte en cela, et à coup sûr, une bonne bouffée d'air frais, ce qui ne signifie pas que cette bouffée soit toujours confortable, toujours délicate. Car qui respire peut aussi *s'étouffer, s'asphyxier, suffoquer*, ce que ne manque pas d'illustrer le réalisateur en brisant l'atmosphère aérienne et en faisant apparaître, à la fin de son film, un noir interminablement angoissant qui laisse le spectateur en suspens et lui coupe le souffle sans jamais vraiment le lui rendre. Hardi. Troublant. Effronté. Mais que reprocher à **Oxygène** ? Malgré sa conscience aiguë du rythme, l'œuvre souffre à plusieurs égards d'un manque de signature dans la réalisation : elle nous laisse croire qu'il ne s'agit que d'un film sur le souffle, et non pas du grand film sur le sujet. Âgé d'à peine vingt-neuf ans et déjà récipiendaire du Grand Prix des Amériques au FFM, Van Nuffel trouvera cependant vite pardon.

Julie Demers

La Princesse de Montpensier

Pendant une trêve durant les guerres de religion qui ont ensanglanté la France au xvi^e siècle a lieu au Louvre un bal masqué représentatif de cette époque où la débauche d'or, de velours et de pierres masquait le mal de vivre d'une société qui avait perdu certains repères. Marie donne rendez-vous à la mauvaise personne, cachée par un masque qu'elle a cru reconnaître. Cette jeune Marie a été mariée de force ou presque à un jeune prince parce que cela arrangeait les alliances et les affaires de leurs familles. François, ce jeune prince, ne sait comment montrer son amour à cette épouse qu'il est ainsi en train de perdre. Bertrand Tavernier filme la longue nouvelle de Madame de La Fayette sur les tourments et les émois de la passion amoureuse avec un certain classicisme dans la mise en scène, classicisme que certains lui ont reproché mais qui sied à cette époque où, selon l'auteure, l'amour faisait autant de victimes que les guerres. Chaque personnage du film est engoncé dans des rôles que l'histoire, la bienséance et les bonnes mœurs du temps l'obligent à tenir, ne laissant que peu de place à l'interprétation des diktats de ses parents et compatriotes.

Tavernier, comme souvent dans ses films, donne la chance à de jeunes acteurs, Mélanie Thierry et Raphaël Personnaz, par exemple, qui investissent de leur fougue les dialogues finement ciselés par Jean Cosmos, qui réécrit ainsi la trame de cette histoire pleine de bruit et de fureur. Lambert Wilson crée, par petites touches, le portrait d'un comte, intellectuel guerrier qui, las de ce monde, est revigoré par la rencontre d'un amour qu'il n'attendait plus. Les similitudes entre cette époque et la nôtre sont suggérées par Tavernier et son équipe, qui la recréent justement en redonnant un visage plus historiquement exact au futur Henri III. Les scènes de bataille sont filmées avec hargne pour illustrer cette période où, déjà, d'aucuns assassinaient des gens parce qu'ils croyaient différemment d'eux. Tavernier a donc réussi après **La Vie et rien d'autre**, **Que la fête commence** ou même **La Fille de d'Artagnan** à nous rendre vivante une autre époque charnière de l'histoire de France.

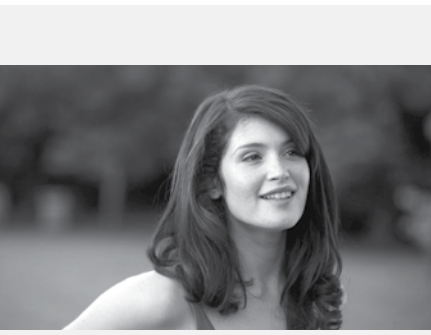
Luc Chaput



■ **ADEM** | Belgique/Pays-Bas 2010, 98 minutes — **Réal.** : Hans Van Nuffel — **Scén.** : Hans Van Nuffel et Jean-Claude Van Rijckeghem — **Int.** : Marie Vinck, Gijs Scholten van Aschat et Stef Aerts — **Dist.** : Axia.



■ France/Allemagne 2010, 139 minutes — **Réal.** : Bertrand Tavernier — **Scén.** : Bertrand Tavernier, François-Olivier Rousseau, Jean Cosmos d'après la nouvelle de Madame de La Fayette — **Int.** : Mélanie Thierry, Lambert Wilson, Grégoire Leprince-Ringuet, Gaspard Ulliel, Raphaël Personnaz — **Dist.** : Axia.



■ Grande-Bretagne 2010, 111 minutes — Réal. : Stephen Frears — Scén. : Moira Buffini d'après le roman graphique de Posy Simmonds — Int. : Gemma Arterton, Roger Alam, Dominic Cooper, Luke Evans, Tamsin Greig, Bill Camp, Jessica Barden — Prod. : Alison Owen, Tracey Seaward, Paul Trijbits — Dist. : Métropole.

Tamara Drewe

Tamara Drewe plonge Stephen Frears, cinéaste sincère et accompli, dans la comédie romantique. S'il emprunte des éléments aux grandes traditions américaines du genre (de l'illustre *screwball comedy* à la mièvre *romcom* contemporaine), il préfère une approche plus près de la comédie de mœurs à la française. Trempant le bout de sa pellicule dans le commentaire littéraire désinvolte, le portrait social léger et, bien sûr, les choses du sexe qui compliquent tout, Frears propose un divertissement spirituel sur l'inconstance amoureuse et intellectuelle. Le hic, c'est qu'il manque quelque chose du Frears cinglant ou jouissivement ironique des grands jours, celui de **The Grifters**. Malgré la fraîcheur du ton, les personnages de **Tamara Drewe** ont quelque chose de convenu, la plupart n'ayant pas grande épaisseur, ce qui est un peu regrettable. La rock star *pseudo*, le mari volage, l'épouse dévouée un peu paumée, le vilain petit canard devenu cygne, on a vu souvent et on regrette qu'un cinéaste de son calibre ne pousse pas les types plus loin. Si, de par l'environnement rural et la vraie légèreté des marivaudages, il y a ici quelque chose du Renoir des **Règles du jeu**, c'est en bien moins magistral. Il y a aussi quelque chose des Jaoui-Bacri de **Comme une image**, de par le milieu littéraire semblable en toile de fond, mais en bien moins grinçant.

En fait, le film est intéressant par la contemporanéité du regard et, surtout, par sa composition visuelle. C'est là que Frears réussit le mieux sa satire romantique : les lieux sont bucoliques à souhait, les deux maisons sont de véritables maisons de rêve, le village est authentique mais bien ancré dans l'univers cybernétique actuel. Frears va même jusqu'à cadrer et éclairer certains plans à la manière de cartes postales, coucher de soleil idyllique à l'appui. Mais, bien sûr, tout ce beau monde n'évolue pas dans une carte postale et tout n'est pas idyllique. Qu'à cela ne tienne, Frears semble laisser entendre que c'est dans l'immuable beauté des paysages anglais que ses habitants tirent leur imperturbable résilience qui triomphe de tout — même des pires humiliations. Et pourquoi pas ?

Claire Valade



■ VOUS ALLEZ RENCONTRER UN BEL ET SOMBRE INCONNU | États-Unis 2010, 98 minutes — Réal. : Woody Allen — Scén. : Woody Allen — Int. : Antonio Banderas, Josh Brolin, Anthony Hopkins, Gemma Jones, Freida Pinto, Naomi Watts — Dist. : Métropole.

You Will Meet A Tall Dark Stranger

Le titre du dernier film de Woody Allen illustre parfaitement le point de vue de l'auteur sur ses personnages, ce regard extérieur qui peut être celui d'une diseuse de bonne aventure connaissant leur avenir ou celui d'un narrateur commentant de haut leur destin, deux figures que l'on retrouve dans le film. Grand rationaliste obsédé par l'absence de Dieu (ou de toute finalité), Allen devait bien citer un jour ou l'autre cette fameuse phrase de Macbeth qui ouvre et ferme son dernier film, comme quoi « la vie n'est qu'une fable racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien », puisqu'au fond toute son œuvre tourne autour de cette idée d'une existence insignifiante dont la seule certitude est celle de rencontrer tôt ou tard ce bel et sombre inconnu, d'où l'angoisse et la perte de repères de ses personnages. Il n'y a pas de quoi en faire un drame, dirait Allen, son narrateur ouvre une légère distance entre le spectateur et les protagonistes, juste assez large pour laisser l'humour s'infiltrer sans rompre l'identification, ce qui lui permet de traiter avec légèreté de ce désespoir existentiel. Toute l'inventivité de son cinéma passait auparavant par cette distance qu'il réussissait à mettre en scène de manière nouvelle à chaque film, utilisant ici des adresses directes à la caméra, ici du noir et blanc, ici un pastiche, etc.

Aujourd'hui, ses scénarios continuent de décliner les mêmes thèmes sans jamais se répéter tout à fait, mais sa mise en scène semble figée dans ces plans-séquences laissant la place aux acteurs, une technique maîtrisée qui n'en demeure pas moins redondante. Cette caméra qui passe agilement d'un personnage à l'autre est toutefois plus justifiée dans le dernier opus, elle devient l'équivalent visuel du chassé-croisé amoureux et de l'enchevêtrement des intrigues, un écho à ce scénario qui alterne tout aussi adroitement entre divers personnages et intrigues. Le tout n'en demeure pas moins superficiel : le récit s'organise autour d'une idée maîtresse (cette illusion qui peut nous tenir en vie face à la mort) qui, une fois saisie, devient lassante tant elle est répétée plus que développée. **S**

Sylvain Lavallée