

Critiques

Number 195, March–April 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49253ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1998). Review of [Critiques]. *Séquences*, (195), 32–53.

La Déroute



Déchirures géographiques

Le nouveau film de Paul Tana s'ouvre sur un long plan séquence filmé en vidéo. Un homme, Joe Aiello, immigrant italien installé au Québec depuis une trentaine d'années (il ne se considère d'ailleurs plus comme un immigrant, «j'ai payé mon dû», dit-il) raconte à la caméra quelques étapes de sa vie. Près de lui, il y a son ami Bastia, alité à l'hôpital, une jambe immobilisée dans un plâtre, et Tony, fils de Bastia, qui tient la caméra. Aiello, qui a

fait fortune grâce à son entreprise de construction, se confie. «Pourquoi je fais ce film? Parce que je veux laisser une trace de mon passage». Un jour, Aiello s'érigera sans doute un mausolée. À sa propre gloire. Gloire d'un chef de famille, venu d'Italie et ayant réussi son rêve d'Amérique. Ce long premier plan se poursuit avec l'évocation de quelques souvenirs de Joe et se termine sur un air lyrique, entonné d'abord par Bastia, puis par Aiello et finalement par Tony. L'image

est pittoresque: trois Italiens qui chantent, qui rient, qui parlent de l'Italie. Nous nageons en pleine harmonie. C'est presque le bonheur! On voit déjà le soleil se coucher sur la baie de Naples. Or, dès le plan suivant, le registre est tout autre. C'est le soir, probablement déjà la nuit. Joe est assoupi dans son salon. À l'arrière-plan, Bennie, 23 ans, sa fille aînée, rentre comme un voleur. Le verre qu'elle fracasse accidentellement et qui brise violemment le silence tire son père

du sommeil et donne le ton au film. Dès lors, oubliez les *tarantelle* ou Andrea Bocelli.

Le café que nous sert cette fois Tana est fort et amer. Son nouveau film, noir, viscéral et violent, se propose d'explorer à fond et avec audace les comportements et emportements d'un père et de sa fille qui, malgré l'amour immodéré qu'ils ont l'un pour l'autre, ne peuvent que se dresser en antagonistes irréconciliables. Car entre eux, il y a une réalité, une barrière: l'immigration et ses conséquences. Née et élevée ici, Bennie n'a que faire des plans de carrière de son père, d'un autre temps, d'un autre espace. Bennie veut vivre. Et vivre, pour elle, c'est tenter de s'arracher à l'étouffante emprise psychologique de son père. Mais vivre ainsi, c'est devenir *autre*. Et cette altérité, son père ne peut l'accepter. C'est pour cela que la violence des gestes et propos des personnages n'ont rien de gratuit ou de complaisant. Ce ne sont rien de moins que des réflexes de survie.

Au cœur de *La Déroute* il y a donc une série de déchirures, de rendez-vous manqués, que Tana s'applique à révéler à l'aide de situations exaspérées qui, sans répit, sautent d'un extrême à l'autre et joue constamment sur le thème de la dualité et de l'ambiguïté. De la caresse à la gifle, du français à l'italien, de l'eau au feu, de la terre aux nuages et de la vie à la mort. On le voit, le style de Tana semble vouloir tendre vers une dimension autre, plus physique, plus organique. Si le thème de l'immigration l'intéresse toujours, si ce nouveau film est une élaboration logique de son imaginaire de cinéaste, *La Déroute* prend cependant une tangente étonnante, qui va bien au-delà de la simple dimension ethnique pour tenter de rejoindre plutôt des sphères plus existentielles, universelles. Disons-le clairement, le nouveau film de Tana est une œuvre plutôt singulière dans le cinéma québécois.

La dimension ambiguë s'élabore dans un premier temps grâce au personnage de Joe, interprété de façon remarquable par Tony Nardi. L'acteur a réussi à transformer son image en composant un personnage aux traits tirés et au regard souvent hagard. La déroute du titre, c'est en fait la sienne. Celle d'un homme qui, malgré son succès extérieur, a intérieurement tout perdu. Sa présence, à la fois chaleureuse et sinistre, installe le personnage de Joe sur la corde raide entre la raison et la folie. L'interprétation de Nardi est le pilier sur lequel repose tout le film.

Or, Nardi a beau être formidable et son personnage intéressant, on s'explique difficilement pourquoi Tana et son scénariste Bruno Ramirez ont tenu à raconter leur histoire du point de vue du père et non de la fille. Sans doute les auteurs ont-ils toutes les raisons de s'identifier à Joe plutôt qu'à Bennie. Bien sûr, c'est un choix des auteurs et ces décisions ne se questionnent pas, mais un fait demeure, le personnage de Bennie est de loin celui qui aurait pu se révéler le plus intéressant. Une Québécoise qui, à première vue n'a plus d'italien que le nom, dont le langage est on ne peut plus québécois mais qui pourtant n'arrive pas à consommer la rupture avec son père (donc avec son *italianité*). Le trouble intérieur de la jeune fille est, on le voit, infiniment plus grand que celui de son père. Joe, dans le fond, est un immigrant italien qui a fait fortune dans la construction et qui n'accepte pas que sa fille de vingt-trois ans vive sa vie à *elle*. De façon générale, Joe est un personnage que l'on saisit assez facilement. Celui de Bennie mérite au contraire plus d'attention, parce que l'ambiguïté de son existence est plus grande.

C'est de son flottement existentiel que naît l'enjeu du film: qui est-elle, *elle*, fille d'immigrants, qui ne parle plus la langue de son père, mais qui vit dans une société qui cherche désespérément à se définir? De plus Michèle-Barbara Pelletier interprète le rôle de Bennie avec grande retenue (même si elle est capable de colères fulgurantes). Le personnage de Bennie finit donc par nous échapper, par nous filer doucement entre les doigts. À nous, mais aussi à Tana semble-t-il, qui à force de laisser Bennie dans l'ombre, se voit obligé – un peu en dernière minute – de la définir *en paroles* dans une scène de confrontation avec son père où elle lui balance au visage toute sa frustration: «Je suis tellement *fuckée* que j'suis pas capable de bouger... même quand t'es pas là, t'es là... j'ai même pas le courage d'affronter la vie toute seule». C'est une scène importante, mais elle semble trop écrite. Tout est trop dit, trop révélé, alors que c'est en *vivant* que Bennie aurait dû révéler ces traits: dans son rapport avec son fiancé, dans ses relations avec ses amis qu'on ne voit jamais (et qu'on devine québécois francophones, donc *autres* par rapport à sa famille), dans sa relation avec son frère handicapé qui n'est pas vraiment élaborée, etc. Tout compte fait, dans la *vie* comme au cinéma, Joe prend peut-être beau-



La Déroute

coup trop de place et annihile les autres: «J'ai écrasé les autres», dira-t-il d'ailleurs lorsqu'il est interviewé à la télévision.

La Déroute, malgré ces éléments qui atténuent un peu sa portée, est un film qui mérite toute notre attention parce qu'il est courageux et brut. Paul Tana ose aller au bout de ses intentions, asséner parfois quelques coups de poings et remettre en questions certaines choses que notre cinéma ose à peine évoquer. En fait, Tana vient de faire un film d'auteur.

Carlo Mandolini

LA DÉROUTE

Canada (Québec) 1998, 113 minutes – Réal.: Paul Tana – Scén.: Bruno Ramirez et Paul Tana, avec Tony Nardi – Photo.: Michel Caron – Mont.: Yves Chaput – Mus.: Pierre Desrochers – Int.: Tony Nardi (Joe Aiello), Michèle-Barbara Pelletier (Bennie Aiello), John Dunn-Hill (Bastiano Marino), Richard Lemire (Diego), Hugolin Chevrette Landesque (Nuccio Aiello), Pierre Lebeau (Roméo Langevin) – Prod.: Marc Daigle, Bernadette Payeur – Dist.: CFP.

Le Pays rêvé et *Voyage illusoire* Ce pays qui fut le mien

L'exil est une blessure, une rupture, un «acte suicidaire». S'exiler, de gré ou de force, c'est accepter le déchirement, accepter d'occulter définitivement une partie de soi et de vivre l'une des expériences les plus bouleversantes de l'existence, même si – à l'autre bout de l'exil – il y a la lumière, l'épanouissement et la paix. Pas étonnant, donc, que le cinéma se soit toujours intéressé avec tant de passion à l'exil.

Tout récemment, deux films produits par l'ONF ont abordé ce thème. Dans les films de Michel Moreau et Georges Dufaux, il est question d'un retour au pays natal. Ce retour n'a pas pour but de renouer avec un soi passé, mais plutôt chercher à confirmer la justesse des choix passés. Ces voyages n'ont donc rien de nostalgique (ou si peu). Ils servent en fait à célébrer la migration.

MOREAU:

LE VOYAGE RÉCONCILIATEUR

Le dernier film de Michel Moreau est une œuvre émouvante parce que sincère. Avec tout le courage nécessaire à l'accomplissement d'une introspection, le réalisateur de *Jules le magnifique* propose au spectateur son autoportrait. Dans un style libre et impressionniste, il survole les moments importants de son enfance française (Joiny, 1931), de sa rupture avec l'Hexagone et son établissement au Québec en 1960 (le film se termine sur la célébration de ses 35 ans de vie ici). Dans *Le Pays rêvé*, le Québec est élevé au statut de véritable terre promise. Le film s'ouvre sur un plan en plongée d'une femme, que l'on devine arabe, qui vient d'arriver à Mirabel. En voix off, Moreau se demande ce qu'elle peut bien chercher dans l'exil. Quelle angoisse existentielle veut-elle soulager en foulant la terre québécoise ? C'est à partir de cette interrogation que naît l'introspection de Moreau. C'est à partir de cette image symbolique que le réalisateur va tenter de retracer son propre parcours.

Le film s'articule autour de trois grands axes: l'enfance française et ses déchirements, l'âge adulte et ses illusions, puis enfin la maturité et ses reconciliations. Parallèlement à ces paysages psychologiques, il y a des espaces qui sont le reflet de la quête intérieure de Moreau: l'Europe,

les États-Unis, le Québec. De cette quête, naîtra un film à la première personne. *Le je* est en effet ici très fort, très direct, résolu. Cadré en plan épaupe, Moreau s'impose au spectateur. Il le regarde et se confie. Il évoque ses plaisirs («manger et faire l'amour»), ses passions, ses moments de désespoir, ses révoltes... En fait, Moreau parle au spectateur comme il parlerait à un ami. Un ami devant lequel on ne retient pas ses larmes. Des larmes, Moreau en versera quelques-unes dans son film. Larmes d'amour, de nostalgie et de haine. Haine de la guerre, du *dressage* militaire, qui provoquera chez lui une fureur antimilitariste viscérale. C'est d'ailleurs la guerre d'Algérie qui achèvera la rupture du cinéaste avec la France et qui le fera «vomir» sur le drapeau tricolore et sur la Marseillaise.

Des larmes plus chaudes, pleines de reconnaissance et d'amour, Moreau en versera en évoquant la percée libératrice vers l'art. Percée provoquée par ce formidable professeur qui l'a «empêché de mourir d'insignifiance». L'autre moment de *défaillance* de Moreau, c'est lorsqu'il lit une lettre d'amour à sa compagne. Cette scène suit immédiatement l'un des passages les plus beaux du film où la compagne de Moreau, seule face à la caméra, déclare son amour au cinéaste d'une façon assez surprenante. Elle parle du bruit de la voiture de Moreau lorsqu'il rentre le soir. Ce bruit insignifiant la rend heureuse parce qu'il signifie le *retour* de l'homme qu'elle aime. Or pour un immigrant, nomade de nature, le retour n'est jamais assuré. C'est beau, c'est touchant. C'est aussi extrêmement simple, très concret mais en même temps d'une profondeur saisissante. La réponse de Moreau à cette déclaration, c'est la lecture d'une lettre qui explique pourquoi il ne partira pas. Mais cette scène, belle en soi, dérange, parce que le spectateur se sent de trop. En fait, on en veut à Moreau de nous avoir admis dans ce tête-à-tête qui ne regarde qu'eux. On n'a rien à *voir* là-dedans. Mais c'est là le pari de Moreau. Ce film serait son âme, ou il ne serait pas. C'est dire l'engagement total du cinéaste dans ce projet. Moreau, reconnu pour l'intérêt qu'il porte habituellement aux autres – pour une fois – s'intéresse à lui-même. Or lorsqu'un cinéaste parle de lui-même, il évoque inévitablement son œuvre. C'est ce que fait Moreau. Il raconte ses débuts en publicité, ses films sur l'enfance et enfin son intérêt pour les *marginiaux*. Curieusement, cette partie est peut-

être la moins intéressante du film, probablement parce que Moreau quitte le territoire des émotions et des sentiments pour amorcer une approche beaucoup plus cérébrale et analytique. En effet il se met à expliquer, à justifier, à analyser, à interpréter...

Curieux est aussi l'hymne vibrant de Moreau au Québec, sa *terre promise*. Certes, cela fera vibrer bien des cordes nationalistes, mais les véritables raisons de ce chant demeurent obscures. Moreau évoque la simplicité des gens (et son «arrogance» française des premiers temps, comme il le dit lui-même), la langue française qui lui manquait après 6 mois de New York et ce pays qui lui a permis de «revivre les émotions de son enfance...» avec ses hivers qui (tiens!) lui plaisent. En fait, on a l'impression que Moreau cherche à plaire en évoquant, ici et là, des thèmes nationalistes qui n'ajoutent rien à son film. Sa quête est ailleurs, elle est plus universelle. On le sent d'ailleurs beaucoup plus sincère et convaincu lorsqu'il lance cet appel vibrant à la tolérance et au métissage: «C'est du choc des peuples que naissent les plus solides pays».

DUFAUX:

L'APAISANTE DÉCHIRURE

La dix-huitième réalisation de Georges Dufaux suit, dans un style documentaire proche du direct, la romancière Ying Chen à l'occasion de son retour en Chine, près de dix ans après son exil qui l'a menée au Québec pour y poursuivre des études de littérature française. Chen nous apprend qu'elle a quitté la Chine par crainte de se voir étouffée, résignée, réduite à l'inanité. Une soumission de l'individu au profit de la collectivité, que Dufaux (qui s'intéresse à nouveau à la Chine, après sa trilogie *Gui Dao – sur la voie*, entreprise en 1980) illustre de façon fort intéressante dans une scène où des écoliers de Shanghai suivent un cours dans lequel on leur vante les avantages de la vie en communauté. Comme dans *Le Pays rêvé*, l'exil est ici synonyme de libération intellectuelle et existentielle, malgré la déchirure inhérente à un tel choix. À l'instar de la quête de Michel Moreau, la démarche de Ying Chen et de Dufaux est essentiellement *identitaire* et c'est dans l'art (l'écriture pour Chen, le cinéma, la photographie ou la peinture pour Moreau) que la révélation semble s'accomplir enfin. Une révélation synonyme de renaissance, puisque Chen n'hésite pas à qualifier l'exil d'acte



Voyage illusoire

suicidaire. Or dans ces films, toute la question est de cerner ce que provoquera le retour à la terre natale.

Dans le film de Moreau, le retour à la France a ravivé des angoisses, des colères, des déchirements. Dans *Voyage illusoire*, le voyage de Chen ne provoquera, en fin de compte, qu'un sentiment teinté d'indifférence. Or ce détachement viendra confirmer les raisons qui ont poussé la jeune femme à s'établir à Montréal.

Sans doute, l'élément le plus intéressant du film est le rapport qu'entretiennent Dufaux et Chen avec l'image. Une image, autant métaphorique que réelle, qui se présente comme représentation, comme repère. Repère essentiel pour l'exilé qui – constat tragique – retourne chez lui, après avoir perdu le sens véritable de sa terre natale. Alors on doit se raccrocher à des représentations. Et il est significatif que *Le Pays rêvé* et *Voyage illusoire* exploitent beaucoup l'image comme ancrage. Pour Moreau, l'évocation de son pays natal se fait à l'aide de photographies, toiles et films d'amateurs. Pour Dufaux, le rapport de Chen avec la Chine est composé d'images qui ramènent (la protagoniste et le spectateur) à une certaine conception de ce pays. Dans les films de Dufaux et Moreau, les images servent aussi à revisiter le passé, à tenter de révéler les traces du temps, les marques de l'absence. L'image la plus intense, en ce sens, est sans doute ce moment où Ying Chen se trouve dans un

musée, assise devant de gigantesques rouleaux d'écriture chinoise. En voix off, la jeune femme déclare sa passion pour la langue de ce pays qui (est-ce un regret ou un reproche, ou peut-être les deux ?) ne lui a pas permis de garder sa nationalité chinoise lorsqu'elle a immigré au Canada. Mais entre elle et les rouleaux – c'est-à-dire entre elle et la langue chinoise (et tous les éléments culturels que cela implique) – il y a un périmètre de sécurité qui la tient littéralement à distance. On comprend tout de suite la force de cette image qui illustre parfaitement ce sentiment d'attraction-répulsion qu'est en train de vivre la jeune femme.

Afin de traduire l'itinéraire intérieur toujours inachevé de l'artiste, Dufaux a construit *Voyage illusoire* comme un *work in progress*. Aussi le film renferme des moments où le cinéaste lit une correspondance entre lui et Ying faisant allusion au film qu'ils sont en train de faire. Ying parle de ce film comme d'une quête aux «résultats incertains» et quelques plans s'amorcent avec les éléments du rituel accompagnant un tournage (indications du réalisateur, préparation du cadre, placement des protagonistes, le clap, etc.) C'est d'ailleurs ce sentiment d'acrobatie sans filet qui, souvent, stimule le cinéaste et qui rend le résultat si passionnant (pour lui et pour nous). Lorsqu'on tente ce genre d'entreprise, il faut être conscient du risque de voir son projet ne pas se diriger là où on l'aurait souhaité. C'est un peu

l'impression que l'on ressent en voyant *Voyage illusoire*, même après plus d'un visionnement. Le film aborde tant de thèmes complexes, parfois même contradictoires, que le spectateur – noyé dans un océan de mots prononcés sans passion (ou alors par excès d'humilité) – ne sait pas vraiment comment aborder ce film. Le problème vient peut-être du fait que Ying Chen, pivot du film, demeure insaisissable, fuyante. Elle ne semble jamais à l'aise devant la caméra. Elle aimerait être ailleurs: «Il n'est jamais facile de filmer un écrivain (...) je préfère donc que la caméra fasse ses explorations sans moi». Mais Dufaux n'acquiesce que partiellement à cette requête. Durant la majeure partie du film, il braque sa caméra sur ce personnage qui, du début à la fin, demeure une ombre. Ombre qu'elle refuse pourtant de devenir. C'est la raison de son exil! Or suivre, pendant quelque 50 minutes, ce personnage au tempérament fermé, amer, pessimiste et presque éteint, est un peu lassant et peu cinématographique. Le seul plan où Ying Chen s'illumine, c'est lorsqu'après une scène où la jeune femme termine la lecture de son journal de voyage, Dufaux – en off – lui demande: «As-tu hâte de rentrer à Montréal?» Alors le regard de Ying Chen s'éclaire d'un sourire émouvant. «Oui», dit-elle! Tout le film est là: dans cet extraordinaire sourire d'une Chinoise, en Chine, qui s'épanouit à l'idée de retourner dans l'espace de son exil. Il y a dans ce court instant un paradoxe d'une richesse extrême. Nous aurions aimé voir un peu plus de ces instants magiques.

Carlo Mandolini

LE PAYS RÊVÉ

Canada (Québec) 1996, 92 min – Réal.: Michel Moreau – Scén.: Michel Moreau – Photo: Martin Leclerc – Mont.: Werner Nold – Mus.: Marie Bernard – Prod.: Iolande Cadrin-Rossignol, Joanne Carrière – Dist.: ONF

VOYAGE ILLUSOIRE

Canada (Québec) 1997, 52 minutes – Réal.: Georges Dufaux, avec la participation de Ying Chen – Lecture des textes: Céline Bonnier – Photo: Georges Dufaux – Mont.: Antonia McGrath – Mus.: Jeff Johnston – Prod.: Éric Michel – Dist.: ONF



Deconstructing Harry

Deconstructing Harry

Sexe en délire

Sans doute pour la première fois dans ses films, Woody Allen semble s'exprimer ouvertement sur le sexe. Avec *Deconstructing Harry*, il ne cherche plus seulement à placer des symboles phalliques au milieu de ses images ou des allusions sexuelles entre les lignes de ses répliques. D'ailleurs, cela fait belle lurette qu'il ne tombe plus amoureux de femmes inaccessibles, celles qui justement lui évitent toute consommation de l'acte sexuel (du moins à l'écran). Ici, Woody se laisse aller. De la première scène de fellation (avec présence de vieille femme aveugle!) aux scènes finales en enfer, il décortique avec précision son désordre amoureux, désarticulant son personnage à tel point qu'il se demandera s'il est véritablement un homme ou un monstre.

C'est là que les spectatrices (qui ont, elles, lu à la loupe la biographie de Mia Farrow!) s'amuseront à le mettre en pièces à leur façon, découvrant au coin de chaque image, au détour de chaque phrase, l'horrible individu, contorsionné et grimaçant, malade et vicelard *au boutte*, qui veut par son film, essayer (mais en vain) de se justifier. Libre à elles de se poser comme juges d'un conflit marital et juridique qui a fait un peu trop les manchettes de journaux en mal de scandales juteux. Leur erreur est de ne pouvoir séparer l'artiste de son œuvre et d'éliminer d'un seul coup toute possibilité d'examen raisonné de l'œuvre en question. Car finalement, autant met-

tre à sac toute l'œuvre de Rousseau, de Picasso ou de Jacques Brel à cause des attitudes que ces messieurs avaient ouvertement exprimées vis-à-vis des femmes. Et ultimement, l'acte de visionnement devient simple acte de vérification d'une pensée déjà décidée, d'une balance dont l'un des plateaux penche déjà d'un seul côté.

En fait, Woody s'en fout royalement.

Il va continuer de faire ses films à sa manière.

Et pour emmerder tout le monde, il a épousé Soon-Yi Previn.

Harry/Woody essaie peut-être de se justifier, de s'ajuster aux impératifs d'une vie et d'une société qui le dépassent. Mais cela fait plus de trente ans que Woody poursuit la même quête. Harry sera semble-t-il toujours *spirituellement en banqueroute*, nous le savons, mais en signant chacune de ses œuvres, Woody lui redonne chaque fois (ainsi qu'aux autres personnages le représentant) ses titres de noblesse.

Ici, l'auteur se dévoile avec une sorte de délectation qui pourrait sembler abusive au regard et à l'oreille de certains. Les baisés en catimini, les attaques contre la religion juive: Woody se glorifie tout en s'autofouettant, l'autoparodie menant, encore et toujours, à cette adulation aigre-douce qu'il cherche sans cesse. Bien entendu, en chemin, il arrive à régler certains comptes au grand plaisir des quelques fans qui lui restent après ses trois décennies d'étalage de libido et de frustration hypocondriaque. Il *déconstruit* Demi Moore en Juive religieuse, Billy Crystal en Diable rouge, Kirstie Alley et Judy Davis en épouses hurleuses incapables de faire la

différence entre l'amour et le cul. Il nous présente Elisabeth Shue en belle enfant/femme idéale (pour la nième fois, on envie le veinard!) et Hazelle Goodman, sa pute préférée, dont le cœur est d'or comme il se doit. Il monte son film comme un puzzle d'une fébrilité folle, passant sans trop de transition, de la rigolade pure aux scènes dites plus sérieuses, entrechoquant rêve et réalité, réalité et fiction (Harry est écrivain), fiction possible et fiction envisagée. Et, comme en rappel de *Zelig* ou de *The Purple Rose of Cairo*, il se paie une petite invention technique de haut calibre en mettant Robin Williams *out of focus* sans se douter du délire symbolique où plongeront ses supporters parisiens lorsque les auteurs de la version française traduiront l'expression par *hors foyer!*

Comment se détendre avec un film de Woody Allen? Difficile. Au tout début, l'artiste examine, comme tous les artistes, la toile placée devant lui. Cette toile va lui permettre, comme chaque fois, de ne pas sombrer dans la neurasthénie ou le plus passif des engourdissements. Ce sera donc tout d'abord ce sentiment primordial qu'il devra communiquer au spectateur: comment vivre tout en continuant d'exister. Puis, il se familiarisera avec sa solitude, nous encourageant à nous familiariser avec la nôtre propre. Ensuite, il lissera précautionneusement sa toile vierge avant d'y laisser enfin voler ses pinceaux. Face aux violences d'une société sans pitié, il reste quand même l'homme ou la femme que nous sommes (heureusement, avec tous ces défauts qu'on essaie, bien en vain, d'oblitérer).

Et il reste l'art salvateur. Celui qui vaudra à Harry, dans une scène émouvante (nous rappelant au souvenir de *Stardust Memories*), la reconnaissance de tous.

C'est un système qu'il nous propose. Comme de jouer de la clarinette, une fois par semaine, dans le petit bistrot du coin.

Maurice Elia

DECONSTRUCTING HARRY (Harry dans tous ses états) États-Unis 1997, 95 minutes. Réal.: Woody Allen — Scén.: Woody Allen — Photo: Carlo Di Palma — Mont.: Susan E. Morse — Int. (alph.): Caroline Aaron (Doris), Woody Allen (Harry Block), Kirstie Alley (Joan), Bob Balaban (Richard), Richard Benjamin (Ken), Eric Bogosian (Burt), Billy Crystal (Larry), Judy Davis (Lucy), Hazelle Goodman (Cookie), Mariel Hemingway (Beth Kramer), Amy Irving (Jane), Julie Kavner (Grace), Eric Lloyd (Hilly), Julia Louis-Dreyfus (Leslie), Tobey Maguire (Harvey Stern), Demi Moore (Helen), Elisabeth Shue (Fay), Stanley Tucci (Paul Epstein), Robin Williams (Mel) — Prod.: Jean Doumanian — Dist.: Alliance.

Jackie Brown

Réservoir inassouvi

S'il s'agissait d'une mini-série diffusée en trois soirs à la télévision, on parlerait d'un ensemble spectaculaire. Mais quand on connaît le génie fou de l'enfant terrible du cinéma américain et qu'on y croit, le verdict est moins joyeux: **Jackie Brown** ne sert qu'à diminuer nos attentes face au prochain *nouveau film* de Quentin Tarantino.

Question reparties salées sortant de la bouche de mécréants bas de gamme, Tarantino s'y connaît. **Reservoir Dogs** et **Pulp Fiction** en étaient truffées. Pour ce troisième long métrage, il s'inspire de *Rum Punch*, le roman policier d'Elmore Leonard qui, lui aussi, privilégie un vocabulaire sans concession et des personnages hauts en couleur. Après avoir transformé l'héroïne en femme de couleur et fait passer l'action de la côte est des États-Unis à la côte ouest, Tarantino utilise son flair pour recycler quelques acteurs dont la carrière était en veilleuse. Excellent choix, parce que Pam Grier (synonyme des films dits de la *blaxploitation* des années 70) et Robert Forster sont peut-être les surprises les plus agréables du film.

Tarantino leur donne du bon matériel à se mettre sous la dent en allant au-delà du simple parachutage de personnages dans des situations tragi-comiques. *Jackie Brown* est une hôtesse de

l'air qui, pour arrondir ses fins de mois, rapporte du Mexique des sommes dues au revendeur d'armes Ordell Robbie. Grier colle tout à fait à ce portrait de femme calme, assurée et séduisante. Le sang-froid et la bonhomie de Max Cherry, celui qui assure la libération sous caution de Jackie, seront ébranlés par son charme indiscutable. Tarantino prend le temps de donner du relief et une certaine humanité à Jackie et Max: ils sont à un point tournant de leur vie et de leur carrière et chérissent la tendre amitié qui a tôt fait de les lier. Ce genre de sentiment est nouveau chez Tarantino et explique en partie notre attachement instantané envers ces deux comédiens pratiquement oubliés. Évidemment, on ne se plaint pas non plus de la présence de De Niro: il provoque le rire avec son personnage de bandit sans cervelle qui, d'ordinaire si insensible, ne sait contrôler ses émotions quand il doit leur faire face.

D'autre part, on applaudit Tarantino le scénariste qui ne craint pas de créer des personnages politiquement incorrects (quitte à leur faire répéter le mot *nigger* sans rougir). Aussi, on s'émerveille du comique de petites situations étonnantes: Ordell surprenant Max en train de négliger certaines règles élémentaires d'hygiène corporelle, Max faisant fi de l'insipidité ahurissante du groupe *Delphonics*, la *dégradation morale* de la copine d'Ordell, etc. Et bien sûr, on apprécie le bon jugement du réalisateur qui

choisit de filmer de très loin les derniers instants de vie d'un pauvre malheureux.

Pourquoi la déception, alors? Parce que le film est étiré à tort, les choix musicaux à registre unique ennui les non-initiés, les discours insolents et à répétition de Samuel L. Jackson n'ont aucun impact. Mais aussi parce que l'action semble diluée: même des déroulements narratifs typiques de Tarantino semblent à peine réussis: la reprise d'une des scènes finales, à partir de trois points de vue différents, manque de fraîcheur. Ou peut-être, simplement, parce qu'on espère trop de celui qui, à l'époque où l'on n'attendait rien de lui, nous avait vraiment éblouis.

Geneviève Royer

JACKIE BROWN

États-Unis 1997, 155 minutes — Réal.: Quentin Tarantino — Scén.: Quentin Tarantino d'après le roman *Rum Punch* d'Elmore Leonard — Photo: Guillermo Navarro — Mont.: Sally Menke — Mus.: airs pop. — Int.: Pam Greer (Jackie Brown), Samuel L. Jackson (Ordell Robbie), Robert Forster (Max Cherry), Robert De Niro (Louis Gara), Bridget Fonda (Melanie), Michael Keaton (Ray Nicolette), Michael Bowen (Max Dargus), Tommy «Tiny» Lister jr (Winston), Lisa Gay Hamilton (Sheronda) — Prod.: Lawrence Bender — Dist.: Alliance.

Titanic

Taille et détails

On attendait beaucoup de *Titanic* et paradoxalement on craignait le pire. L'explication est simple: d'un côté, nanti d'un budget colossal, un cinéaste ayant l'habitude de tenir ses promesses et qui entendait bien dépeindre avec tout le spectaculaire qu'on lui connaît la pire tragédie navale de ce siècle. De l'autre une appréhendée et lacrymale *love story* servant de support fictionnel et un genre, le film catastrophe, toujours maintenu artificiellement en vie grâce à des oeuvres récentes et relativement médiocres. À l'image de son sujet historique, le film de James Cameron aurait pu, victime de sa démesure, sombrer dans l'abîme et y rejoindre d'autres épaves naguère commandées par un Irwin Allen.

Mais il n'en est rien. *Titanic* constitue une grande réussite et s'impose comme l'un des meilleurs films-catastrophes jamais tournés. Cette dernière assertion peut paraître quelque peu restrictive lorsqu'il s'agit de donner ses lettres de noblesse à un sous-genre, tant le film-



Jackie Brown

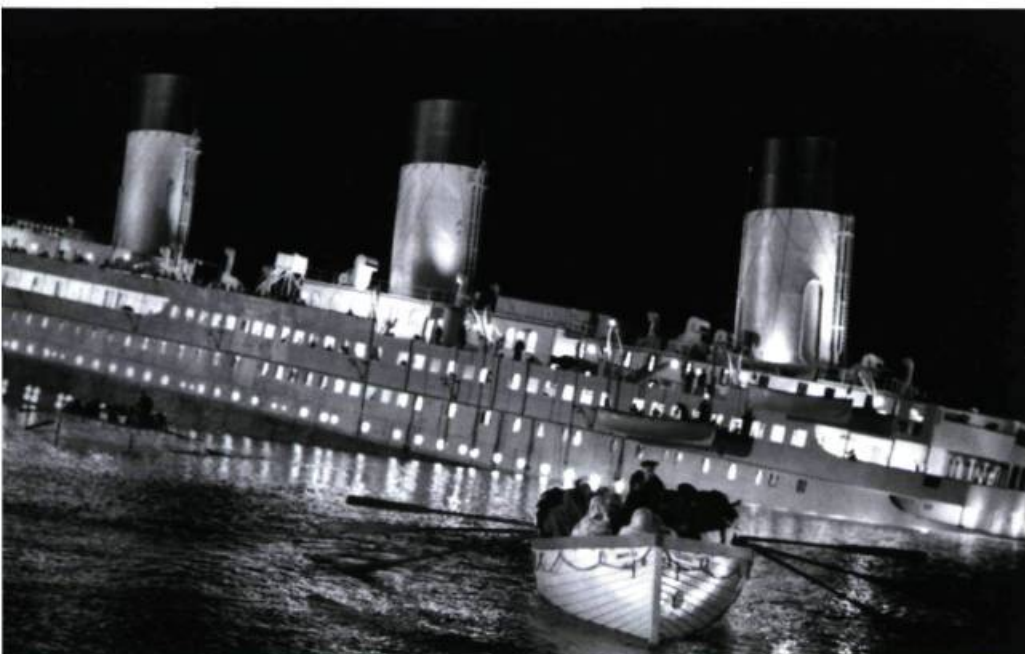
catastrophe s'est défini dans le passé comme un croisement de plusieurs influences. Empressons-nous donc d'ajouter que si *Titanic* ne déroge point à cette règle en intégrant tous les apports du drame sentimental, il n'en demeure pas moins qu'il affiche parfois une rigueur documentaire qui le rend passionnant. Pour preuve ces images tirées des véritables entrailles de la célèbre épave qui ont été subrepticement glissées à travers d'autres plans factices et toute cette reconstitution historique des plus minutieuses (qui frôle la maniaquerie lorsqu'on sait que la maquette du navire construite pour le film était aux neuf dixièmes de la taille réelle de l'original).

l'iceberg, ou encore celle qui se fait submerger venant ainsi donner une chronologie précise du naufrage. L'Histoire ne se subordonne pas à l'histoire et reste, d'une certaine façon, indépendante de celle-ci.

De ce contexte historique découlent bon nombre d'éléments que plusieurs s'empresseront d'associer au sempiternel schéma classique du film-catastrophe: stratification sociale, huis clos de la catastrophe, inconséquence des dirigeants (le président de la White Star Line à bord et le capitaine lui-même), excès de confiance dans la technologie (la présumée *insubmersibilité* du navire), etc. Cameron joue sans doute quelque peu

et Rose (sublime Kate Winslet), dans le souffle épique qui accompagne le bateau à son départ, dans les superbes transitions marquant les allées et venues dans le temps. Notons pour mémoire celle où les deux jeunes gens s'étreignent et s'em brassent à la proue du navire alors que celui-ci disparaît lentement pour faire place à l'épave gisant au fond des eaux. Jack et Rose, tels deux fantômes, s'évanouissent alors dans l'abîme. Le *Titanic* sera à jamais une épave hantée par les souvenirs, un dernier bastion inaltérable à l'usure du temps. D'ailleurs les rares rescapés toujours vivants lors de la localisation de l'épave en 1985 se sont toujours opposés à la récupération de vestiges (au-delà de 1800 objets ont été retirés du *Titanic* jusqu'ici). Le personnage incarné par Bill Paxton n'est rien de moins qu'un pillier d'épaves et le récit de Rose, véritable embrayeur et véhicule narratif, lui procure à lui et aux membres de son équipe une toute autre dimension du désastre. La conversion demeure du reste un peu facile mais il a à tout le moins été touché et ce, à l'instar du spectateur. Il s'agit ici d'un autre élément majeur qui avantage *Titanic* par rapport à une flopée de films-catastrophes: le public peut difficilement rester indifférent face au sort des victimes. Le plan de centaines d'individus flottant à la surface reste sans doute l'une des images les plus saisissantes et émouvantes du film. Et que dire de ces appels de détresse s'estompant peu à peu pour faire place à un silence morbide et tristement révélateur.

Certes l'historicité du drame y est pour quelque chose mais Cameron, en se concentrant sur deux personnages tout au long du film au lieu de se perdre dans une mosaïque d'existences épar ses, a peut-être réussi pour la première fois à générer une véritable compassion dans un film-catastrophe. Il suffit lors du naufrage que le regard de Rose croise celui d'une passagère inconnue pour que cet anonymat renforce une fois de plus la crédibilité du drame. Compassion désarmante qui n'est pas sans quelques accents moralisateurs car le *Titanic* était si énorme, noble et majestueux, mais en même temps si petit et insignifiant, comme le montre ces deux plans à vol d'oiseaux faisant du transatlantique une minuscule tache de lumière perdue dans les ténèbres. Le *Titanic* ne fait que s'intégrer à ces myriades d'étoiles parsemant le ciel de l'Atlantique Nord. Gonflé par son orgueil, l'Homme peut se croire maître de tout et Cameron ne fait ici que le



Titanic

Cameron a surtout évité le piège de faire des personnages historiques (le capitaine Smith, Molly Brown, l'ingénieur en chef Thomas Andrews et bien d'autres) des protagonistes de premier plan de la tragédie. Ils sont, comme le *Titanic*, d'abord et avant tout des éléments servant à ériger un cadre à une histoire d'amour et n'ont par conséquent guère besoin d'enjolivements narratifs qui auraient pu les rendre mélodramatiques ou, pire, caricaturaux. Le drame gagne en crédibilité et Cameron témoigne ainsi d'un certain respect vis-à-vis de la catastrophe et de ses victimes. Ce respect s'incarne également dans ce constant souci du détail: une horloge, derrière le timonier, marquant l'heure de l'impact avec

d'opportunisme mais il ne fait que rapporter des faits historiques attestés. Reste bien sûr un film qui gravite autour d'une histoire d'amour plus que fictive, mais ici encore, le cadre de l'Histoire s'y prêtait fort bien. Par conséquent, il fallait s'attendre au récit mille fois conté de ces deux êtres dont la condition sociale respective interdit tout rapprochement affectif. Mais les meilleures histoires d'amour ne s'articulent-elles pas toujours autour de vecteurs bien établis? Même si cette fiction comporte son lot d'in vraisemblances (le fiancé éconduit qui poursuit le couple alors que le bateau coule à pic), l'émotion n'y est jamais pesamment entretenue; elle surgit d'elle-même à travers la jeunesse et la candeur de Jack

situer à l'échelle de l'univers. Belle leçon d'humilité.

Alain Vézina

TITANIC

États-Unis 1997, 194 minutes — **Réal.:** James Cameron — **Scén.:** James Cameron — **Photo:** Russell Carpenter — **Mont.:** Conrad Buff, James Cameron, Richard A. Harris — **Mus.:** James Horner — **Déc.:** Peter Lamont, Charles Lee, Martin Laing — **Cost.:** Deborah L. Scott — **Eff. spéc.:** Robert Legato, Thomas L. Fisher — **Int.:** Leonardo Di Caprio (Jack Dawson), Kate Winslet (Rose DeWitt Bukater), Billy Zane (Cal Hockley), Gloria Stuart (Rose centenaire), Frances Fisher (Ruth DeWitt Bukater), Kathy Bates (Molly Brown), Bill Paxton (Brock Lovett), David Warner (Spicer Lovejoy), Victor Garber (Thomas Andrews), Jonathan Hyde (Bruce Ismay), Bernard Hill (le capitaine E. J. Smith), Danny Nucci (Fabrizio) — **Prod.:** James Cameron, Jon Landau — **Dist.:** Paramount.

L'Abécédaire de Gilles Deleuze

Agencements d'outre-tombe

En 1988, Pierre-André Boutang avait demandé à Claire Parnet, disciple et collaboratrice du philosophe Gilles Deleuze (né en 1925), de proposer à celui-ci de participer à une série d'échanges sur divers thèmes. Deleuze n'aimant pas l'interview, il avait naguère transformé l'idée d'un livre sur son œuvre, *Dialogues* (1977), en une série de textes écrits par Claire Parnet et lui-même et se répondant l'un l'autre. On mit donc au point le système de l'abécédaire, chaque lettre de l'alphabet étant représentée par un mot, d'*animal* à *zigzag*, qui permettrait au philosophe de répondre et d'élaborer plus ou moins sur l'idée de départ. Deleuze accepta à condition que **L'Abécédaire de Gilles Deleuze** soit diffusé seulement après sa mort.

C'est une œuvre brute que nous voyons, avec ses débuts et fins de bobines, ses redites mais



L'Abécédaire de Gilles Deleuze

aussi les fulgurances de la pensée d'un homme capable de rapprocher des concepts, des thèmes apparemment éloignés les uns des autres. Elle illustre ainsi sa «pratique nomade de la philosophie» en parlant avec autant de talent du pari de Pascal que de tennis (la figure christique de Björn Borg). Un homme aux ongles longs, à la voix et aux gestes d'outre-tombe, tisse sa pensée telle l'araignée sa toile, allant d'agencement en concept, expliquant ses conflits avec Freud ou Wittgenstein, ses amitiés avec Félix Guattari, Michel Foucault, rappelant l'importance du Front Populaire dans l'imaginaire politique français. Claire Parnet, si visible dans la première partie (dans le miroir au-dessus de l'épaule de Deleuze), ne devient de plus en plus qu'une voix, son travail de médiatrice, de relanceuse étant accompli, elle s'efface littéralement de l'écran.

Une chaîne de la télévision française a commencé à diffuser quelques mois avant sa mort en novembre 1995 cette rencontre avec un homme remarquable. Espérons qu'une de nos télés aura l'idée de faire de même.

Luc Chaput

L'ABÉCÉDAIRE DE GILLES DELEUZE

France 1988-95, 450 minutes — **Réal.:** Pierre-André Boutang — **Photo:** Alain Thiollet — **Avec:** Gilles Deleuze, Claire Parnet — **Prod.:** Pierre-André Boutang — **Dist.:** Sodaperaga.

Good Will Hunting

La difficulté de dédramatiser

Après la férocité de *To Die For*, Gus Van Sant pouvait difficilement aller plus avant dans la critique sociale sans tomber dans l'acharnement. Mais dédramatiser le ton n'était pas sans risque: *Even Cowgirls Get the Blues*, qui suivait les deux bombes *Drugstore Cowboy* et *My Own Private Idaho*, n'avait pas convaincu en tant qu'étude amusée sur l'homosexualité féminine.

S'il n'a pas la magie de ses films précédents, *Good Will Hunting* marque un point tournant pour le cinéaste de 46 ans: pour la première fois, il réussit à échapper à la polémique. Dommage qu'il n'en ait pas profité pour approfondir les rapports entre les personnages, se cantonnant à un scénario certes touchant de Matt Damon et Ben Affleck, mais qui ne réussit pas à échapper à une naïveté trop appuyée.



Good Will Hunting

Concierger au Massachusetts Institute of Technology, Will Hunting dévore et comprend tous les livres qui lui tombent sous la main. Il est plus brillant que tous les professeurs réunis, tant en mathématiques qu'en chimie. Le hic, c'est que son enfance lui pèse: abandonné, puis battu en famille d'accueil, il ne se résoud pas à abandonner sa bande d'amis du quartier défavorisé où il est né, South Boston. Il préfère travailler dans la construction plutôt que de laisser libre cours à son génie.

Désespéré, un mathématicien de renom, Lambeau, qui aimerait bien avoir Will sous contrat, fait appel à diverses thérapies: psychanalyse, hypnose, tout y passe. Mais chaque fois, le jeune homme scandalise le thérapeute. En parallèle, cependant, il se fait une amie de cœur, Skylar, étudiante en médecine et orpheline. Quand Lambeau fait appel à un ancien copain de lycée, psychologue dont la carrière a tourné court, la carapace de Will commence à craquer.

Van Sant aime les mésadaptés. Son dernier cru ne fait pas exception à la règle. Tout comme Joaquin Phoenix en nigaud dans *To Die For*, Matt Dillon en voleur expert dans *Drugstore*

Cowboy, River Phoenix en prostitué dans *My Own Private Idaho*, Matt Damon trouve le ton juste, mi-goguenard, mi-génial. La direction d'acteurs est à point dans la plupart des duos, où tant Minnie Driver que Damon ou Robin Williams étalent tous leurs talents.

Minnie Driver, en particulier, étonne par sa versatilité: son personnage de *Grosse Pointe Blank* était plus sophistiqué, mais il n'y a pas eu contamination. Skylar oscille avec beaucoup de bonheur entre l'assurance et la fragilité. Le couple Driver-Damon rappelle la bande improbable de *Drugstore Cowboy*, tout en illustrant la difficulté extrême des rapports entre hommes et femmes, toujours aussi mystérieux pour Van Sant.

La violence est aussi omniprésente que dans les autres films du bourgeois défrôqué du Kentucky: seulement, ce n'est plus celle de l'ambition ou de la police, mais plutôt la brutalité des universitaires... qui est plus difficile à avaler. Van Sant n'a pas réussi à adoucir le ton revanchard de Damon, qui a grandi dans South Boston. Les universitaires, Lambeau en tête, sont décrits d'une façon manichéenne qui tranche avec l'ironie et la magie que Van Sant savait insuffler à ceux qui n'avaient pas le beau rôle: *To Die For* ne présentait pas de coupable, *Drugstore Cowboy* non plus.

Les confrontations entre Stellan Skarsgard et Robin Williams forment un maillon faible mais important. Même l'ancien Peter Pan tourne à vide dans les séquences où ambition et éthique s'entrechoquent sans grand effet dramatique, confinant davantage au pamphlet. En comparaison, les aléas de la thérapie, parfois tirés par les cheveux, n'amoinissent pas l'intensité de la relation entre Damon et Williams: les deux personnages sont bien campés.

Entamée seulement par les faiblesses du scénario, l'unité du film est assurée par les images méticuleuses de Jean-Yves Escoffier (qui a travaillé aux trois films de Léos Carax). L'empreinte de Gus Van Sant, passionné de photographie et qui a fait ses premières armes en publicité, est visible à ce sujet: la topographie est encore filmée avec sensibilité. Les cadrages du chantier de démolition rendent bien, comme d'habitude, l'Amérique ouvrière.

Assagi, peut-être, le réalisateur si mordant n'a toujours pas trouvé le moyen de croquer les émotions aussi bien que les drames. Les talents

de directeur d'acteurs de Gus Van Sant lui permettent de sauver la mise. Mais c'est à croire qu'il peine lui-même à se livrer.

Mathieu Perreault

GOOD WILL HUNTING (Le Destin de Will Hunting)
États-Unis 1997, 120 minutes — Réal.: Gus Van Sant — Scén.: Ben Affleck, Matt Damon — Photo: Jean-Yves Escoffier — Mont.: Pietro Scalia — Mus.: Danny Elfman — Int.: Matt Damon (Will Hunting), Robin Williams (Sean McGuire), Stellan Skarsgard (Lambeau), Minnie Driver (Skylar), Ben Affleck (Chuckie), Casey Affleck (Morgan), Cole Hauser (Billy) — Prod.: Lawrence Bender — Dist.: Alliance.

The Postman

Le patriotisme expliqué aux enfants

Sept ans après son fulgurant opus premier, salué par sept oscars, Kevin Costner revient derrière la caméra et propose à nouveau un récit où l'Amérique (et bien sûr ses idéaux et ses valeurs) est au cœur des débats. Comme dans *Dances With Wolves*, Costner raconte ici la naissance d'une nation, bien qu'il faudrait plutôt parler de renaissance, puisque *The Postman* se déroule dans un futur pas si lointain (l'an 2013) où les États-Unis, ravagés par une guerre apocalyptique, sont en proie au chaos, à l'anarchie et à la tyrannie. Au cœur de cet enfer fasciste, il y a le silence, l'incommunicabilité, l'ignorance de l'existence d'une collectivité. Seuls et isolés, sans aucune conscience collective, les survivants de la guerre,

rassemblés en microsociétés, sont vulnérables et soumis. Jusqu'à ce que le personnage du *postman*, nouveau héros mythique d'une Amérique à reconstruire, vienne rappeler au bon peuple les vertus de la communication et, surtout, les fondements des valeurs de ce grand pays.

Mais à l'époque des attentats d'Oklahoma City et des groupuscules paramilitaires qui s'arment pour contrer l'autorité fédérale, qu'en est-il des valeurs américaines? À cet égard, il est très significatif de constater que les véritables héros de *The Postman* sont des jeunes, voire des enfants. C'est un peu comme si Costner, le *All American Boy* par excellence du cinéma américain actuel, désabusé par le manque de ferveur des Américains de sa génération, s'était tourné vers la jeunesse afin de lui enseigner les rudiments du patriotisme à l'américaine. *The Postman*, avec ses héros qui parlent aux jeunes et ses situations fortement manichéennes — pour ne pas dire superficielles, est ni plus ni moins un film de propagande à l'intention des jeunes. Cette optique très paternaliste alourdit évidemment le film et en réduit grandement la portée et l'intérêt. D'autant plus que Costner, peu inspiré, a signé une mise en scène platement académique et insipide. Quant à la nature américaine, pourtant personnage central du film dans la mesure où elle symbolise les valeurs fondamentales, elle est filmée certes de belle façon, mais comme s'il s'agissait d'une carte postale en mouvement. Cette deuxième réalisation de



The Postman

Costner n'a donc ni le souffle romanesque ni la dimension épique de *Dances With Wolves*. De plus *The Postman*, malgré sa durée, ne parvient ni à développer son sujet ni à approfondir des personnages qui demeurent des ombres sans véritable intérêt. Il nous laisse donc avec une impression d'inachevé, aux intentions mal définies et à l'intensité dramatique bien quelconque.

Carlo Mandolini

THE POSTMAN (Le Facteur)

États-Unis 1997, 177 minutes — Réal.: Kevin Costner — Scén.: Eric Roth, Brian Helgeland, d'après le roman de David Brin — Photo: Stephen Windon — Mont.: Peter Boyle — Mus.: James Newton Howard — Int.: Kevin Costner (le facteur), Will Patton (Betelem), Larenz Tate (Ford), Olivia Williams (Abby), James Russo (Idaho), Daniel von Bargen (le shérif Briscoe), Tom Petty (le maire de Bridge City) — Prod.: Jim Wilson, Steve Tisch, Kevin Costner — Dist.: Warner.

Kundun

Virtuosité de façade

Le bouddhisme est à la mode à Hollywood. Depuis quelques années — grâce à Richard Gere, notamment — les adhésions à cette religion se sont multipliées. Martin Scorsese aurait lui aussi succombé, professionnellement et per-

sonnellement. Son tout nouveau film, *Kundun*, se présente à la fois comme un drame historique (le film, inspiré des écrits de l'actuel Dalaï Lama, raconte l'enfance et le départ en exil du leader tibétain) mais aussi comme l'illustration d'un cheminement personnel, celui de Scorsese, au cœur de cette philosophie.

Sans doute transporté par sa ferveur toute nouvelle, le grand Scorsese a réalisé un film curieusement fort sage et extrêmement révérencieux. Sous la plume de la scénariste Melissa Mathison (E. T.), *Kundun* se contente de raconter rondement des faits, sans soulever trop de questions ni faire trop de vagues, et avec tout juste assez de contenu dramatique pour assurer un minimum d'attention de la part du spectateur. À la rigueur, *Kundun* est intéressant, mais sans plus.

Heureusement, derrière la caméra, Scorsese a accompli — comme toujours — un travail remarquable. Chaque image est un poème pour les yeux, une célébration de la beauté du monde, de la vie et de la paix. Et avec les charmantes mélodies méditatives de Philip Glass, on y croirait presque! Or, au delà de la beauté exceptionnelle des images et de la virtuosité de la caméra, il y a dans ce film, à ne pas en douter, une manifestation évidente de la *touche Scorsese*. Aussi, dès

les premières images, on comprend que le cinéaste tente de nous proposer, comme il l'a si souvent fait, une vision singulière de l'existence, marquée par le doute et parfois la détresse. Dès les premiers plans, qui montrent le Dalaï Lama encore enfant, la caméra — presque toujours à hauteur de l'enfant — bouge constamment, cherchant à *provoquer* le spectateur et, grâce à des angles de prise de vue parfois inusités et à des images filtrées ou déformées, à proposer un regard *autre* sur l'enfant. Un regard semblable à celui des moines qui se pressent autour de lui pour confirmer leur pressentiment: cet enfant est bel et bien le *Kundun*, la réincarnation du treizième Dalaï Lama. Ultérieurement, cette approche filmique servira à illustrer le désarroi spirituel et moral qui s'installe dans l'esprit du leader tibétain, devenu adolescent, qui s'interroge maintenant sur le sens réel de sa mission. Une mission qui propulse le jeune homme au cœur d'un monde agité qui attend de lui une réponse claire à un salut autant spirituel que politique. En prêtant bien l'oreille, on croirait entendre l'écho de l'appel anxieux de Willem Dafoe dans *The Last Temptation of Christ*.

Kundun, on le voit, est donc jusqu'à un certain point bel et bien dans les cordes de Scorsese. Or, il manque pourtant — et malheureusement — à ce film la dimension *viscérale* des grands Scorsese. Il manque cette âpreté qui nous permet de plonger au fond de l'être et d'en retirer sa nature essentielle. C'est pourquoi ce *Kundun*, apprêté à la sauce Disney, ne saurait satisfaire le spectateur le moins exigeant, puisqu'il ne fait qu'effleurer son sujet, demeurant toujours vague, évasif, à la surface des choses et sans jamais tenter de creuser la matière, gratter la surface, bref, faire avec ce film ce que tout film devrait pourtant faire: proposer un point de vue, une opinion. Une réflexion, quoi!

Carlo Mandolini

KUNDUN

États-Unis 1997, 134 minutes — Réal.: Martin Scorsese — Scén.: Melissa Mathison — Photo: Roger Deakins — Mont.: Thelma Schoonmaker — Mus.: Philip Glass — Int.: Tenzin Yeshi Paichang (le dalaï-lama à 2 ans), Tulku Jamyang Kunga Tenzin (le dalaï-lama à 5 ans), Gyurme Tethong (le dalaï-lama à 12 ans), Tenzin Thuthob Tsarong (le dalaï-lama adulte), Tencho Gyalpo (la mère du dalaï-lama), Tsewang Migyur Khangsar (le père), Sonam Phunstok (Reting Rinpoche), Gyatso Lukhang (le chambellan), Robert Lin (Mao) — Prod.: Barbara De Fina — Dist.: Buena Vista.



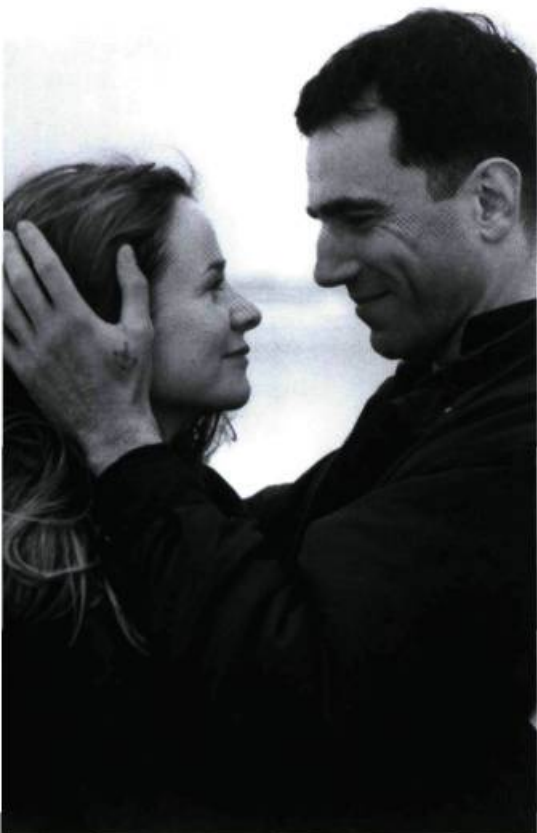
Kundun

The Boxer

Pugiliste pacifique

Dans *In The Name of The Father* (1993), Jim Sheridan avait fait état de vies brisées et de quartiers dévastés par le terrorisme et une chasse aux sorcières débridés. Dans *The Boxer*, le réalisateur irlandais ramène Daniel Day-Lewis dans l'arène d'une réalité désespérante sans résolution imminente.

Belfast: les Catholiques et les Protestants, les prisonniers enfermés et ceux qui sont libres, les pacifistes et les enragés. Ici, Sheridan prend le parti de la modération qui fait appel à l'humanisme et à la compassion. Il présente Danny Flynn comme un ancien membre de l'IRA qui cherche à rebâtir sa vie après quatorze ans de prison. Maintenant, il n'a plus le temps de haïr l'ennemi. Pour lui, Belfast appartient à tous.



The Boxer

The Boxer est un film accompli dont la réussite repose sur deux éléments: le génie des scénaristes et l'imperturbable talent des interprètes.

Le récit est mené de telle sorte que petit à

petit, le public est exposé à la série de codes plus ou moins tacites qui régissent la vie tourmentée de Belfast. Une scène au début, qui semble à première vue plutôt incongrue, prend tout son sens au fil du récit: un petit rassemblement célèbre joyeusement le mariage d'une jeune fille avec un prisonnier. Pourquoi l'approbation, et surtout la réjouissance, des proches par rapport à une union qui ne pourra se concrétiser au quotidien? Parce que la vie continue en dépit d'un conflit sauvage? Non, c'est là l'initiation du spectateur au *code des épouses des prisonniers*, ces femmes qui gardent le fort et redonnent courage à ceux qui ont été capturés. On lève même son verre aux épouses des prisonniers: la glorification des sacrifices. Comme quoi en Irlande du Nord, même les rites sacrés sont souillés par la politique.

On comprend ainsi les raisons de la relation interdite entre Danny et Maggie, conjointe d'un prisonnier et fille d'un dirigeant de l'IRA. Le thème de l'amour impossible devient bien plus qu'un simple petit combat à l'eau de rose: dans un contexte aussi restrictif, on parle de tragédie dans le sens classique du terme.

En dehors de sa complicité avec Maggie, Danny ne veut plus se battre. Ou plutôt, il refuse de se battre dans une jungle où seule la brutalité régit le pugilat. C'est pourquoi il préfère retourner dans l'arène, où les règles sont connues, acceptées et respectées. Mais là encore, la politique s'infiltrera.

Daniel Day-Lewis sait comment se glisser dans la peau d'un homme qui n'a connu que les quatre murs d'une prison pour faire bouger son corps, et les cloisons de son esprit pour remuer ses idées. On sent toute la tension intérieure de celui qui s'est tu trop longtemps et pour qui le son de sa propre voix semble étranger. Emily Watson, elle, laisse discrètement deviner le poids du fardeau que Maggie a choisi et que son entourage lui impose de nouveau de façon quotidienne. L'intensité de ses yeux n'a d'égale que celle de ceux de Day-Lewis. D'ailleurs, les échanges amoureux entre les deux se limiteront essentiellement à ces regards qui, eux, ne mentent pas.

Bien qu'ayant tourné le film à Dublin, Sheridan a su recréer l'atmosphère morbide de Belfast: le bruit des hélicoptères qui passent sans cesse, les bâtiments décrépis et la luminosité grisâtre de l'entre-saison. La musique, à la fois

triste et passionnée, qu'on a tôt fait de reconnaître comme étant celle de l'Irlandais Gavin Friday, accompagne efficacement le drame sans l'alourdir, ni le transformer en spectacle à la *Rocky*.

Geneviève Royer

THE BOXER (Le Boxeur)

Grande-Bretagne/Irlande/États-Unis 1997, 113 minutes — Réal.: Jim Sheridan — Scén.: Jim Sheridan, Terry George — Photo: Chris Menges — Mont.: Gerry Hambling — Mus.: Gavin Friday, Maurice Seazer — Int.: Daniel Day-Lewis (Danny Flynn), Emily Watson (Maggie), Ken Stott (Ike Weir), Ciaran Fitzgerald (Liam), Brian Cox (Joe Hamill), Gerard Mc Sorley (Harry) — Prod.: Jim Sheridan, Arthur Lappin — Dist.: Universal.

Le Siège de l'âme

Les périls de la métaphysique

Dans le coup de maître que constituait *La Liberté d'une statue*, Olivier Asselin s'interrogeait au sujet de la part de libre arbitre dont dispose l'être humain. Maintenant, à travers *Le Siège de l'âme*, il renoue avec ses grandes préoccupations philosophiques en se posant une autre question insoluble: à quel endroit se situe l'âme humaine? L'action du film se déroule au XIX^e siècle, dans une ville imaginaire. Pendant une période trouble de l'humanité, des savants matérialistes tentent ardemment de percer le secret de *l'immortalité des corps*. Mais un jour, la découverte d'une momie, dont le corps vit encore et dont l'âme est inexistante, chambarde les données. Jules, un jeune chercheur spiritualiste, entreprend alors de retrouver *l'âme manquante* de la momie. Il croit la découvrir en la personne de Sophie, une jeune femme qu'il a sauvée du suicide. Toutefois, son hypothèse est-elle fondée?

Comme il l'avait fait dans son film précédent, Olivier Asselin a élaboré un scénario complexe qui comporte de nombreuses subtilités narratives. Ainsi, l'intrigue y est purement anecdotique. Par conséquent, on aurait tort d'y attacher beaucoup d'importance. Au demeurant, il serait erroné d'interpréter le récit d'Asselin comme une œuvre réaliste: il s'agit plutôt d'une fable fantaisiste ou d'une parabole métaphysique qui a pour objet la pertinence et les limites du savoir humain. Certes, l'homme est un *animal raisonnable* mais encore doit-il se garder de trop analyser, de trop chercher à transformer le monde qui l'entoure. Sous peine de risquer, à la



Le Siège de l'âme

manière d'un Faust, d'en oublier la vie. Le récit d'Asselin est donc construit de manière à interpellier le spectateur, à susciter en lui des interrogations quant au rapport particulier qu'il entretient avec l'existence. À preuve, considérons simplement le passage au cours duquel Jules se lance à la poursuite de l'âme disparue de Sophie, sa bien-aimée. Il cherche partout sa psyché sans réussir à la trouver. Mais, comment pourrait-il y parvenir puisqu'elle n'existe qu'à travers le corps qui lui correspond? Il faudra une intervention providentielle d'un détective pour que les amants puissent se revoir... une dernière fois!

Sur le plan stylistique, Asselin a recours à une mise en scène foisonnante, baroque, laquelle traduit éloquemment la teneur de son propos. La photographie suggestive de Daniel Jobin, les décors expressionnistes de Stéphane Roy et la musique féérique de François Dompierre comptent, évidemment, pour beaucoup. Mais la force du *Siège de l'âme* réside essentiellement dans les harmonieux passages du vrai au faux, du réel à l'imaginaire que le cinéaste opère tout au long du film. La juxtaposition de ces deux mondes

fait en sorte que l'existence humaine apparaît finalement dans toute son ambiguïté: constamment tiraillée entre les émotions et la raison. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer à la scène au cours de laquelle les savants matérialistes, assujettis à leur passion, croient avoir découvert la formule magique pour créer des êtres humains idéaux. *A priori*, leur projet semble fonctionner rondement. Toutefois, *a posteriori*, leur expérience s'avère catastrophique. Fort heureusement, un incendie inopiné détruira leur œuvre monstrueuse et engendra un redressement de la situation. Comme quoi, on ne saurait transgresser impunément les lois de la nature.

Curieusement, le film d'Olivier Asselin a été plutôt mal accueilli par le grand public et la critique du Québec. Pourtant, il s'agit d'une œuvre qui frappe l'imaginaire du spectateur en raison d'un humour insolite, d'une indéniable audace thématique et d'une rare beauté formelle. Cependant, pour en goûter vraiment le sens, ce même spectateur doit éviter de se laisser dérouter par les nombreux rebondissements d'une intrigue que l'on ne saurait prendre trop au sérieux. Espérons donc que les cinéphiles se donneront la peine de louer la vidéocassette du film afin d'en (re)découvrir les trésors cachés.

Paul Beaucage

LE SIÈGE DE L'ÂME

Canada (Québec) 1997, 101 minutes — Réal.: Olivier Asselin — Scén.: Olivier Asselin — Photo: Daniel Jobin — Mont.: Richard Corneau — Mus.: François Dompierre — Int.: Emmanuel Bilodeau (Jules), Lucille Fluet (Sophie), Rémy Girard (le détective), Ronald Houle (Taylor), Luc Durand (Galvani), Carl Béchard (Kardek), Roch Aubert (le prêtre), Pierre Lebeau (Watt) — Prod.: Denise Robert, Arlette Dion — Dist.: Behaviour.

Le Bossu

Costumes légers

En adaptant à sa manière le roman de Paul Féval, Philippe de Broca a visé dans le mille donc visé juste. Certes, il n'y a guère de vraisemblance à sauvegarder dans ce récit, où Lagardère sauve et adopte la fille de son ami le duc de Nevers pour ensuite s'attacher à elle au point d'en tomber amoureux. Il y a des méchants, des gens de la cour, des femmes désespérées qui s'enferment dans de grandes salles de châteaux, des combats à l'épée (agrémentés parfois de capes). Beaucoup

d'action, donc. Ce qui transforme ce Bossu 1997 en un véritable divertissement populaire, dans le sens où étaient écrits les romans populaires de l'époque, c'est-à-dire des aventures où, sous des apparences réalistes, les archétypes de l'imaginaire collectif parviennent à se manifester. En quoi par exemple les atmosphères enfumées des auberges de l'époque sont-elles vraiment différentes des bars bruyants et enfiévrés d'aujourd'hui?

Il n'existe pas de majeures différences entre Paul Féval, Eugène Sue ou Michel Zévaco dont les romans ont fait l'objet d'adaptations cinématographiques qui ont marqué presque de façon indélébile le cinéma français des années 10 et 20. Les héros de ces romans sont des personnages d'une intégrité à toute épreuve, qui font pleurer ou rêver les foules et dont les exploits sont le plus souvent placés sous le signe d'une ironie bon enfant. Le film de Philippe de Broca se lance vaillamment dans cette direction, ne s'embarassant à aucun moment de mutation sociologique ou d'un humour purement troupière. Le cinéaste a réussi à s'emparer d'un mythe et à l'exploiter de façon simple, par exemple en plongeant immédiatement dans les dernières années



Le Bossu

du règne de Louis XIV et les remous de la banque Law.

Les décors de Bernard Vezat (*Camille Claudel, Tous les matins du monde*) sont magnifiques, la musique de Philippe Sarde enlevante, les costumes de Christian Gasc superbes. Et bien entendu les comédiens ont été choisis avec une très précise intelligence, Daniel Auteuil en tête. Son Lagardère, fine lame au cœur pur, se transforme admirablement en bossu pour rire, l'œil vif et malin, avec des grimaces empruntées à De Funès. Et le personnage paraît moderne par son parcours même: un aventurier adorant le risque et prêt à se sacrifier, à chances inégales, pour une cause qu'il sait juste.

Sans être épique (et sans nous convaincre totalement sur le plan de la véracité ou de la crédibilité — mais là n'était pas son but premier), *Le Bossu* se présente donc comme une succession de scènes d'action entrecoupées de moments forts où le tragique semble réduit à sa plus simple expression. On en sort avec la conviction que le cinéma français peut, s'il le veut, se lancer dans les *films à costumes* sans avoir à constamment s'en excuser par le biais d'un intellectualisme huppé de style *Ridicule* ou d'une bravade pseudo-littéraire genre *Beaumarchais*.

Maurice Elia

LE BOSSU

France 1997, 122 minutes — **Réal.:** Philippe de Broca — **Scén.:** Jean Cosmos, Jérôme Tonnerre, Philippe de Broca, d'après le roman de Paul Féval — **Photo:** Jean-François Robin — **Mus.:** Philippe Sarde — **Déc.:** Bernard Vezat — **Cost.:** Christian Gasc — **Mont.:** Henri Lanoë — **Int.:** Daniel Auteuil (Lagardère/le Bossu), Fabrice Luchini (Gonzague), Vincent Perez (Nevers), Marie Gillain (Aurore), Claire Nebout (Blanche), Philippe Noiret (Philippe d'Orléans), Yann Collette (Peyrolles), Jean-François Stévenin (Cocardasse), Didier Pain (Passepoil) — **Prod.:** Patrick Godeau — **Dist.:** Alliance.

As Good As It Gets

Bonjour télé!

Un petit chien de race griffon bruxellois, négligé par son propriétaire, cherche à faire ses petits besoins contre un coin de mur intérieur d'un très chic immeuble d'appartements new-yorkais. Mal lui en prend car il se retrouve très rapidement projeté dans la chute à ordures. Rassurez-vous, il survit étonnamment bien. Le coupable de ce geste, Melvin Udall, un écrivain à succès qui souffre d'un sérieux problème psychologique

de compulsion obsessionnelle en subit, par contre, les conséquences.

Tout de suite, sur un ton comique, James L. Brooks (*Terms of Endearment, Broadcast News*) établit bien le personnage d'Udall. Son immense misanthropie déroutante et amuse à la fois. Il ne peut parler à quelqu'un sans lancer une phrase méchante ou cinglante. Il vit seul dans son appartement où il écrit ses livres à l'ordinateur. Quand il sort une fois par jour pour aller manger dans un restaurant, il doit toujours s'asseoir à la même table et, par peur des microbes, apporter ses propres ustensiles en plastique.

Le film s'annonce bien, jusqu'au moment où Udall se confronte à Carol, une serveuse nouvellement arrivée dans ce restaurant. Le film bascule alors dans le pathos et le mélodrame. L'écrivain s'intéresse à elle et à son enfant souffrant de graves crises d'asthme, pour des raisons entièrement égoïstes, puisqu'il ne peut plus envisager de se faire servir par une autre qu'elle. Il prend donc tous les moyens nécessaires pour parvenir à ses fins. La conclusion de ce film devient alors assez prévisible. On devine aussi qu'on va assister à une transformation d'Udall. Tout cela fait qu'on se rappelle soudain que James L. Brooks, avant de faire du cinéma, avait écrit pour la télévision (*The Mary Tyler Moore Show, Taxi* et *Lou Grant*, pour ne citer que les séries les plus populaires). En effet, plus l'histoire progresse et se prolonge indéfiniment (2 heures et 20 minutes), plus ce film ressemble à un produit fabriqué pour le petit écran avec les moments tristes ou lourds tout de suite effacés par une situation prêtant à rire ou à sourire.

Le film s'éparpille dans toutes les directions. Quand Brooks ne sait plus quoi faire pour maintenir le cap, il coupe sur un gros plan du petit chien et fait ainsi craquer l'auditoire. Pourtant, s'il avait mieux construit ses personnages, il n'aurait pas à user de ce pauvre stratagème. Ceux-ci souffrent d'être esquissés plutôt que dessinés. Ils manquent de substance au niveau psychologique. Les manies d'Udall sont bien montrées mais on en abuse pour leur effet comique. De plus, on suit mal la transformation de ce personnage en être mieux équilibré. Elle détonne parce que Brooks tente de maintenir l'intérêt du spectateur en permettant à Udall de revenir à ce qu'il était au début, c'est-à-dire sous son meilleur jour, méchant et incisif dans ses propos. Jack Nicholson ne se débrouille pas mal

avec tout cela: on apprécie l'homme irascible et intolérant et on s'amuse, mais on déplore que cet acteur soit contraint à se replier sur ses mimiques coutumières pour combler les trous dans son personnage. Helen Hunt livre par moments une belle prestation. On aime ses duels verbaux avec Nicholson. Le troisième personnage principal de ce film, Simon, un artiste peintre propriétaire du petit chien, tient très mal la route. Il apparaît comme une caricature. Au début, Brooks souligne terriblement ses manières gais et le montre comme un être faible et capricieux, pour le transformer vers la fin en tout son contraire. Bravo pour l'incohérence!

Techniquement, enfin, le film paraît monté comme pour la télévision, avec un abus injustifié de gros et de très gros plans. En fait, on exagère en parlant de montage, il s'agit plutôt d'un assemblage bout à bout de séquences qui ne s'enchaînent pas souvent bien les unes avec les autres.

Ce film a reçu tout dernièrement le *Golden Globe Award* pour la meilleure comédie. Sans doute sera-t-il récompensé aux Oscars le 23 mars prochain... L'avenir du 7^e Art devient inquiétant, voire compromis, quand on en arrive à (con)fondre un produit télévisuel avec une œuvre cinématographique.

Martin Delisle

AS GOOD AS IT GETS

États-Unis 1997, 138 minutes — **Réal.:** James L. Brooks — **Scén.:** Mark Andrus, James L. Brooks — **Photo:** John Bailey — **Mont.:** Richard Marks — **Mus.:** Hans Zimmer — **Int.:** Jack Nicholson (Melvin Udall), Helen Hunt (Carol Connelly), Greg Kinnear (Simon Bishop), Cuba Gooding jr. (Frank Sachs), Skeet Ulrich (Vincent) — **Prod.:** James L. Brooks, Kristi Zea, Bridget Johnson — **Dist.:** Columbia.

The Winter Guest

Soleils de glace

Dans un décor de glace et de blancheur immaculée, empreint de cette solennité propre aux paysages maritimes écossais même en plein hiver, des êtres de chair projettent leur chaleur interne et embaument leur environnement d'une aura bienfaisante. On n'attend probablement rien de ces humains figés dans la neige, car comment peut-on vaincre ce qui nous entoure lorsque l'environnement nous dispose physique-

ment à l'enfermement? Or, c'est mal connaître les hommes que d'admettre pareille absurdité. Les atmosphères frigides prêtent aisément à l'introspection, particulièrement si la personne qui s'introspecte le fait en compagnie d'un être proche.

La pièce de Sharman Macdonald, déjà dirigée au théâtre par Alan Rickman, avait de quoi pousser ce dernier à lui donner une dimension *extérieure*, l'image ici devenant le support primordial, essentiel d'un récit à quatre facettes sur les relations humaines.

Les prises de tête d'Elspeth et de sa fille Frances tout récemment devenue veuve s'accompagnent d'un plaisir complice de la part du spectateur qui, mises à part les agréables surprises procurées par la découverte des multiples ressemblances dans les physionomies des deux comédiennes (rappelons que dans la vie, Emma Thompson est la fille de Phyllida Law), participe à une réalité qui lui semble proche à bien des

égards. Les émotions prennent une intensité tout aussi palpable dans les conversations de deux amies d'un âge avancé qui se rendent en autobus aux funérailles d'une de leurs connaissances, ainsi que dans celles du garçon timide qui ose inviter chez lui (quand il n'y a personne), une fille qui lui semble l'espionner depuis quelques jours — sorte de garçon manqué à l'énergie débordante — dans l'espoir de pouvoir l'embrasser. Et puis, il y a ces deux jeunes garçons qui font l'école buissonnière, renforçant leur amitié de toujours dans l'échange de propos sexuels et d'actes plus ou moins risqués.

Au bout de quelques minutes, on se rend compte que l'on est en présence d'un récit de construction non conventionnelle qui penche cependant du côté de la narration traditionnelle par la simple retranscription de situations trop vraies pour être traitées de manière avant-gardiste. La caméra explore les vies de ses huit personnages de façon ouverte, à l'instar des étendues glaciales qu'elle nous présente, n'hésitant pas à inclure le fantôme de la mort à chaque détour. Car rien ne semble laissé au hasard dans ce combat très équilibré entre le froid immobilisant et le feu des vies intérieures. L'aventure y a sa place dans chacun des récits (qui, à quelques occasions, se recourent habilement) et certaines décisions, difficiles à prendre, paraissent encore problématiques à la fin, sans être totalement aléatoires. Pour son premier film en tant que réalisateur, Rickman démontre de robustes qualités techniques ainsi qu'une facilité naturelle dans la description d'émotions où prime la tendresse, et dans l'exploration des sens, dont celui du toucher, répétitif mais pour lui fondamental.

Maurice Elia

THE WINTER GUEST

Grande-Bretagne 1997, 110 minutes — Réal.: Alan Rickman — Scén.: Alan Rickman, d'après la pièce de Sharman Macdonald — Photo: Seamus McGarvey — Mus.: Michael Kamen — Mont.: Scott Thomas — Int.: Phyllida Law (Elspeth), Emma Thompson (Frances), Gary Hollywood (Alex), Arlene Cockburn (Nita), Sheila Reid (Lily), Sanda Voe (Chloe), Douglas Murphy (Sam), Sean Biggerstaff (Tom) — Prod.: Ken Lipper, Edward R. Pressman, Steve Clark-Hall — Dist.: Fine Line.

Les Boys Hommage au génie québécois!

D'ores et déjà, le deuxième long métrage de Louis Saïa est le plus gros succès de box-office de l'histoire du cinéma québécois. Ce résultat, assez prévisible compte tenu d'une foule de facteurs, s'avère au fond bien désespérant.

Il aurait en effet été bien difficile de rater son coup avec la recette — opportuniste au possible — proposée par les concepteurs de ce produit. Premièrement, aborder *notre* sport national sous l'angle des ligues de garage, c'est-à-dire pratiqué pour le plaisir par de vieux copains après le travail; en effet, comment ne pas s'identifier à ces personnages de notre quotidien, à mille lieux des superstars inaccessibles du sport professionnel. Ensuite, faire appel à une brochette d'humoristes et d'acteurs comiques appréciés par le public d'ici. Enfin, tapisser le tout d'une sélection de chansons populaires du répertoire québécois, histoire de créer une compilation instantanée destinée au marché secondaire des disques compacts. Sans oublier bien sûr d'ajouter une scène — assez inutile — dans un bar de danseuses; tant qu'à être racoleur, autant l'être jusqu'au bout.

Ah oui, il fallait aussi prévoir une intrigue. Alors, pourquoi ne pas reprendre le truc usé du match entre les bons chétifs et les brutes intimidantes, dans la bonne vieille tradition des films à la *Mighty Ducks* où, invariablement, les bons finissent in extremis par vaincre les méchants. Bref, *on est petits, mais on en a dedans; quand on se sert les coudes, on est capables de gagner*. Et patati et patata.

Et ça marche! en tout cas auprès du public québécois qui en redemande. Pourtant, à l'instar de *Louis 19, le roi des ondes* de Michel Poulette — un autre gros succès de notre cinéma — *Les Boys* est une comédie où on ne rit pas du tout, à moins de se forcer. Et ça c'est plutôt inquiétant. Est-ce que le public d'ici a tant besoin de rire qu'il rit pour rien? (Un phénomène déjà observé au Festival Juste Pour Rire: les gens ont payé — souvent cher — pour s'amuser, et pour se persuader qu'ils en ont pour leur argent, ils s'esclaffent pour un oui ou pour un non).

Bref, rien de tel qu'un bon nivellement par le bas. Encourageons la médiocrité et reconnaissons-nous dans cette galerie de personnages épais



The Winter Guest



Les Boys

et stéréotypés: l'agent immobilier grande gueule qui se fout de ses clients, le policier macho qui conte des blagues de police éculées, l'amant homosexuel en grande folle hystérique (oh que c'est hilarant!), la petite copine qui se fait tromper sous son nez et qui sourit bêtement, l'agui-cheuse qui distraie le gardien de l'équipe adverse au point où il laisse son but désert (quelle trouvaille!), etc. J'en passe et des meilleures!

Si au moins il y avait une once d'esprit et de subtilité. Mais non, tout concourt à un divertissement bête et insignifiant, pour dire vrai pas absolument insupportable ou agressant, mais désespérément *poche*, tant au niveau des situations que des dialogues. La facilité est ici le maître mot.

Au niveau de la réalisation, on ressent le même laisser-aller. Au cours des premières scènes du film, la caméra exécute des mouvements compliqués de caméra, qui n'ajoutent en vérité rien au plan dramatique. Juste pour faire illusion. Mais par la suite, le metteur en scène s'est mis sur le pilote automatique, dirigeant mollement ses comédiens et filmant sans grande conviction une enfilade de scènes dénuée de rythme. C'est particulièrement le cas pour les séquences

de hockey qui font preuve d'un manque flagrant de dynamisme, tournées à peu près n'importe comment; inutile de dire que le suspense n'est jamais au rendez-vous.

Mais ça ne fait rien, on annonce déjà un *Boys 2*, qui se déroulera en Europe (*Les Boys 2*, *Lance et compte 2*, même combat). Est-ce à dire que l'on souhaite ainsi exporter cette vision réductrice et abêtissante du peuple québécois? Si oui, vite, aux abris!

Louis-Paul Rioux

LES BOYS

Canada (Québec) 1997, 107 minutes — Réal.: Louis Saïa — Scén.: Christian Fournier — Photo: Sylvain Brault — Mont.: Yvann Thibaudeau — Mus.: Normand Corbeil — Int.: Rémy Girard (Stan), Marc Messier (Bob), Pierre Lebeau (Méo), Patrick Huard (Ti-Guy), Yvan Ponton (Jean-Charles), Serge Thériault (François), Paul Houde (Fernand), Michel Charette (Léopold), Michel Barrette (Roger), Luc Guérin (Marcel), Maxim Roy (Sonia), Rosie Yale (Brigitte) — Prod.: Richard Goudreau — Dist.: CFP.

Manneken Pis

Réalisme magique

Réalisé par un nouveau venu, le jeune cinéaste flamand Frank Van Passel (il avait 31 ans au moment de la sortie européenne du film, en 1995), *Manneken Pis* se présente comme une œuvre d'introspection d'une très grande valeur, soutenue par un propos sensible et une mise en scène subtile et intelligente.

D'emblée, *Manneken Pis* séduit — envoûte serait plus juste — grâce à une approche filmi-

que qui contribue à donner à cette fable des accents de réalisme magique, avec tout l'onirisme et l'ambiguïté que cela implique. D'entrée de jeu, on comprend que Van Passel nous a conviés à une expérience singulière, fantasmagorique: une lumière intermittente, un espace sonore distant, une balade en voiture, une famille heureuse, un enfant au regard sombre qui semble pressentir l'imminence du terrible accident qui va le rendre orphelin. Et puis, la tragédie, visuellement occultée mais très présente grâce à la bande son. Comme dans un rêve, les objets et les divers éléments sonores se démarquent du contexte habituel et, pour le spectateur, les repères de temps et d'espace ne sont plus tout à fait les mêmes.

Si les repères sont brouillés, c'est que le film est raconté selon le point de vue de Harry, l'enfant dans la voiture. Devenu jeune adulte, il vit depuis l'accident une existence simple mais isolée, presque abstraite, où tout évoque cet instant qui a marqué sa vie (au sens propre et figuré: la calvitie l'ayant atteint tout de suite après l'accident). Cet être qui, même tendrement aimé par Jeanne, une conductrice de tram allègre et impulsive, ne parvient pas à redonner un sens à sa vie. Pourtant Jeanne, la douce Jeanne (remarquable Antje de Boeck), incarne la vie dans ce qu'elle a de plus pétillant. Étouffée dans une relation avec son compagnon trop bien, trop rangé, trop romantique, etc., la jeune femme cherche cette étincelle qui modifiera le cours de son existence. Aussi, lorsque son regard croise celui de Harry, elle se rend bien compte que c'est là le signal



Manneken Pis

qu'elle attendait: la vie vient de lui ouvrir une nouvelle voie, elle la prend sans hésiter. C'est pour cela que Jeanne conduit des trams, ces véhicules qui vont toujours tout droit, là où les voies les mènent. Jeanne se laisse mener par sa vie, tout comme elle est passagère de son propre tram qu'elle ne peut qu'accélérer, ralentir ou stopper, mais jamais faire dévier d'une voie tracée d'avance. Or sa vie est en train de la mener dans une direction inattendue. Car si les regards de Jeanne et de Harry se croisent, c'est grâce au rétroviseur du tram. Et ici comme chez Cocteau, l'image du miroir, c'est aussi un peu l'image de la mort.

Comme l'indique son titre, **Manneken Pis** (c'est le nom de la célèbre petite statue bruxelloise, rappelons-le) est un film urbain. Or, toujours cohérent avec sa démarche, Van Passel a imaginé pour son histoire un caractère urbain habité par une étrangeté troublante, incarnée par l'allure et l'attitude de Harry. Cette étrangeté est issue des contrastes et amalgames constants entre réel/réalité, présent/passé, jour/nuite, lumière/ombre, c'est l'omniprésence de la mort au cœur même de la vie resplendissante. C'est aussi Harry qui perd sa mère immédiatement après lui avoir dit *je t'aime*, Jeanne qui s'évanouit pour avoir trop dansé, un tram qui s'arrête soudainement en pleine course... En ce sens, l'univers de Van Passel est très proche d'un réalisme magique cinématographique qui, au fil des œuvres, est devenu une caractéristique d'un certain cinéma belge. On pense aux films d'André Delvaux (et aux tableaux de Paul), bien sûr, mais aussi à l'imaginaire de certains représentants de la nouvelle génération de réalisateurs belges, comme par exemple Jaco Van Dormael (**Toto le Héros**, **Le Huitième jour**) ou Yves Hancher (**La Partie d'échecs**). Et devant la complexité et la profondeur de l'imaginaire de Van Passel, il est tout à fait permis d'espérer que le jeune réalisateur sera un digne représentant de cette lignée.

Carlo Mandolini

MANNEKEN PIS

Belgique 1994, 90 minutes — Réal.: Frank Van Passel — Scén.: Christophe Diricks — Photo: Jan Vancaillie — Mont.: Karen Vaerenberg — Mus.: Noordkaap — Int.: Frank Verduyssen (Harry de Wild), Antje de Boeck (Jeanne), Ann Petersen (Denise), Stany Crets (Bert), Wim Opbrouck (Désiré), Guy Dermul (Gigi) — Prod.: Dirk Impens — Dist.: Del Fuego.



Nettoyage à sec

Nettoyage à sec Dérapages contrôlés

Le nouveau film d'Anne Fontaine aurait très bien pu s'appeler **Les Histoires d'amour finissent mal en général** (titre de son premier long métrage) car le dénouement tragique ne procure aucune possibilité de réconciliation entre deux mondes étrangers l'un à l'autre. Mais aussi parce qu'une des forces de **Nettoyage à sec** est la présentation, souvent brutale, sèche et sans compromis, de deux univers aux structures sociales opposées. D'un côté, l'institution du mariage comme ciment du couple (Jean-Marie/Nicole Kluntzer), et celle du travail honnête (quoi de plus noble que de s'occuper d'un pressing, une façon symbolique de participer à la *purification* de l'individu).

Par contraste, Loïc et Marilyn, frère et sœur, forment un couple de créatures nocturnes, travaillant comme travestis dans les boîtes de nuit, éludant ainsi, par leur profession, toute attache aux valeurs matérielles et sociales établies. Deux forces s'opposent, la première sédentaire, calculatrice, encline à juger; l'autre bohème, volage, sans dépendance, indisciplinée.

Or, c'est la fascination de l'interdit qui incite le couple Jean-Marie/Nicole à transgresser les codes rigides de la société pour laquelle ils travaillent et vivent. Alors que dans leur routine quotidienne, ils s'affairent à épurer le *linge sale* des autres (leur âme peut-être?), ils vont prendre l'énorme risque de souiller le leur. En installant Loïc chez eux, ils sont prêts à essuyer les foudres de leur entourage, mais le sont-ils autant à désobéir aux lois qui régissent la vie de couple? Car en fait, il s'agit d'un arrangement tacite entre mari et femme, une sorte de combat qu'ils livrent contre leur rituel quotidien, peut-être aussi une façon de *sauver* un mariage seulement en apparence heureux.

Lorsque Marilyn quitte son frère pour s'installer à Ibiza, Loïc trouve une oasis familiale chez Jean-Marie et Nicole. Il envisage même de trouver un mode de vie *normal*, c'est-à-dire dans le Travail et la Famille. Mais dans une petite ville de province comme Belfort, les interdits sociaux sont beaucoup plus stricts qu'ailleurs.

Ce n'est donc pas par hasard si Nicole est la première à être séduite par Loïc. Les normes de l'hétérosexualité sont ainsi respectées. Le mari le sait (par exemple, les scènes de séduction dans la boîte de nuit et dans l'appartement), l'amant fait

tout pour ne rien dissimuler, et la femme adulte joue le jeu avec autant d'extase que de complicité vis-à-vis les deux hommes. Les choses se gâtent lorsque vient le temps pour l'intrus de séduire physiquement le mâle du foyer. En explorant les limites de l'hétérosexualité, Loïc risque d'y laisser sa peau. Sans attaches, n'ayant rien à perdre, c'est avec un instinct presque puéril qu'il se livre à ce jeu d'autodestruction. Ce qui est d'autant plus étonnant, c'est de constater que Nicole semble avoir les yeux fermés sur la fascination sexuelle qu'exerce le jeune homme sur son mari. Inconsciemment, par instinct, elle se donne corps et âme, s'employant même à faire fonctionner un modèle familial d'un nouveau genre.

Pour Jean-Marie, au contraire, le doute s'installe dès les premières infidélités de sa femme. Mais la violence psychologique est sourde, muette, interne, retenue. C'est pour cela qu'Anne Fontaine a recours aux scènes courtes, saccadées, et aux ellipses. Comme pour ne pas laisser à la colère le temps de s'exprimer.

C'est la crise finale, qui ressemble beaucoup plus à un effondrement pathologique qu'à un crime, qui établit les frontières entre individus. Le jeu de la séduction n'aura duré que le temps de quelques tromperies, doubles inconstances aux conséquences tragiques. De par son passé, Loïc, héros pasolinien (référence à *Teorema*), ne peut s'intégrer à un modèle social qui, d'emblée, rejette son orientation sexuelle et son style de vie. D'ailleurs, dès son intrusion chez les Kluntzer, ceux qui ne le connaissent pas vont se poser des questions sur son passé (sans aucun égard, la grand-mère lui demande d'où il vient). Sorte d'ange exterminateur, ou bien il part, ou bien il doit être supprimé. Le couple, quant à lui, malgré une scène finale qui questionne leur devenir, n'aura peut-être aucun mal à réintégrer le corpus social qu'il a momentanément délaissé. La disparation de Loïc peut être vue comme symbolique de l'exclusion, du refus d'assimilation ou d'intégration. On pourrait même dire que son exécution est à la limite du crime raciste.

Sur le plan de la direction d'acteurs, on ne peut que louer la réalisatrice d'avoir accordé la même importance aux trois principaux comédiens : un premier rôle casse-gueule, peu comode et magnifiquement soutenu par le jeune Stanislas Merhar, adroitement secondé par une

Miou-Miou de plus en plus mature et un Charles Berling dont les différents registres ne cessent d'étonner.

Qu'il s'agisse d'Augustin, des *Histoires d'amour finissent mal en général* ou de *Nettoyage à sec*, ce qui demeure surprenant dans le cinéma d'Anne Fontaine, c'est son refus catégorique de manichéisme gratuit. Dans ses récits, il n'y a ni bons, ni méchants, uniquement des êtres en chair et en os qui tentent de survivre dans une société de plus en plus complexe et standardisée. Comme si le cinéma, pour la réalisatrice, était une fenêtre ouverte sur le monde.

Élie Castiel

NETTOYAGE À SEC

France 1997, 97 minutes — Réal.: Anne Fontaine — Scén.: Gilles Taurand, Anne Fontaine — Photo: Caroline Champetier — Mont.: Luc Barnier — Int.: Miou-Miou (Nicole Kunstler), Charles Berling (Jean-Marie Kunstler), Stanislas Merhar (Loïc), Mathilde Seigner (Marylin), Nanou Meister (Yvette), Noé Pflieger (Pierre) — Prod.: Alain Sarde, Philippe Carcassonne — Dist.: Behaviour.

Wag the Dog

Diversions

Aujourd'hui, on peut dire qu'il est intéressant d'être conseiller en communications : la preuve ironique se trouve dans *Wag the Dog*, un film d'une étonnante actualité dans la mesure où il évoque un scandale sexuel secouant la Maison-Blanche. Mais la fiction peut se permettre l'utilisation d'un responsable de la communication qui, au lieu de donner un autre éclairage à l'affaire, en la minimisant, ou en tirant sur le message, construit une autre histoire de toutes pièces pour y braquer les projecteurs de l'actualité.

David Mamet, scénariste et dialoguiste essentiel de ce film tiré d'un roman de Larry Beinhart, a déjà réalisé deux films, *House of Games* et *Things Change*, où la mystification est un des moteurs de l'intrigue. À propos de *House of Games*, Alain Garel dans la *Revue du Cinéma* n° 435, écrit : «Le récit est celui d'une machination qui nécessite de la part de ses auteurs une mise en scène parfaite, une direction d'acteurs sans faille, une capacité au travestissement remarquable et une intelligence des êtres hors du commun».

La machination organisée par Conrad Brean, joué par un Robert De Niro effacé, habillé de

gris face à un Dustin Hoffman flamboyant, est ici un travestissement des images, du son. Le producteur Motss construit une séquence pour le journal télé, qui se déroule soi-disant dans un village albanais en flammes mais est tourné dans un studio d'Hollywood, et avec des images de synthèse. Une vieille chanson folklorique est créée de toutes pièces pour être placée sur les rayons d'un musée. Ce film sert donc à semer le doute dans l'esprit des spectateurs. Ils comprennent qu'on pourrait leur faire gober n'importe quoi au moins pour quelque temps (par exem-



Wag the Dog

ple, le faux témoignage de la jeune fille au début de l'invasion du Koweït sur les bébés assassinés par les Irakiens). Le propos inclut même dans cette mise en doute les publicités électorales qui peuvent servir à vendre n'importe quoi d'autre — une compagnie d'assurance, une version classique d'une boisson. En ne montrant jamais le président de face, en le rendant anonyme ou presque et sans parti spécifique, Mamet et le réalisateur Levinson illustrent l'emprise de la politique-spectacle sur nos sociétés. Ils lient cet univers d'images télévisées à celui des souterrains, des pièces peu éclairées où se prennent les décisions qui nous affectent.

Cet intérêt du cinéma pour le processus électoral a déjà produit une de ses meilleures manifestations dans le court métrage documentaire *Primary* (1960), de Richard Leacock et Albert Maysles, sur la campagne de John Kennedy à la

primaire du Wisconsin. Un des caméramen de ce film était Don Allan Pennebaker qui présentait en 1993, avec sa coréalisatrice Chris Hegedus, le documentaire *The War Room*, sur l'équipe de conseillers qui, sous la direction de James Carville, firent élire Bill Clinton à la présidence. Bientôt, ces mêmes personnes deviendront des personnages de fiction dans *Primary Colors* de Mike Nichols, adapté d'un roman à clef.

Luc Chaput

WAG THE DOG (Des hommes d'influence)

États-Unis 1997, 97 minutes — Réal.: Barry Levinson — Scén.: David Mamet, Hilary Henkin, d'après le roman *American Hero* de Larry Beinhart — Photo: Robert Richardson — Mont.: Stu Linder — Mus.: Mark Knopfler — Int.: Dustin Hoffman (Stanley Motss), Robert De Niro (Conrad Brean), Anne Heche (Winifred Ames), Denis Leary (Fad King), Willie Nelson (Johnny Green), William H. Macy (M. Young), Woody Harrelson (William Schuman), Craig T. Nelson (le sénateur Neal), Michael Belsou (le président) — Prod.: Jane Rosenthal, Robert De Niro, Barry Levinson — Dist.: Alliance.

Matusalem II: le dernier des Beuchesne

Univers sans attrait

Au fil des ans, Roger Cantin s'est assuré une place de choix dans le petit monde du cinéma québécois, celle d'un réalisateur capable de créer des divertissements de qualité, destinés à un public d'adultes ou d'enfants. Cependant il faut admettre que, depuis deux ou trois ans, ses œuvres ont déçu beaucoup de ses fidèles en raison de leur manque d'inspiration et de rigueur. Après l'échec public et critique de *La Vengeance de la femme en noir* (1996), Cantin revient à la charge en mettant en scène la suite avouée du solide film pour enfants *Matusalem* (1993).

À la veille de ses quatorze ans, Olivier Saint-Pierre vit une période difficile: partagé entre l'amour qu'il éprouve pour Béatrice, une jeune Française, et celui qu'il ressent pour Hélène, sa blonde du moment, il ne sait plus où donner de la tête. En outre, il craint que son frère Laurent, un romancier en herbe, ne fasse des révélations embarrassantes sur son passé. Mais ce qui inquiète Olivier, par-dessus tout, c'est qu'un fantôme fasse une apparition le jour de son anniversaire. Car, au cours des dernières années, ses anniversaires ont été marqués par la présence d'un revenant.

En écrivant son scénario, Roger Cantin ne s'est visiblement pas embarrassé de la notion de vraisemblance dramatique. Évidemment, un film d'aventures n'est pas soumis à des règles aussi strictes que celles d'un drame psychologique. Pourtant, il eut fallu que le réalisateur fasse preuve d'un *minimum de cohérence* pour nous convaincre de la véracité de son propos. Peut-être convient-il de rappeler que le film de Cantin se veut une œuvre initiatique. Par conséquent, les héros y sont confrontés à une série d'épreuves qui doivent leur permettre de surmonter leurs



Matusalem II: le dernier des Beuchesne

hantises personnelles et de devenir plus forts. Or, quel mérite y a-t-il à se tirer d'impasses grâce à des coups de théâtre rocambolesques ou à la sottise de ses adversaires? À cet égard, la scène la plus révélatrice est probablement celle où les protagonistes, usant d'un subterfuge anodin, échappent *miraculeusement* à l'emprise des flibustiers qui les retenaient prisonniers.

Cependant, on ne saurait nier que l'écriture de Roger Cantin est assez élaborée au niveau formel: il a su habilement cadrer et éclairer ses plans, tandis que sa bande-son se compose d'une riche variété de bruits et de musique. Dans ce cas, comment peut-on expliquer que *Matusalem II* ne nous touche pas? Sans doute parce que le réalisateur se complait dans les effets faciles, voire tape-à-l'œil. Certes, les références au film noir, au film d'aventures et au drame d'épouvante abondent mais elles demeurent trop gratuites,

trop factices pour emporter l'adhésion du spectateur. À preuve, référons-nous simplement à la scène où les protagonistes sont *plongés* dans une île typique du film d'aventures. Jamais le spectateur n'entretient le sentiment qu'il s'agit d'une *véritable jungle*, avec tout ce que cela comporte de mystérieux et d'inquiétant. L'univers exotique de Cantin n'offre donc aucune forme de défi aux protagonistes. Du reste, même le jeu enlevé des interprètes (Marc Labrèche et Germain Houde en particulier) ne suffit pas à nous faire oublier la fausseté de cette représentation.

Avec la scène finale, Roger Cantin nous annonce que ses principaux personnages vivront les aventures de *Matusalem III*. Espérons que, d'ici là, Cantin aura retrouvé un peu de l'humour et de l'inspiration qui lui avaient permis de réaliser le premier *Matusalem* et le fameux *Assassin jouait du trombone* (1991).

Paul Beaucage

MATUSALEM II: LE DERNIER DES BEUCHESNE

Canada (Québec) 1997, 98 minutes — Réal.: Roger Cantin — Scén.: Roger Cantin — Photo: Éric Cayla — Mont.: Richard Comeau — Mus.: Milan Kymlicka — Int.: Émile Proulx Cloutier (Olivier St-Pierre), Marc Labrèche (Ambroise Dubuc de Beuchesne), Steve Gendron (Laurent St-Pierre), Magali Gevaert (Béatrice Levallet), Marie-France Monette (Hélène Lafleur), Raymond Cloutier (El Diablo) — Prod.: Jacques Bonin, Claude Veillet — Dist.: Motion.

Post Coïtum, animal triste

Cœur en berne

Peut-on survivre à la passion? Pourquoi, dans une relation, la tendresse et la passion ont-elles tant de peine à faire bon ménage? Et pour quelles raisons a-t-on tendance à parler de cocon moelleux pour l'une, d'épines empoisonnées pour l'autre? Pourquoi la souffrance est-elle toujours au rendez-vous de ceux qui décident de s'embarquer dans une aventure sentimentale qui s'apparente plus à l'amour fou qu'à l'amour tendre? Autant d'aspects du bonheur (procuré par l'amour dans ses diverses perspectives) abordés par le vaillant film de Brigitte Roïan.

Diane a vingt ans de plus qu'Emilio, elle est cependant mariée à Philippe avec qui elle est heureuse, elle croit avoir contracté une assurance-vie sur le bonheur. Le couple qu'elle formera avec Emilio l'espace *de quelque temps* s'achèvera dans le cataclysme, puis le vide, enfin,

au prix d'une décision herculéenne, une possible renaissance.

La réalisatrice n'est pas allée par quatre chemins pour décrire cette descente aux enfers, née d'un désir farouche de vivre autrement, de briser les barrières de la conjugalité *habituelle*. En se mettant elle-même en scène, elle met à nu (littéralement) son personnage de femme à la fois fragile et entière. On a l'impression qu'elle est vraiment ainsi dans la vie. Si vous avez eu la chance de la rencontrer, vous l'aurez sentie ouverte à la vie, prête à tout moment à n'importe quel raz-de-marée, et vous auriez vite été tenté de l'étiqueter *vaguement hystérique*. Mais son film, tourné avec une fluidité et une simplicité comme on les a rarement vues au cinéma lorsqu'il s'agit de décrire l'amour dans ses incarnations variées, ne lésine sur aucun détail dans le portrait de cette femme en chute libre, ne négligeant jamais l'importance des personnages dits secondaires. Les scènes de sexe par exemple, ont rarement atteint au cinéma un tel degré dans la description de l'absolu. Il semble que chacune de ces scènes a un enjeu précis dans le récit: la rencontre-victoire-sur-le-monde, le contact visible d'un épiderme jeune contre une peau plus âgée, les corps en parfaite cohésion, puis en complet désarroi. La caméra y est courageuse, irrémédiable jusqu'à devenir insupportable. Comme est insupportable pour Diane l'absence de celui qui lui a tout à coup donné des ailes. Les plans à angles impossibles sur sa solitude viennent renforcer le déséquilibre qui envahit sa pensée et son corps.

Ce qui rend *Post Coïtum* encore plus ouvert à l'interprétation — et peut-être la cinéaste l'a-t-elle intentionnellement voulu en donnant toute son importance au personnage du jeune écrivain — c'est la ressemblance établie entre l'arrachement à l'amour et l'impuissance créatrice. Dans les deux cas, on se sent comme pétrifié, incapable de faire cesser l'autoviolence dans laquelle on se morfond.

Maurice Elia

POST COÏTUM, ANIMAL TRISTE

France 1997, 97 minutes — Réal.: Brigitte Roüan — Scén.: Brigitte Roüan, Santiago Amigorena, Jean-Louis Richard, Guy Zilberstein, Philippe Le Guay — Photo: Pierre Dupouey, Arnaud Leguy, Bruno Mistretta — Mont.: Laurent Roüan — Int.: Brigitte Roüan (Diane Clovier), Patrick Chesnais (Philippe Clovier), Boris Terral (Emilio), Nils Tavernier (François), Jean-Louis Richard (l'éditeur) — Prod.: Humbert Balsan — Dist.: France Film.

Great Expectations

Magie des adultes

A *Little Princess* en faisait foi: Alfonso Cuarón sait comment tourner avec et pour des enfants. Le cinéaste mexicain n'a pas su négocier son passage au monde des adultes avec *Great Expectations*, adaptation du roman de Charles Dickens. Au lieu de suivre sagement les péripéties comme l'avait fait David Lean dans un film mémorable (1946), Cuarón s'est empêtré dans un romantisme qui ne sert qu'à montrer Gwyneth Paltrow et Ethan Hawke sous leurs plus beaux atours. Seule Anne Bancroft, en vieille excentrique, et Chris Cooper, en père de substitution abandonné, échappent au désastre. Même Robert De Niro tourne à vide.

Le petit Anglais Pip du roman devient Finn, jeune pêcheur floridien qui vit avec sa sœur et son mari. Sa sœur, loin d'être acariâtre, est la douceur même, mais arrondit ses fins de mois par la prostitution. Les dessins de Finn enchantent la vieille Miss Dinsmoor, qui lui apprend à danser avec la petite Estella. Passé l'adolescence, Estella part pour la France. Dépité, Finn range pinceaux et crayons, jusqu'à ce que, sept ans plus tard, un avocat envoyé par un mystérieux bienfaiteur lui offre d'exposer à New York. Le jeune artiste devient rapidement populaire et gagne le cœur d'Estella.

Beaucoup de détails de l'adaptation sont douteux: la relation avec un détenu évadé (De Niro) qu'aide Finn enfant, est tronquée jusqu'à devenir incompréhensible. La tension dans le roman entre Pip et sa sœur, qui le bat puis meurt subitement, est évacuée: au lieu de cela, la sœur de Finn s'enfuit sans donner d'explication. La critique de la société victorienne, que Lean avait maintenue, *prend le bord*. La Fox a d'ailleurs reporté d'un mois, à la dernière minute selon le *Los Angeles Times*, la sortie prévue le 31 décembre.

Certains détails rappellent la maestria d'A *Little Princess*, dont le montage était beaucoup plus serré tout en préservant nombre de péripéties: la sensualité innocente des langues qui se rencontrent dans la fontaine dans *Great Expectations* répond à la tendresse filiale dans *A Little Princess*, alors que la difficulté des rapports ancillaires est évoquée de manière crue dans les deux films. La magie que sait insuffler Cuarón



Great Expectations

donne au château de la vieille Dinsmoor un air autrement plus fantastique que celui de Lean. Le milieu snob des arts à New York est esquissé avec des résultats honnêtes: le réalisateur de *Sólo con tu patria* a bien étudié son *New Yorker*.

Le premier quart du film est d'ailleurs bien mené: Anne Bancroft est splendide en vieille alcoolique amoureuse de *Bésame mucho*. Les choses se gâtent quand entrent en scène Paltrow et Hawke, lequel chausse très mal les chaussures que John Mills portait à l'époque. La photographie léchée d'Emmanuel Lubezki, qui a travaillé sur *A Little Princess*, et les cadrages de Cuarón, d'une élégance désinvolte, sauvent la mise autant que faire se peut. Tant qu'à se voir imposer des jeunes premiers incontrôlables, Alfonso Cuarón devrait laisser à d'autres les étoiles de la littérature anglo-saxonne et se contenter des petits bijoux.

Mathieu Perreault

GREAT EXPECTATIONS (Les Grandes Espérances)

États-Unis 1998, 111 minutes — Réal.: Alfonso Cuarón — Scén.: Mitch Glazer, d'après le roman de Charles Dickens — Photo: Emmanuel Lubezki — Mont.: Steven Weisberg — Mus.: Patrick Doyle — Int.: Ethan Hawke (Finnegan Bell), Gwyneth Paltrow (Estella), Hank Azaria (Walter Plane), Chris Cooper (Joe), Robert De Niro (Lustig), Anne Bancroft (M^{me} Dinsmoor), Josh Mostel (Jerry Rago) — Prod.: Art Linson — Dist.: Fox.

Rosaire et la Petite-Nation

Personnages et paysages

Il y a de ces (trop) rares films qui nous touchent profondément, qui nous font vivre une expérience avec un grand E et qui vont même nous mettre en communion avec l'intensité et la vérité du propos. Loin du mélodrame ou même du documentaire, *Rosaire et la Petite-Nation* se vit plus qu'il ne se regarde.

Le principe qui gouverne ce film est simple: l'interview. Pourtant, avec tous les désavantages que peut comporter le cinéma direct, Benoît Pilon réussit de main de maître à capter des moments d'une haute intensité, dénudés de toute la fausse pudeur souvent mise au grand jour par des personnages se sachant filmés par une caméra omniprésente. Cette simplicité, couplée au montage poétique de René Roberge, nous fait découvrir des personnages — dans tout ce que ce terme a de mélioratif — qui auraient facilement pu devenir curiosités de cirque plus que des êtres tangibles et attachants.

Il est difficile d'apposer une épithète significative à *Rosaire et la Petite-Nation*. Il transpire de ce film une intimité peu commune entre le réalisateur, la caméra, Rosaire, Alméda, Gaston, Raymond, Euclide, Jean-Marc et les autres; et surtout, le spectateur. Car, avouons-le, la marginalité des personnages aurait été le prétexte idéal pour divertir, amuser... La vieille femme de

quatre-vingt-dix-sept ans vivant seule à l'orée de la forêt, l'éleveur d'autruches, le millionnaire de la 6/49, le prêtre visionnaire, le maire du village et le Rosaire en question n'ont rien de quelconque, de ceux qu'on côtoie quotidiennement. Non. Et c'est en fait ici que la quête première ou le désir de faire une œuvre personnelle de la part de Pilon nous met face à face au style libre de *Rosaire et la Petite-Nation*, véritable manifestation d'un papillonnage intelligent.

Il suffit de regarder une des longues scènes du film dans laquelle Rosaire se prépare une soupe aux pois, pour comprendre l'essence de ce nouveau cinéma direct. Tranquillement mais sûrement, Rosaire s'ouvre une *can de soupe aux pois*. Habitant, se sort un chaudron, un bol, des ustensiles, fait cuire son repas au son apaisant d'un pendule (qui deviendra une icône revenant périodiquement tout au long du film); Rosaire parle un peu, mais surtout pas pour se rendre intéressant. Une fois la soupe bouillie et le tiroir d'ustensiles scruté par la caméra, Rosaire nous confie que le temps est encore couvert et c'est probablement ce genre de choses qui fait le charme et la pertinence d'un tel moment, d'une telle scène... Et c'est de fil en aiguille, petit à petit et au gré d'une chronologie saisonnière, magnifiquement dépeinte par de superbes plans de la nature, que l'on découvre la Petite-Nation.

Ce qui surprend dans ce film, c'est cette façon étudiée d'accoler des plans d'une grande beauté esthétique et d'autres, beaucoup plus

humains, plus palpables et moins préoccupés par l'effet stylistique. Le résultat est visiblement le fruit d'un travail de longue haleine et d'une volonté de subjectivité face au traitement. Un Raymond qui témoigne de l'amour père-fils. Une Alméda joviale nous disant *mon garçon a peur que j'apprenne le bois pis que j'm'en aille*, justifiant ainsi les visites quotidiennes de son fils. Un Rosaire cadré en gros plan, riant de ses problèmes cardiaques mais dissimulant mal la crainte qu'ils engendrent. Un Jean-Marc visiblement ému par les problèmes de santé de sa femme, elle-même affectée par tous les changements logistiques engendrés par la vente de leurs vaches, remplacées par des autruches. Un Gaston, maire et fier d'un Rosaire affectueux donnant *un bec dans l'front quand il nous voit*. Et tout cela, conjugué au plus-que-parfait avec des plans fixes de la Petite-Nation en fondus enchaînés, d'une saison à l'autre auxquels se superpose une musique discrète ponctuant ces moments où l'environnement (superbe), chante...

Dans *Rosaire et la Petite-Nation*, on ne voit pas nécessairement l'interaction entre tout ce monde au premier plan: on la comprend, plutôt... On la comprend, puisqu'on parle de la vie allègrement. Que ce soit Alméda, souhaitant marcher pour la nouvelle année; Rosaire expliquant sa vision du purgatoire et de l'enfer à l'aide d'un vieux livre rempli de gravures inusitées ou même Jean-Marc nourrissant ses *oiseaux-dinosaures*, on ne demande qu'à embarquer dans le bateau, même si on ne sait pas où il s'en va. Tout comme la vieille femme marchant le long de la route principale à la fin du film, d'ailleurs. Une fin ouverte, un grand moment de poésie, il va sans dire.

Le seul reproche qu'on peut faire à ce film, de prime abord, c'est l'utilisation épisodique d'archives en Super 8, faisant figure de guide tailladant l'imaginaire du spectateur. Mais il faut voir l'association passé-présent-futur de Rosaire et de son petit tracteur pour pardonner sans vergogne. Bien sûr, le film est tourné en Betacam SP (budget réduit oblige), mais malgré l'absence de la magie de la pellicule, la photographie de Michel La Veaux s'avère riche et étoffée.

Rosaire et la Petite-Nation est un film où le protagoniste chemine et nous fait partager sa vie, son quotidien. Rosaire, c'est une racine de ce pays du terroir. On s'y attache. Et Euclide, le curé de Chénéville, dans ses monologues lucides



Rosaire et la Petite-Nation

face aux changements de l'Église catholique, confie: *Tu peux pas voir un pays mourir, pis dire y a rien là. C'est tellement vrai...*

David Boisclair

ROSAIRE ET LA PETITE-NATION

Canada (Québec) 1997, 107 minutes — Réal.: Benoît Pilon — Photo: Michel La Veaux — Mont.: René Roberge — Mus.: Antoine Bustros — Prod.: Jeannine Gagné — Dist.: Les Films de l'Autre.

Romaine

Du neuf avec du vieux

Romaine, une fille d'apparence on ne peut plus ordinaire, quitte un vieil ami travesti pour quelques jours de vacances. Sur la plage, elle rencontre un trio de joyeux lurons peu séduisants qui lui font quelques misères avant de lui conter fleurette. Romaine apprend par téléphone qu'elle a perdu son dernier amant qui l'a trompée avec... le travesti. Après avoir échappé de justesse aux manigances d'une arnaqueuse prénommée Louisa, elle s'en fait une amie, puis en retrouve une autre, la pulpeuse Pastelle Pasteau, vendeuse itinérante de dessous féminins, perdue de vue depuis des siècles. Les trois copines d'occasion se retrouvent bientôt dans un château où elles côtoient un ex-assassin taciturne mais poète à ses heures.

On le voit: **Romaine** possède un ton désinvolte, cet humour frais et vivifiant, qui n'est pas sans rappeler les comédies ludiques de Joël Séria, dans les années 70. La réalisatrice Agnès Obadia, qui assume également — et avec brio — le rôle-titre, se nourrit d'ailleurs de diverses influences, tout en réussissant à livrer une œuvre relativement originale, mais sans prétention. (Il s'agit d'ailleurs d'une récidive puisqu'elle a déjà réalisé un court métrage avec le même personnage. **Romaine** était initialement prévu comme une collection de courts métrages.) Son mérite réside surtout dans le traitement personnel de certains poncifs scénaristiques maintes fois exploités au cinéma. Le meilleur exemple est sans doute le coup de l'amnésie à la suite d'un coup sur la tête; ici, l'idée est si bien utilisée qu'on en oublie son aspect convenu. Obadia raconte les choses simplement, sans trop s'énerver, avec franchise et une dose de pseudo-naïveté — à l'image de son personnage principal. Se méfiant des effets de style, elle préfère miser sur une enfilade de situa-



Romaine

tions plus ou moins burlesques, souvent imprévisibles.

D'autre part, Obadia ne fait pas dans la dentelle et le romantisme éthéré. La phrase est souvent crue, l'image aussi (le premier plan nous la montre trônant dans les W-C). Aucune complaisance, toutefois, dans le scabreux ou la vulgarité. Dans ce film, tout nous paraît sympathique, naturel et authentique. Cela est dû sans doute au talent d'Agnès Obadia, qui réussit à faire avaler au spectateur une bonne dose d'improbabilités sans manipuler ses émotions de façon démagogique, comme le font tant d'autres réalisateurs. Et peut-être aussi à l'esprit d'équipe qui anime le film, dont nombre de ses comédiens ont participé au scénario, et même à la réalisation, qui à la prise de son, qui à la caméra, etc.

Ainsi pardonne-t-on facilement la structure un peu lâche de **Romaine** et son évident parti pris de la légèreté.

En somme, un premier long métrage tout à fait aimable qui laisse présager d'autres réussites peut-être plus ambitieuses.

Denis Desjardins

ROMAINE

France 1997, 85 minutes — Réal.: Agnès Obadia — Scén.: Agnès Obadia, Laurent Bénégui, Jean-Luc Gaget — Photo: Luc Pagès — Mont.: Jean-Luc Gaget — Mus.: Los Machucambos, Pepe Luis — Int.: Agnès Obadia (Romaine), Eva Ionesco (Pastelle), Gérald Laroche (Armand), Luc Pagès (Gabriel), Alain Beigel (l'Italien, le dragueur), Laurent Bénégui (Justin), Laurence Côte (Armelle), Jean-Luc Gaget (André), Jacqueline Colson (Jaja) — Prod.: Laurent Bénégui — Dist.: K.Films Amérique.

Seul dans mon putain d'univers
Putain de vie!

La fiction aborde des personnages qu'un réalisateur peut nourrir de son propre univers. Dans un documentaire, ce sont les personnes rencontrées qui viennent nourrir l'univers d'un réalisateur. Il se doit de les respecter s'il ne veut pas être accusé de trahison. Le documentariste pourra donner une couleur personnelle à son film en adoptant un point de vue élaboré dans la salle de montage. Dans ces conditions, **Seul dans mon putain d'univers** de Sylvie Van Brabant satisfait aux exigences d'un bon documentaire. On y remarque une attention chaleureuse envers Frédéric, Michel, Noé et Julien qui sont les protagonistes de cette incursion dans le domaine de la drogue, de la solitude et de la violence. La réalisatrice nous les fait rencontrer par petites tranches de vie interposées durant un assez long temps pour nous permettre de connaître leur passé en centre d'accueil face à un présent qui se pose moult questions devant un avenir plus ou moins bouché. Un montage très élaboré vient balayer du revers de la pellicule toute menace d'ennui. À travers ses quatre personnages principaux, Sylvie Van Brabant nous dessine un certain profil de société peu reluisant où les mentalités matérialistes tiennent la dragée haute aux valeurs humaines. Sans didactisme, le film rejoint plusieurs constats de nos sociologues patentés. Voyons de quoi il retourne.

L'utilisation de la drogue n'est pas un phénomène nouveau. Mais, aujourd'hui, on s'y adonne de plus en plus jeune. À l'occasion du divorce de ses parents et d'une tentative de suicide de son père, Frédéric a commencé à fumer à 11 ans. Il s'est vite retrouvé dans l'enfer de la drogue dure. Au début, on consomme pour faire comme les autres. Ensuite, on consomme pour oublier et pour oublier qu'on consomme. Julien a débuté son petit jeu à l'école primaire. Sa mère qui fumait un petit joint dans les années 70 a adopté une attitude ouverte. Mais quand sont arrivées les drogues dures, elle a trouvé la situation intenable. Dans ce contexte, faire appel à la direction de la jeunesse, c'est avouer qu'elle avait failli à son rôle de parent. Michel ne veut plus rien savoir de sa mère. Il a coupé les ponts avec son père à cause d'une honte mutuelle trop pénible à supporter. Est-il décrocheur, itinérant, assisté social, délinquant? À 17 ans, il a l'impression de vivre dans le vide. Aujourd'hui, il ne sait plus qui il est. C'est ce qu'on pourrait appeler le phénomène de la perte d'identité.

Comme on vient de le constater, la famille éclatée semble un foyer fertile pour consommateurs éventuels. Il y a aussi la solitude. Une enfance hypothéquée peut conduire un jeune à se fermer comme une huître frileuse. Il y a toute cette violence qui semble faire partie intégrante d'un choix aventureux. Noé affirme que l'accu-

mulation de tensions débouche sur des actes violents. Il a même pensé à descendre son père. La violence peut être une réponse à une forme d'impuissance face à une société qui privilégie l'apparence et collectionne les injustices. Une société qui manque de modèles à qui s'identifier. Les politiciens pactisent avec le pouvoir et ne semblent penser qu'à leur pactole. Julien chante qu'il se cache dans la violence parce qu'il a peur de ce qu'il est. On débusque ici un phénomène de société ou de civilisation. Après tout, ce sont des adultes qui vendent la drogue aux jeunes qui perçoivent les dealers comme des gens au-dessus de tout. On demande à ces jeunes de s'adapter à la société. S'adapter à la société, c'est quoi? La planète pète de partout. Les familles éclatent. Les laissés-pour-compte deviennent de plus en plus délaissés. L'individualisme est à son comble monté. Putain de société!

Dans un film qui table sur des conversations, on pouvait redouter un *show de chaises*. Il n'en est rien. De nombreux travellings accompagnent choses et gens. Par exemple, une caméra fouineuse observe Julien qui prépare ses bagages. Elle le suit en train de descendre un escalier jusqu'à ce qu'une porte se ferme pour clore la séquence. Les plans très nombreux donnent parfois l'impression d'assister à un film d'action. Et ce, sans donner dans le vidéoclip à visionner après avoir pris du Graval. Un montage soigné vivifie toute



Seul dans mon putain d'univers

cette entreprise. Lorsque Michel raconte à un éducateur qu'il a besoin de sa blonde, on le surprend en compagnie de sa bien-aimée. Le plan d'un jeune déambulant seul dans un parc ou sur un trottoir veut signifier la solitude de ce dernier. Le film de Sylvie Van Brabant soulève de nombreuses questions face à nos comportements en société. Ça gratte où ça fait mal. **S**

Janick Beaulieu

SEUL DANS MON PUTAIN D'UNIVERS

Canada (Québec) 1997, 84 minutes — Réal.: Sylvie Van Brabant — Photo: Serge Giguère — Mont.: René Roberge — Mus.: André Duchesne — Prod.: Lucie Lambert — Dist.: ONF

GROS PLAN

640, rue Saint-Paul Ouest, bureau 504, Montréal (Québec) H3C 1L9
Tél.: (514) 393-7257 Fax: (514) 393-8502

**Répertoire-Photos
Gros Plan**
le seul répertoire-photos
de comédiennes et comédiens
au Québec!

**Nouveau format:
photo et C.V. Clip.**

L'outil de référence

par excellence

pour le casting.