

Vues d'ensemble

Number 223, January–February 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48419ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2003). Review of [Vues d'ensemble]. *Séquences*, (223), 50–61.



8 Mile



About Schmidt

8 MILE

Ce film de fiction basé sur l'autobiographie du célèbre et controversé rapper Eminem est un curieux produit. C'est un film intéressant, sans être fascinant pour autant, tout en étant prévisible, sans être routinier. L'action se déroule à Détroit en 1995. Le milieu dépeint par le réalisateur est assez réussi et la tension raciale entre Blancs et Noirs est bien rendu. Le titre renvoie justement à ce quartier pauvre de la banlieue de la ville, réputé pour ses nombreux parcs à roulettes, où vit la mère du personnage de Jimmy, interprété par Eminem.

La scène d'ouverture nous montre Jimmy se concentrant devant le miroir avec sa gestuelle de *rapper*, une gestuelle

qui rappelle celle d'un boxeur qui se concentre avant de monter quelques instants plus tard sur le ring. D'ailleurs le film est construit comme un drame sportif. Vu sous cette optique, on ne peut s'empêcher de le comparer au premier *Rocky* de John G. Avildsen, autant par les thèmes abordés que par la vision du rêve américain. Ainsi, on troque les coups de poings et les gants de boxe contre des rimes assassines et un micro. À la fin, après une victoire sur la scène, Jimmy décide qu'il est maintenant temps de faire son petit bout de chemin fin seul.

Eminem possède un véritable charisme à l'écran mais il est encore trop tôt pour juger de son talent d'acteur. Il serait intéressant de le voir à nouveau, mais cette fois-là dans la peau de quelqu'un d'autre que lui-même. N'était-ce d'ailleurs pas le but de ce film bien fait et réalisé avec compétence mais sans surprise par le vétéran Curtis Hanson ? Seul l'avenir nous le dira.

Pascal Grenier

■ États-Unis 2002, 118 minutes — Réal. : Curtis Hanson — Scén. : Scott Silver — Int. : Eminem, Kim Basinger, Mekhi Phifer, Brittany Murphy, Eugene Byrd, Omar Benson Miller — Dist. : Universal.

ABOUT SCHMIDT

Tien ne va plus dans la vie de Warren Schmidt. Retraité après une longue carrière à titre d'actuaire pour une compagnie d'assurances, l'homme de 66 ans perd sa

femme subitement alors que sa fille entreprend d'épouser un vendeur de matelas qu'il n'estime pas beaucoup. Habitué à vivre selon des principes bien établis, Warren réévalue son existence en correspondant avec un jeune Tanzanien qu'il décide de parrainer.

Après avoir tourné les deux satires sociales *Citizen Ruth* et *Election*, Alexander Payne signe à nouveau un long métrage au ton caustique. Le réalisateur-scénariste vilipende cette fois les rites de passage d'un homme mal vieilli et s'en prend aux valeurs superficielles de la société américaine.

Au mieux, *About Schmidt*, présenté à la 40^e édition du New York Film Festival, évoque à la fois l'humour sarcastique d'*American Beauty* de Sam Mendes, l'étrangeté des personnages du film *The Royal Tenenbaums* de Wes Anderson ainsi que les conséquences du vide démontrées de façon éloquente par Miguel Arteta dans *The Good Girl*. Alexander Payne filme la banalité des vies ordinaires et souligne à gros traits les déchirements intérieurs d'un homme qui, en *voix-off*, livre ses états d'âme.

Mais à trop vouloir valser entre drame et comédie, *About Schmidt* laisse perplexe sur ses véritables intentions et fait perdre du même coup toute objectivité sur son propos.

L'intérêt réel du film demeure toutefois la prestation nuancée et bien sentie de Jack Nicholson. D'un rôle à l'autre, l'acteur de 65 ans semble toujours se réinventer. Il est à espérer qu'il obtienne une douzième nomination aux Oscars pour cette performance hors du commun. Hope Davis, Dermot Mulroney et tout spécialement Kathy Bates dans une séquence mémorable tirent également avec honneur leur épingle du jeu.

Pierre Ranger

■ Monsieur Schmidt

■ États-Unis 2002, 124 minutes — Réal. : Alexander Payne — Scén. : Alexander Payne, Jim Taylor, d'après un roman de Louis Begley — Int. : Jack Nicholson, Hope Davis, Dermot Mulroney, Kathy Bates, Len Cariou, Howard Hesseman, June Squibb — Dist. : Alliance.

ADAPTATION

Un scénariste tente d'adapter un livre documentaire d'une journaliste sur la recherche des orchidées sauvages en Floride. Coincé dans son écriture, il voit alors son frère, novice dans le métier, écrire puis vendre à prix d'or un scénario semblable à beaucoup d'autres et comportant tueries et poursuites. Voilà un court synopsis de cette œuvre hybride créée par le scénariste de *Being John Malkovich* à partir de ses expériences d'adaptation d'un livre réputé inadaptable. Dans ce film touffu, plein de rebondissements, d'apartés filmiques comme cette séquence d'animation sur l'évolution du monde qui montre la nécessité de l'adaptation dans ce processus évolutif et de la place des hybrides dans ce temps de clones, Charlie Kaufman se paie même le luxe de se créer un frère jumeau fictif, Donald et de lui faire cosigner le scénario. Nicolas Cage trouve dans ces deux frères si différents de caractère, un moyen d'exprimer son immense talent en jouant simplement sur une démarche ou un débit différent. On prend aussi plaisir à rencontrer même dans les petits rôles secondaires, des acteurs heureux de croquer dans ce texte. Le réalisateur Spike Jonze manie le tout avec une verve passionnée et l'on peut espérer que l'Oscar de la meilleure adaptation aille à cette **Adaptation** qui démontre qu'on peut encore produire, aux États-Unis, des œuvres brillantes dans ces temps de cinéma-popcorn.

Luc Chaput

États-Unis 2002, 112 minutes — Réal. : Spike Jonze — Scén. : Charlie Kaufman d'après le livre *The Orchid Thief* de Susan Orlean — Int. : Nicolas Cage, Chris Cooper, Meryl Streep, Maggie Gyllenhaal, Brian Cox, Tilda Swinton, Cara Seymour — Dist. : Columbia

ALL OR NOTHING

Topsy-Turvy — une incursion dans la vie et l'œuvre de Gilbert et Sullivan — était une exception dans le parcours filmique de l'auteur de **Naked, Secrets and Lies** et autres tableaux saisissants de la société britannique. **All or Nothing** est la chronique de la vie quotidienne d'une quinzaine de locataires d'un HLM londonien. De très jeunes gens qui font, dans des conditions

lamentables, l'apprentissage de la sexualité, des adultes pour la plupart irresponsables. Et ce n'est certes pas un hasard si Maureen, l'unique femme du film qui semble bien dans sa peau, vit seule avec sa fille. Mike Leigh va peu à peu centrer son attention sur la famille Bassetts composée de Penny (Lesley Manville), caissière au supermarché, Phil (Timothy Spall), chauffeur de taxi, et leurs deux enfants obèses : Rachel travaille tandis que Rory, plus lourd encore que sa sœur, se vautre dans son chômage. Phil est sensible, doux et passif. Alors Penny compense. À la maison, c'est elle qui

Adaptation



All or Nothing

prend les décisions et qui reproche à Rory sa paresse. À la suite d'un accident, Phil et Penny vont s'affronter et se retrouver.

Tous les critiques l'ont dit, cette grande scène entre les époux est magistralement interprétée et vaudrait, s'il y avait une justice, un Oscar à Lesley Manville et Timothy Spall. Mais ce qui me rejoint plus encore dans ce film, c'est la tendre lucidité du réalisateur qui étudie sans les juger ces prolétaires aux horizons bouchés. C'est le naturel désarmant des comédiens. Je ne suis pas près d'oublier l'émouvant personnage de Phil, apparemment éteint mais qui se révèle un fin obser-

vateur des clients qui défilent dans son taxi et un romantique qui rêve de voir la mer. Cet Anglais des faubourgs n'est pas toujours facile à suivre. D'où mon seul regret à la projection de presse montréalaise : l'absence de sous-titres.

Francine Laurendeau

Royaume-Uni 2002, 128 minutes — Réal. : Mike Leigh. — Scén. : Mike Leigh — Int. : Timothy Spall, Lesley Manville, Alison Garland, James Corden, Ruth Sheen, Marion Bailey, Paul Jesson, Kathryn Hunter, Sally Hawkins, Helen Coker, Daniel Mays. — Dist. : MGM.

BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE

La « rééducation » d'un jeune intellectuel pendant la Révolution culturelle est un sujet que Dai Sijie avait déjà traité dans son premier film, *Chine ma douleur*. Avec *Balzac*, il adapte son propre roman. Il est rare qu'un auteur porte lui-même son œuvre au cinéma (il y a Blier en France). On serait tenté de



Balzac et la petite tailleuse de chinois

croire que nul n'est mieux placé pour le faire. Pourtant, la réussite n'est pas totale dans le cas présent. Dai Sijie s'est curieusement appliqué à déconstruire son récit en en déplaçant et simplifiant parfois des éléments significatifs. Ainsi en est-il du passage où le personnage appelé le Binoclard veut recueillir, par l'entremise de Luo et de Ma, les vieilles chansons d'un vieux montagnard gardien de la tradition orale, pour ensuite les triturer en leur insufflant un cachet révolutionnaire. Bref, une récupération du patrimoine à des fins idéologiques. Dans le film, cette scène est reportée en seconde partie, et son message est trop simplifié. Par ailleurs, dans son roman, Sijie avait décrit progressivement l'attente de ses deux jeunes héros qui reçoivent d'abord un, puis deux livres du Binoclard avant de penser à lui subtiliser sa malle pleine de livres. Dans son film, on passe rapidement à la scène du vol. La progression est donc sacrifiée, et avec elle un certain suspense.

Le film est néanmoins réalisé avec sensibilité et application. Toutefois, le point de

départ même de l'histoire, quoique légitime dans le contexte, ne dénote pas seulement une condamnation du totalitarisme typique de la Révolution culturelle chinoise; il traduit aussi un malaise. Est-il vraiment nécessaire que l'éveil intellectuel des Orientaux soit tributaire de ce qui vient d'Occident, même lorsqu'il s'agit d'art et de littérature? Cette question d'ordre esthétique, Masaki Kobayashi l'avait déjà involontairement posée dans *Kaseki*, en 1973. Ce film nous montrait un Japonais qui n'avait toujours vécu que pour ses affaires et qui s'humanisait, à la fin de sa vie, lors d'un voyage en Europe, en découvrant les richesses de l'art occidental.

Sans doute Dai Sijie nous parle-t-il de son propre cheminement, lui qui a d'ailleurs adopté la langue française jusque dans son écriture. Mais on aimerait peut-être connaître davantage ses rapports avec sa culture d'origine, millénaire, et Dieu sait qu'elle ne se résume pas au « réalisme prolétarien ».

Denis Desjardins

France, 2001, 106 minutes — Réal. : Dai Sijie — Scén. : Dai Sijie et Nadine Perront, d'après le roman de Dai Sijie — Int. : Zhiou Xun, Chen kun, Liu Ye, Chung Zhijun. — Dist. : Séville.

THE BARONESS AND THE PIG

Pour faire le saut en cinéma, le dramaturge Michael Mackenzie a opté pour l'adaptation cinématographique de sa pièce éponyme qui illustre paradoxalement la rigidité des conventions sociales et l'entrée fulgurante du monde dans sa modernité.

Dans le Paris des salons mondains du XIX^e siècle, deux univers se rencontrent, s'opposent et finalement s'allient pour la survie de deux femmes que tout sépare l'une de l'autre : une baronne américaine à l'affût des innovations technologiques qui foisonnent en cette fin de siècle et *l'enfant sauvage*

domestiqué et transformé de force en bonne à tout faire. L'innocence de l'une rejoindra la naïveté de l'autre et elles parviendront ensemble à se défendre contre l'hypocrisie et les complots.

Divisé en trois parties clairement énoncées (la science, les arts, le théâtre), le scénario crée volontairement une distanciation avec le public, lui rappelant ainsi ses origines théâtrales. Pourtant, le travail du cinéaste dans les médias numériques marque également la signature de ce long métrage.

Tourné en HD, *The Baroness and the Pig* évolue dans un environnement où se multiplient les procédés cinématographiques autant dans le traitement des images (des séquences dont l'esthétique rappelle de vieilles photos jaunies ou d'autres suggérant les tableaux des impressionnistes) que dans le montage dont certaines successions de plans évoquent la photographie. Filmé principalement dans un château hongrois, le film aux décors somptueux traduit bien l'extravagance pompeuse du milieu aristocratique de l'époque mais l'esthétique, la virtuosité du montage et même les musiques de Philip Glass concurrencent si l'on peut dire avec l'intrigue et les personnages, les reléguant jusqu'à un certain point au second plan. Pourtant le jeu des acteurs n'est pas en cause. À souligner à ce propos la performance de Patricia Clarkson dont l'enthousiasme du personnage n'a d'égal que son ingénuité mais aussi et surtout l'interprétation sensible et convaincante de Caroline Dhavernas dans la peau de la sauvageonne Emily. D'ailleurs, le drame de celle-ci arrachée à son milieu animal rappelle inévitablement *L'Enfant sauvage* de Truffaut ou encore *Nell* de Michael Apted avec Jodie Foster, sans pour autant constituer l'objet principal de film. Enfin, si l'ensemble de la production régale l'œil du spectateur, le dénouement plutôt prévisible en déçoit ses attentes.

Louise-Véronique Sicotte

Canada 2002, 95 minutes — Réal. : Michael Mackenzie — Scén. : Michael Mackenzie, d'après sa pièce de théâtre — Int. : Patricia Clarkson, Colm Feore, Caroline Dhavernas, Louise Marleau, Benoit Brière, Bernard Hepton — Dist. : Film Tonic.

BLOODY SUNDAY

Dès l'ouverture de *Bloody Sunday*, le spectateur comprend la nature de l'objet qui lui est présenté. Pas de contexte historique précis. Peu d'explications relatives aux doléances politiques. Pas de détour. On reste au niveau de la rue, les pieds bien campés dans la réalité et l'horreur, les yeux rivés sur les faits. Derry, Irlande du Nord, 1972, quatorze

manifestants sont froidement assassinés par l'armée britannique lors d'une marche pacifique pour dénoncer l'inégalité sociale dont souffrent les catholiques du pays. Inutile d'en savoir plus. Le cinéaste Paul Greengrass table sur l'essentiel, sur la primauté de la vie humaine au détriment de tout, au-delà de toutes allégeances politiques voire même de toutes considérations éthiques ou morales.

Depuis l'intérieur, des familles catholiques jusqu'au repère de l'armée britannique, des militants politiques jusqu'à la jeunesse irascible, la caméra-ventouse suit ce dimanche sanglant et ses préparatifs au rythme viscéral du quotidien, toujours avec ce même élan vital, cette même urgence, tournoyant dans cette réalité à bras-le-corps, crue et salissante. Les choses se bousculent, s'entremêlent, se brisent puis finissent par éclabousser. Impossible de détourner le regard à moins de fermer les yeux. La souffrance est frontale et abrupte. C'est l'Irlande du Nord qui se déchire. On plonge dans les pleurs, dans le bruit du corps qui tombe, on sent la honte et la chair en morceaux, l'œil fixé sur l'absurdité et la bêtise, sur la violence injustifiée et injustifiable. L'esthétique réaliste voire documentaire (caméra à l'épaule, éclairage naturel...) sert ici la prise de conscience, nous donnant l'impression d'avoir été là réellement, de comprendre et de ressentir, blotti quelque part entre les balles, le sang et les cris, toute l'ampleur de ce *Bloody Sunday*. L'œil de la caméra devient donc une sorte de conscience his-



Bloody Sunday

torique, revisitant l'Histoire pour en souligner la barbarie et l'injustice. Devant tant d'autres films qui sont comme des ornements au service de l'industrie et des friandises, il n'y a qu'à se réjouir et s'émerveiller devant un film qui ose transpirer sauvagement la vie et s'ancrer profondément dans le réel au nom de ceux pour qui la dignité signifie encore quelque chose.

Simon Beaulieu

Royaume-Uni/Irlande, 107 minutes – Réal. : Paul Greengrass – Scén. : Paul Greengrass – Int. : James Nesbitt, Allan Gildea, Gerard Crossan, Mary Moulds, Carmel McCallion, Tim Pigott-Smith, Nicholas Farrell, Christopher Villiers, James Hewitt, Declan Duddy, Edel Frazer, Joanne Lindsay, Mike Edwards, Jason Stammers – Dist. : Paramount Classics.

BOWLING FOR COLUMBINE

Acclamé au Festival de Cannes où il fut le premier documentaire en 46 ans à être présenté en compétition officielle, *Bowling for Columbine* dresse un portrait troublant de la violence provoquée par les armes à feu aux États-Unis. Ayant comme point de départ la fusillade du lycée de Columbine au Colorado le 20 avril 1999, l'enquête (dirions-nous la quête ?) de Michael Moore s'étend rapidement à l'ensemble du territoire américain avec, en prime, un retour à Flint, ville natale du cinéaste, qui fut la toile de fond de *Roger and Me*, son tout premier documentaire. Il s'aventure même de notre côté de la frontière afin d'y observer la différence... Et quelle différence !

N'hésitant pas à faire flèche de tout bois dans le but d'illustrer à quel point la situation est alarmante, Moore fait appel à



Bowling for Columbine

des personnalités aux caractères forts discordants, de Charlton Heston à Marilyn Manson en passant par James Nichols, dont les témoignages étoffent à merveille son propos. Des propos renforcés par des variations de tons grâce auxquelles le cinéaste fait passer son auditoire avec grande habileté, des rires aux sanglots, de l'étonnement au dégoût. Car nul besoin d'effets spéciaux lorsque la réalité est déjà suffisamment terrifiante.

Et si Moore pose davantage de questions qu'il n'offre de réponses, *Bowling for Columbine* aura tout de même le mérite d'offrir quelques pistes de solutions, notamment en remettant en cause le Second Amendement de la Constitution américaine qui reconnaît le droit pour tout individu de posséder une arme à feu, ainsi que l'accroissement continu de la violence dans les médias, qui exerce une fascination certaine sur le peuple américain. Mais aussi engagé qu'il puisse l'être, le cinéaste ne peut que relancer le débat sur un problème déjà vieux de plusieurs décennies. Débat qui doit se poursuivre hors des salles de cinéma.

Carl Rodrigue

Bowling à Columbine : le jeu des armes
Canada / États-Unis 2002, 121 minutes – Réal. : Michael Moore – Scén. : Michael Moore – Avec : Michael Moore, George W. Bush, Dick Clark, Charlton Heston, Marilyn Manson, James Nichols, Chris Rock – Dist. : Alliance.

Comment j'ai tué mon père



Les Dangereux

COMMENT J'AI TUÉ MON PÈRE

Anne Fontaine (*Les histoires d'amour finissent mal en général, Nettoyage à sec*) a investi avec son plus récent long métrage une zone grise des relations familiales, un nid de guêpes souvent balayé par un legs patriarcal impérial sous le tapis de l'inconscient. À la fois Oedipe et Narcisse, le père et le fils de *Comment j'ai tué mon père* deviennent le reflet cathartique du territoire filial masculin pratiqué dans nombre de foyers d'après-guerre. Récupérant les cibles auxquelles s'attaqua le cinéma européen néo-bourgeois des années 1970 (Claude Chabrol et Ettore Scola en tête), Anne Fontaine est parvenue avec élégance et doigté à ressasser le débat père-fils dans un récit flirtant avec le suspense.

épaulé par le désarroi posé mais jamais poseur de Berling. Grâce à cela, ce film concis et glacial parvient à nous remuer les tripes tout en nous confrontant à un hermétisme moral galvanisateur. Du cinéma classique de premier plan.

Charles-Stéphane Roy

France 2001, 100 minutes — Réal. : Anne Fontaine — Scén. : Anne Fontaine, Jacques Fieschi — Int. : Michel Bouquet, Charles Berling, Natacha Régnier, Amira Casar, Stéphane Guillon — Dist. : Christal.

LES DANGEREUX

La recette marche. Pourquoi donc s'arrêter ? Si la trilogie des *Boys* constituait une manne lucrative autant pour le producteur que pour le distributeur et les exploitants, *Les Dangereux*, nouvelle

Maurice, un médecin sexagénaire en exil, se rend à l'improviste chez son fils Luc lors d'une soirée mondaine. Entre un mariage sclérosé avec Isa et une relation nourricière avec son jeune frère Patrick, Luc voit ce retour du père prodigue d'un œil suspect. Immanquablement, les cicatrices de son absence prolongée plongent Luc dans des confrontations avec ce vieillard parasitaire qu'il a tenté d'oublier, mais dont il a adopté au fil du temps les valeurs et les attitudes. Le film propose dès lors une réflexion particulièrement féconde : existe-t-il une forme de rédemption soustraite de remords ?

Perceptiblement, la force de *Comment j'ai tué mon père* se situe dans la qualité des dialogues mis en plan avec un sens remarquable de la repartie dramatique et de l'espace. Bouquet épouse avec un plaisir sardonique les traits d'un personnage qu'il peaufine avec art depuis plus de trente ans,

mouture populiste du prolifique Louis Saia, devrait s'attirer l'enthousiasme et l'accueil délirant du grand public. Pour deux raisons bien simples : d'une part, il y a les vedettes, Véronique Cloutier (animatrice de métier) et Stéphane Rousseau (humoriste), mais aussi un scénario qui vise sur le pur et simple divertissement. Depuis que la masse populaire reflète de plus en plus son imaginaire sur le petit écran, il n'est pas surprenant de constater que le cinéma emboîte le pas en mettant en avant des vedettes connues et surtout appréciées, quel que soit leur niveau d'interprétation. Aujourd'hui, il n'y a que les noms qui comptent. Si en plus, le talent est là, tant mieux. Au pire, on s'arrangera. De quoi est-il vraiment question dans *Les Dangereux* ? Roxanne Labelle, une jeune et talentueuse (?) chanteuse populaire est kidnappée. Son père, également son gérant, ne pourra la revoir qu'en échange d'un million de dollars... La suite, une série d'aventures rocambolesques, souvent, il faut le dire, drôles et efficaces, pour ensuite une fin tout à fait prévisible selon les lois du genre.

De Louis Saia, on aurait pu s'attendre à une mise en scène sans éclat, facile et surtout maladroite. Avouons que cette fois-ci le rythme est alerte, vif, exubérant même. La règle est simple : divertir sans se poser des questions. Si on accepte cette théorie, simple et unique *loi* du marché du divertissement cinématographique de masse, acceptons *Les Dangereux* pour ce qu'il est : un film grand public qui, par un des plus étranges hasards, arrive à nous distraire malgré le manque de crédibilité des deux principales vedettes qui ne comptent que sur leur notoriété et sur la présence des comédiens qui les entourent, la plupart fort convaincants, en particulier Marc Messier.

Élie Castiel

Canada [Québec] 2002, 100 minutes — Réal. : Louis Saia — Scén. : Louis Saia, Stéphane St-Denis, Sylvain Ratté — Int. : Stéphane Rousseau, Véronique Cloutier, Marc Messier, Guy Nadon, Pierre Lebeau, Michel Charette, Louise Portal, Didier Lucien, Miro, Dominique Quesnel — Dist. : Christal.

FEMME FATALE

Brian De Palma se croit tout permis et il a raison de tout se permettre. Que serait le cinéma si on devait constamment s'abstenir, se modérer et s'autocensurer ? De Palma a donc eu un jour une idée. Folle, démente — où le cinéma se fera son propre cinéma, où pour une fois, il n'hésitera pas à tout combiner : mouvements de caméra à couper le souffle (sans provoquer de vertige incommode façon Dogme), musique de Ryuichi Sakamoto imitant Ravel (ces dames portent d'ailleurs de bien singuliers boléros), salutations respectueuses à l'oncle Hitch à qui il doit une bien fière chandelle depuis pas mal de temps, hommage à lui-même, à son propre style, à ses propres motifs (voyeurisme outrancier, jolies femmes enfiévrées, atmosphère de psychose chronique) avec des clins d'œil à **Dressed to Kill**, **Body Double** et même à ce bon vieil **Obsession**, enfin remerciements prémédités à ses inconditionnels qui, il le sait, sauront tout lui pardonner.

En plaçant son introduction en pleine ouverture du Festival de Cannes 2000, De Palma suggère peut-être aussi que **Femme Fatale** devrait y être présenté en compétition. Après tout, l'autocongratulation ne commence-t-elle pas elle aussi sur les marches du Palais ? On le voit, nous avons affaire ici à une sorte de bande dessinée filmée, dont les superbes images ne permettent pas un instant de souffler. La voleuse Laure Ash s'empare du bustier fait d'or et de diamants de la très ondulante Veronica en la séduisant dans les toilettes du festival, file à Paris, adopte l'identité d'une certaine Lily, rencontre dans un avion en partance un diplomate américain qu'elle finira par épouser, puis reviendra malgré elle à Paris sept ans plus tard affronter les anciens complices qu'elle avait autrefois laissés en plan. Mais attention, tout ce carnaval d'images, tout ce cinéma se faussent à un moment donné compagnie. Entre-temps, De Palma nous aura enivrés avec cette surabondance de surprises, nous aura emportés dans sa folie à suspense fabriquée. Bref, il nous aura bien eus.

Maurice Elia

■ États-Unis 2001, 115 minutes — Réal. : Brian De Palma — Scén. : Brian De Palma — Int. : Rebecca Romijn-Stamos, Antonio Banderas, Peter Coyote, Gregg Henry, Rie Rasmussen, Thierry Frémont — Dist. : Alliance.

FRIDA

Julie Taymor, la metteuse en scène de théâtre qui avait réussi le tour de force de transformer en œuvre d'art le *Lion King* de Disney pour Broadway, possède un univers visuel riche et frappant, un œil remarquable pour le détail et une assurance artistique inébranlable. Elle en avait déjà fait montre dans son premier long métrage, **Titus**, qui, bien qu'inégal, avait au moins le mérite d'être puissant et flamboyant. Taymor sait comment aborder une histoire complexe pour en tirer un récit foisonnant et cohérent, qualité qui la sert brillamment dans son nouveau film, **Frida**.

Évoquer la vie et l'œuvre de la peintre mexicaine Frida Kahlo, femme de tête intelligente, excessive, engagée, passionnée et qui, avec son mari Diego Rivera et nombre de ses amis (dont nul autre que Trotski), a eu un impact majeur sur l'art du XX^e siècle, n'était pas simple. En répondant à l'appel de Salma Hayek, pour qui **Frida** était un rêve de toujours, Taymor a relevé le défi avec brio. Ainsi, elle ne se laisse pas prendre au carcan de la stricte reconstitution historique (par ailleurs impeccable à tous les niveaux, ne serait-ce que dans l'éclatante évocation du Mexique des années 20-30, avec tout son folklore mystique mais aussi ses grands mouvements politiques et intellectuels), s'inspirant des peintures mêmes de Kahlo pour bâtir ses propres tableaux filmiques, animant des collages d'images et glissant ses acteurs dans des tableaux vivants, eux-mêmes issus de la vie quotidienne de l'artiste (un bain, une robe sur une corde à linge) ou des grands drames de sa vie (son accident d'autobus, sa fausse couche). Un vrai dialogue s'établit entre ces moments de fantaisie et le fil narratif plus chronologique du récit, rendant ainsi particulièrement vibrant, palpable et réel le rap-

Femme Fatale



Frida

port entre la vie et l'œuvre de Frida Kahlo. Si les acteurs sont tous dirigés de main de maître, il faut tirer son chapeau à Salma Hayek et Alfred Molina, qui réussissent à marcher avec grâce et juste ce qu'il faut de folie sur ce fil précaire entre la surenchère et la bête imitation. Leurs Frida et Diego sont vivants, étincelants et poignants.

Rien n'est plus difficile à capter, à évoquer à l'écran que le génie artistique. Plusieurs cinéastes fort respectables s'y sont cassés les dents. D'autres ont eu une main plus sûre et plus inspirée, dont Ed Harris avec son **Pollock**. C'est sans contredit le cas de Julie Taymor.

Claire Valade

■ États-Unis 2002, 120 minutes — Réal. : Julie Taymor — Scén. : Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava, Anna Thomas, d'après *Frida : A Biography of Frida Kahlo* de Hayden Herrera — Int. : Salma Hayek, Alfred Molina, Geoffrey Rush, Ashley Judd, Valeria Golino — Dist. : Alliance.

THE GREY ZONE

Basé sur les écrits du docteur Miklos Nyiszli, ce film raconte le destin tragique d'un escadron spécial de prisonniers juifs, les Sonderkommandos, au camp de concentration d'Auschwitz II - Birkenau en Pologne en 1944. Ces prisonniers avaient la tâche ingrate d'envoyer à la chambre à gaz leurs semblables pour ensuite disposer de leur corps dans les fours crématoires en échange de nourriture et de quelques mois de plus à vivre. Le réalisateur Tim Blake Nelson en avait déjà tiré une pièce de théâtre qu'il adapte ici pour le cinéma. Ce film, qui fait froid dans le dos, est une page sombre de l'Histoire et sans aucun doute un des films les plus difficiles et les plus éprouvants sur l'Holocauste qu'il nous ait été donné de voir.

Si on a un reproche à faire au réalisateur, il se situe au niveau de la langue uti-

lisée. En effet, voir des acteurs américains chevronnés joués des rôles d'Allemands, de Hongrois et de Polonais et s'exprimant en anglais est un peu déconcertant et déstabilisant au début. Cela donne l'impression de voir un film étranger doublé en anglais ! Mais enfin, il semble inconcevable pour les Américains de tourner dans une langue autre que la leur. Malgré cette petite mise en garde (il faut écouter l'accent ridicule d'Harvey Keitel), on a droit à un film très puissant qui pose de nombreux dilemmes moraux, présentant ses personnages non comme des héros ni des meurtriers mais plutôt comme des humains qui à chaque jour perdent une parcelle de leur humanité en effectuant un travail ignoble avant de tenter une révolte : en vain.

La mise en scène de Nelson est soignée et retenue dans son ensemble alors que les comédiens sont très convaincants, notamment David Arquette, jusqu'ici cantonné dans des rôles d'idiots au cinéma, et qui est particulièrement surprenant et émouvant ici, dans le rôle de Hoffman.

Pascal Grenier

■ États-Unis 2001, 108 minutes — Réal. : Tim Blake Nelson — Scén. : Tim Blake Nelson, d'après le livre de Miklos Nyiszli — Int. : David Arquette, Allan Corduner, Steve Buscemi, Harvey Keitel, Mira Sorvino, Natasha Lyonne — Dist. : Christal.

The Grey Zone



Harry Potter and the Philosopher's Stone

HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS

Pour les milliers de fans du jeune sorcier partout à travers le monde, l'impatience et la fébrilité entourant la sortie de **Harry Potter and the Chamber of Secrets** était amplement justifiée : Chris Columbus, le réalisateur de **Harry Potter and the Philosopher's Stone**, parviendrait-il à relever le défi d'une intrigue plus touffue et plus noire, tout en améliorant ce qu'on avait reproché au premier film (essentiellement, son rythme effréné) ?

On peut respirer, Columbus a réussi. Partiellement — le rythme est plus équilibré, mais il reste tout de même principalement voué à faire avancer l'action (surtout dans la première demi-heure), s'attardant peu aux petits moments qui servent à entrer vraiment dans la tête des personnages —, mais réussi tout de même. L'atout majeur de **Chamber of Secrets** est la justesse avec laquelle cet univers riche et de plus en plus sombre est décrit : des choses graves se passent à Hogwarts, des choses qui, contrairement à la première année passée à la célèbre école, font d'innocentes victimes (des étudiants sont pétrifiés par un monstre mystérieux, révélé à la toute fin — d'ailleurs enlevante et même assez effrayante pour les plus petits). Ici, les apparences sont souvent trompeuses et rien n'est jamais complètement noir ou blanc, comme en témoigne entre autres l'exalté professeur Gilderoy Lockhart — Kenneth Branagh, parfait de vanité — ou l'inquiétude de Harry qui commence à s'interroger sérieusement sur les liens qui unissent son destin à celui du maléfique Voldemort.

Malgré le *happy end*, le trouble palpable qui flotte sur **Chamber of Secrets** est ce qui fait le succès du film parce que c'est justement vers ce malaise angoissant que tendent de plus en plus les prochaines aventures du jeune héros. Sans être un vrai joyau de liberté créative et de maîtrise dans la mise en scène comme l'était par exemple l'an dernier **The Fellowship of the Ring**, **Chamber of Secrets**, avec ses effets spéciaux techniquement plus achevés et plus spectaculaires et ses comédiens impeccables, offre un divertissement pur des plus

honnêtes et efficaces. Mais pour tous les amateurs de Harry Potter, le véritable test de la série se posera avec l'adaptation du prochain tome, **Harry Potter and the Prisoner of Azkaban**, roman troublant, profond, extrêmement complexe et formidablement palpitant. Alfonso Cuarón, l'excellent réalisateur choisi pour prendre la relève de Columbus, parviendra-t-il à élever maintenant la série à cet état de grâce magique toute en finesse qu'elle mérite ?

Claire Valade

■ **Harry Potter et la chambre des secrets**

États-Unis 2002, 161 minutes — Réal. : Chris Columbus — Scén. : Steven Kloves, d'après le roman de J.K. Rowling — Int. : Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Kenneth Branagh, Robbie Coltrane, Richard Harris, Alan Rickman, Maggie Smith — Dist. : Warner.

L'HOMME DU TRAIN

Petite ville de province. Deux hommes. Un prof de français à la retraite qui y réside depuis qu'il est né, un aventurier qui débarque pour y braquer une banque avec ses complices. Une rencontre inattendue. Ces deux-là ne se ressemblent en rien. L'un est bavard, l'autre pas. L'un est ouvert, l'autre secret. L'un est âgé, l'autre vieillissant. L'un rêveur, l'autre taciturne. Chacun envie de la vie de l'autre. Que ne donnerait pas Manesquier pour endosser rien que pour quelques instants le blouson de cuir de Milan : ses pantoufles, tiens...

On imagine ce qu'aurait pu faire Chabrol avec un sujet pareil. Mais le Chabrol des belles années, et avec Jean Rabier à la photo. C'est peut-être trop demander, alors, ne nous plaignons pas car Patrice Leconte s'en sort tout de même avec brio. Il faut dire qu'il a Rochefort et Hallyday pour aplanir les quelques inepties d'un scénario trop bien enrubanné pour être honnête. Les deux acteurs, totalement à l'opposé l'un de l'autre dans leur style de jeu et leurs manières, revitalisent aisément un film où les dialogues tout en concentré prennent souvent toute la place. L'humour et un suspense pas trop méchant parviennent à donner à ce petit hommage à un cinéma vaguement dépassé un petit air nostalgique nullement déplaisant.

On pourra vous dire que Leconte a mieux fait par le passé, vous lancer au



L'homme du Train

visage **Ridicule** ou **La Veuve de Saint-Pierre**. Notre préférence va à ses *petits* films où l'infime et le délicat l'emportent sur le triomphant : **Monsieur Hire**, **Le Mari de la coiffeuse**, **Le Parfum d'Yvonne**, **La Fille dur le pont**. Et celui-ci.

Maurice Elia

■ France 2002, 90 minutes — Réal. : Patrice Leconte — Scén. : Claude Klotz — Int. : Jean Rochefort, Johnny Hallyday, Isabelle Petit-Jacques, Jean-François Stévenin, Edith Scob — Dist. : Séville.

LA MAIN INVISIBLE

Un train bondé de passagers roule sur la terre rouge de la Guinée. Ce train prend un trajet similaire aux trains convoyant le minerai de bauxite vers nos usines de transformation qui produiront cet aluminium dont on fabrique, entre autres, des canettes de boisson gazeuse. Un artisan-fondeur, en Guinée, en fera des ustensiles ou des sculptures qu'il vendra peut-être aux passagers du premier train.

Ce cycle est un des exemples de la mondialisation qui happe maintenant tous les peuples de notre Terre. Sylvain L'Espérance continue ici son travail de capteur d'égal à égal des joies et peines de ses semblables qu'il a commencé dans *Les printemps incertains* et *Le Temps qu'il fait*. Servi par une remarquable direction photo de Jacques Leduc qui oppose les divers rouges de ces



La Main invisible

mines aux corps noirs des danseurs exubérants du groupe *Soleil d'Afrique*, le cinéaste nous convie à découvrir toutes ces mains invisibles qui construisent notre monde et que nos médias habituels ont souvent tendance à oublier.

Je regrette pourtant que le réalisateur n'ait pas donné un aperçu même rapide de la situation politique de la Guinée et de son évolution depuis l'époque de Sékou Touré, qui avait suscité un des meilleurs documentaires québécois, **La Danse avec l'aveugle** d'Alain d'Aix et Morgane Laliberté, sur les prisons politiques d'alors.

Luc Chaput

■ Canada [Québec], 2002, 77 minutes — Réal. : Sylvain L'Espérance — Avec : Ibrahima Soy Sounate, Mohamed Camara, Fatoumata Bayo, Mabinta Camana, Mbaliya Sylla, Manaste Bangoura — Dist. : Cinéma Libre.

LE MARAIS

Kim Nguyen nous raconte une histoire qui se développe entre deux pôles. Le premier est un village où s'agitent des paysans obtus, superstitieux, obsédés par leurs préjugés, le vieux Pépé en tête. Le second, à l'orée du bois, est un lieu enchanté comme la forêt de Brocéliande, inquiétant comme une didascalie de Maeterlinck, romantique comme une toile de Caspar David Friedrich. Dans ce paysage qu'on devine peuplé d'elfes et de gnomes, aux abords d'un étang glauque, vivent deux hommes libres. Alexandre (Grégory Hlady) vient d'ailleurs, on le considère donc comme un individu louche. C'est lui qui a recueilli et élevé Ulysse (Paul Ahmarani), rejeté dès sa naissance par les gens du village à cause de son physique singulier, fruit d'une ascendance peu orthodoxe. Alexandre est un homme à qui la vie a beaucoup appris, un

Le Marais



Punch-Drunk Love

homme ouvert et généreux. Ulysse est un artiste dont les enfants du village adorent les spectacles de marionnettes. Dans les parages se profile la silhouette ondoyante d'une jeune religieuse. Pas loin non plus, une femme très belle ouvre ses bras à Alexandre. Mais un meurtre accidentel va changer le cours des choses. Orientés par le fanatisme ambiant, les soupçons pèseront bientôt sur les deux habitants du marais, trop différents pour n'être pas suspects. Et le drame éclate, drame dont Ulysse sera l'innocente victime.

J'ai reçu ce film comme une nouveauté rafraîchissante dans l'habituel contexte québécois. En deux temps trois mouvements, nous voilà plongés dans un univers étrange et magique où le fantastique nous est livré par touches légères, grâce à une mise en scène et une direction d'acteurs qui sait indiquer sans jamais appuyer. La distribution des rôles est d'ailleurs d'une remarquable inventivité. Un excellent premier long métrage.

Francine Laurendeau

Canada (Québec) 2002, 85 minutes – Réal. : Kim Nguyen – Scén. : Kim Nguyen – Int. : Paul Ahmarani, Grégory Hlady, Gabriel Gascon, Alex Ivanovici, Elizabeth Walling, Jennifer Morehouse. – Dist. : Film Tonic.

PUNCH-DRUNK LOVE

Assistant cette année, dans le ventre obèse des mégaplexes, à la projection des **The Royal Tenenbaums**, **Monster's Ball**, **Full Frontal** et compagnie, il n'est pas impertinent d'envisager l'émergence d'une opportunité nouvelle, pour une élite de réalisateurs américains, de développer des films à la facture moins conventionnelle tout en tirant partie des avantages (de production et/ou de distribution) offerts par les grands studios. Même s'il est bien hasardeux, d'une part, de parler à l'heure actuelle d'une *nouvelle vague* de cinéma d'auteur américain et, d'autre part, de tenter de réunir ces productions atypiques sous un même éten-

dard selon des critères strictement cinématographiques, il demeure intéressant de suivre l'élaboration de leur filmographie respective.

Le dernier film de Paul Thomas Anderson peut être inscrit dans cette perspective. Après nous avoir proposé l'excellent **Hard Eight** (1996), le très scorsesien **Boogie Nights** (1997) et **Magnolia** (1999), l'un des meilleurs chassés-croisés depuis **Short Cuts** (1993), Anderson continue sur sa lancée avec **Punch-Drunk Love**. Le récit, plus modeste que ses précédentes fresques, relate les déboires de Barry Egan (appréciable interprétation d'Adam Sandler), jeune homme au caractère singulier que le scénario envoie soudainement valser à la rencontre d'une bande de truands et d'une histoire d'amour bourgeonnante. Plutôt que d'y dépeindre les déboires d'un personnage intellectuellement *attardé*, affectivement *mésadapté* ou socialement *dysfonctionnel*, Anderson semble plutôt utiliser Egan pour pointer l'existence des références à partir desquelles ces jugements pourraient être formulés. L'image, le son et la narration elle-même sont régulièrement parasités par des éléments étrangers (négligence brillamment étudiée) tant pour Egan que pour le spectateur. Ainsi désorienté, ce dernier, s'il ne décroche pas complètement, est encouragé à se joindre plus intimement au protagoniste qui devient paradoxalement le seul élément stable du film. Cette double utilisation de procédés de distanciation (par rapport au film) et d'appels à l'empathie peut permettre au spectateur d'appréhender l'ensemble du récit sous un angle différent de celui auquel le cinéma populaire l'expose habituellement. L'essoufflement visible du scénario en fin de course n'entache pas la qualité globale du film et l'ensemble, de la part d'un réalisateur qu'on espère au début d'un long parcours, apparaît comme un exercice de style rafraîchissant.

Philippe Théophanidis

États-Unis 2002, 95 minutes – Réal. : Paul Thomas Anderson – Scén. : Paul Thomas Anderson – Int. : Adam Sandler, Emily Watson, Philip Seymour Hoffman, Luis Guzmán – Dist. : Alliance.

ROGER DODGER

Faisant fi des ingrédients habituels d'action et de violence du cinéma américain populaire, le scénariste et réalisateur Dylan Kidd a misé pour son premier long métrage sur les dialogues comme source principale d'intérêt en exposant les mentalités opposées de deux générations d'hommes en ce qui a trait à l'art de la séduction — le plus âgé des deux ne s'avérant pas nécessairement (on s'en doute) le plus mature. À la demande de son neveu Nick encore puceau, Roger entreprend son éducation à la drague lors d'une virée dans un quartier du *nightlife* new-yorkais.

Campbell Scott incarne avec brio ce Casanova moderne, imbu de lui-même, prétentieux à l'extrême, cynique à souhait, bref ce type d'homme désabusé dont seule la conquête sexuelle est encore une activité qui le tient en éveil. Pour lui faire contrepoids, Jesse Eisenberg dans la peau de l'adolescent candide et sensible joue avec un naturel déconcertant. Ensemble, ils forment un duo surprenant dont les contrastes constituent la mécanique de cette comédie grinçante.

La structure de *Roger Dodger* repose principalement sur une suite de scènes autour d'un verre ou d'un repas mais les propos suffisants de Roger et les reparties fort pertinentes de Nick et des personnages féminins, entre autres celles de sa patronne (radieuse Isabella Rossellini), pimentent judicieusement son contenu.

Du côté technique, la caméra mobile multipliant les champs-contre-champs sans cadrage fixe se veut à l'image du rythme trépidant de Manhattan. Ce style apporte certes un dynamisme aux scènes plus statiques mais ce mouvement presque continu finit par agacer.

Si le film souffre d'un certain aspect moralisateur (l'adulte émotionnellement immature reçoit les leçons d'un jeune plus sage, réfléchi et respectueux envers les femmes), le sujet n'en demeure pas moins dans l'air du temps en suscitant un questionnement de plus sur la déroute des sexes et leur difficile compréhension mutuelle.

Louise-Véronique Sicotte

■ États-Unis 2002, 105 minutes — Réal. : Dylan Kidd — Scén. : Dylan Kidd — Int. : Campbell Scott, Jesse Eisenberg, Isabella Rossellini, Elizabeth Berkley, Jennifer Beals — Dist. : Alliance.

THE RULES OF ATTRACTION

Le réalisateur de l'excellent *Killing Zoe* et co-scénariste de *Pulp Fiction*, Roger Avary, a mis près de dix ans à concrétiser son rêve d'adapter ce roman nihiliste de l'auteur d'*American Psycho*, Bret Easton Ellis. Sans être une œuvre profondément originale, *The Rules of Attraction* étonne de par sa sinistre vision des mœurs estudiantines américaines en évitant le piège de la provocation gratuite et excrémentielle comme *Ken Park* de Larry Clark et Ed Lachmann.

Depuis le succès inestimé de *Pulp Fiction*, Roger Avary et Quentin Tarantino, deux amis inséparables, ont brisé leurs liens, Avary accusant Tarantino de lui avoir volé toutes ses idées et d'avoir tout fait pour le discréditer. Ceci dit, en confiant le rôle de Sean Bateman — le petit frère de Patrick Bateman, le maniaque d'*American Psycho* — au jeune James Van Der Beek, qui ressemble étrangement à Quentin Tarantino, n'était-ce pas une façon d'exorciser ses démons et de régler une fois pour toutes son différend avec ce dernier ? Sans doute, mais il n'en demeure pas moins que le film est fidèle à la vision de son auteur et qu'Avary s'amuse fortement avec cette mise en scène bourrée d'énergie et truffée d'inventions visuelles. On peut cependant reprocher le rythme plutôt inégal de l'ensemble et l'intrigue aurait mérité à être plus resserrée. La virtuosité du cinéaste nous permet d'oublier ces lacunes et l'intérêt est maintenu malgré tout.

Le film est interprété par des jeunes comédiens plus ou moins connus qui sont fort bien dirigés. Seul Clifton Collins Jr., en

Roger Dodger



The Rules of Attraction

revendeur de drogue, a tendance à appuyer un peu trop son jeu. La trame sonore est un modèle d'efficacité et la scène du suicide sur l'air de *Without You* d'Harry Nilsson est un véritable morceau d'anthologie.

Pascal Grenier

■ États-Unis/Allemagne 2002, 110 minutes — Réal. : Roger Avary — Scén. : Roger Avary, d'après le roman de Bret Easton Ellis — Int. : James Van Der Beek, Shannyn Sossamon, Jessica Biel, Ian Somerhalder, Eric Szmanda, Clifton Collins Jr. — Dist. : Christal.

SECRETARY

Ce deuxième long métrage de Steven Shainberg (*Hit Me*) marque tant par son audace que par son style débridé. Comédie noire sadomasochiste, *Secretary* explore le côté sombre d'une relation particulière entre un avocat et sa secrétaire et se distingue de toute histoire d'amour conventionnelle.

Maggie, une jeune femme tout juste sortie d'un institut psychiatrique, succombe à sa plus grande manie : l'automutilation comme exutoire émotionnel. À la recherche d'un emploi et de nouvelles sensations, elle trouve un travail de secrétariat chez un avocat méticuleux. S'ensuit dès

Secretary



Ten

lors une relation de soumission et de domination. Maggie prend plaisir à devenir l'esclave sexuelle de son patron et découvre dans cette situation extrême ce que l'amour signifie.

Il faudra assurément prendre cette relation subversive au deuxième degré. Par-delà les images du film, Steven Shainberg tourne avec humour et doigté la beauté de deux personnages atypiques que tout semble rapprocher.

Il n'est pas surprenant que ce long métrage ait remporté le Prix spécial du jury pour son originalité au Festival de Sundance l'année dernière. Sans jamais poser de réel jugement, *Secretary* joue avec les idées préconçues de la société sur l'amour et la sexualité et démontre au travers de pratiques a priori déviantes l'harmonie d'une véritable tendresse.

Portant l'ensemble de la production sur ses frêles épaules, Maggie Gyllenhaal se montre particulièrement convaincante et semble être la révélation du film. James Spader dans le rôle de l'avocat et Lesley Ann Warren dans celui de la mère de Maggie offrent également de belles prestations.

Pierre Ranger

■ États-Unis 2002, 104 minutes — Réal. : Steven Shainberg — Scén. : Erin Cressida Wilson, d'après une nouvelle de Mary Gaitskill — Int. : James Spader, Maggie Gyllenhaal, Jeremy Davies, Lesley Ann Warren, Stephen McHattie, Patrick Bauchau — Dist. : Christal.

TEN

Les amateurs de Kiarostami, surtout du *Goût de la cerise* et du *Vent nous emportera*, risquent de regarder leurs montres plus d'une fois durant la projection de *Ten*. Non pas que le film soit dénué d'intérêt, mais plutôt qu'il accuse rapidement une linéarité stylistique excessivement minimaliste. *Ten* serait ainsi plus un film pour cinéastes que pour le commun des spectateurs, comme peuvent l'être certains Godard, Warhol ou Antonioni; des œuvres croulant sous le poids d'une codi-

fication et de structures souveraines, au détriment d'un (souhaitable) sens du spectacle. Ce qui n'enlève rien à l'importance de ce Kiarostami plus formaliste qu'à l'accoutumée, d'une part à l'intérieur de son éloquente filmographie, mais également au sein du corpus récent d'œuvres tournées en DV. Ce qui démarque *Ten* de ses contemporains numériques, ce n'est pas tant au niveau d'une quelconque percée esthétique que dans l'exploitation des possibilités spatio-temporelles intrinsèques à ce support. En effet, le cinéaste capte dix conversations entre une femme et ses interlocuteurs de passage dans une voiture en mouvement. La caméra, fixe, enregistre les conflits et embrouilles sentimentales de la conductrice à partir du coffre à gants, bloquant ainsi l'accès à son visage et ses réactions. Cette utilisation particulière du hors-champ stimule l'implication du spectateur afin de combler l'absence visuelle du personnage principal tout en témoignant d'une démarche aussi fascinante que rebutante : l'ablation de tout mouvement cinématique à l'intérieur d'une prise unique. L'intervention même de Kiarostami ne s'est alors produite qu'avant le tournage de ces prises, si bien qu'il a su remettre en cause avec intelligence la notion même de mise en scène, ici restituée exclusivement dans les dialogues et le débit des répliques. Dans la première séquence, de jeunes inconnus baissent la vitre du véhicule et observent tantôt l'action, tantôt la caméra; le film se nourrit autant de ces imprévus fortuits que du cadre narratif exigü dont il démontre radicalement les possibilités et les limites.

Charles-Stéphane Roy

■ France/Iran 2002, 94 minutes — Réal. : Abbas Kiarostami — Scén. : Abbas Kiarostami — Int. : Mania Akbari, Roya Arabshahi, Katayoun Taleidzadeh, Mandana Sharbaf, Amene Moradi, Amin Maher — Dist. : Séville.

THE TRUTH ABOUT CHARLIE

Un film qui s'efforce d'être expérimental entre les mains d'un cinéaste qui a depuis longtemps dépassé ce stade. Un récit à l'origine hyper simple traité de façon alambiquée. Une caméra qui virevolte inutilement et cadre personnages et situations dans des angles impossibles. Un style qui se cherche d'un bout à l'autre tout en essayant de faire un (très) vague hommage à la Nouvelle Vague française (ouais : Truffaut, Aznavour, Langlois, Karina, Varda... Mais, bon.) Avec Paris comme toile de fond qu'on affirme vous présenter comme vous ne l'avez jamais vu. Pour couronner le tout, une pseudo-parodie de ces comédies sentimentales du début des années 60 où tout était prétexte à retrouvailles amoureuses dans un cadre exotique à l'issue d'aventures rocambolesques et bon enfant. Et des tas de petits moments où le spectateur cherche en vain le fil conducteur qui pourrait rapprocher ce qu'il voit de ce qu'on veut lui montrer qu'on imite. Tout cet excès d'artifices (et quatre scénaristes pour un remake !) ne pouvait que faire sombrer **The Truth About Charlie** au fond du triste puits où s'entassent, les uns sur les autres, les films ratés.

Quelques amateurs portés sur la connaissance cinématographique vont triomphalement vous rappeler que le film est signé Jonathan Demme, qu'il faut donc prendre tout cela avec un grain de sel. Mais faut-il donc l'excuser ? Si **8 femmes** avait été réalisé par Lelouch et non Ozon, n'aurait-il pas été jeté au fond dudit puits ? Il serait peut-être temps d'anéantir ce snobisme intellectuel qui vous débite l'histoire du cinéma en petites rondelles, vous signalant, le sourire large, que vous faites fausse route, que le cinéaste en question est une sorte de joyeux iconoclaste qui sait ce qu'il fait parce qu'il s'est fait un nom.

La vérité sur **Charlie**, c'est qu'un réalisateur s'est amusé à nos dépens en essayant de faire taire ses potentiels détracteurs. Mais il oublie que tous les agneaux ne garderont pas nécessairement le silence.

Maurice Elia

La Vérité à propos de Charlie

États-Unis, 102 minutes — Réal. : Jonathan Demme. — Scén. : Jonathan Demme, Steve Schmidt, Peter Stone (d'après son scénario pour *Charade* [1963] sous le nom de Peter Joshua), Jessica Bendinger — Int. : Mark Wahlberg, Thandie Newton, Tim Robbins, Christine Boisson. — Dist. : Universal.

VENGEANCE

Dans la Pologne de la fin du XVIII^e siècle, dépecée et sous le joug des puissances limitrophes, des petits nobles, obligés de cohabiter dans un château en décrépitude, se querellent pour une question de mur à construire. Ce chef d'œuvre du théâtre polonais, *Zemsta*, publié sous le titre de *L'Empoignade* au lieu de *Vengeance* en français, écrit par l'auteur et officier des guerres napoléoniennes, Aleksander comte Fredro, avait déjà fait l'objet d'une adaptation en 1957 par les cinéastes Antoni Bohdziewicz et Bohdan Korzeniewski.

Andrzej Wajda, avec de l'argent venant surtout de la télévision polonaise, nous en donne ici une nouvelle version car, comme il l'a déclaré dans une entrevue publiée sur le site de Warsaw Voice <http://www.warsawvoice.pl/v730/Culture/05.html>, il craint que ce mal polonais des querelles intestines, qui a si souvent miné son pays, ne risque de resurgir de nouveau. Le thème de l'argent qui sous-tend toute l'animosité entre le grand échanson violent Raptusiewicz et le notaire retors Milczek est d'ailleurs symbolisé par ce mur qui ne fait que s'écrouler. Pour l'aider à tramer sa vengeance, Raptusiewicz fait appel à un petit noble désargenté, sorte de Falstaff mince, tel qu'interprété par le cinéaste Roman Polanski, qui commença comme acteur il y a plus de quarante ans dans *Pokolenie* du même Wajda. Cette vengeance aura des conséquences inattendues pour la plupart des protagonistes puisque l'on est dans une comédie de mœurs. Les sous-titres anglais, m'ont fait, semble-t-il, fait perdre une partie de l'humour de ce texte écrit en vers du « Molière polonais ».

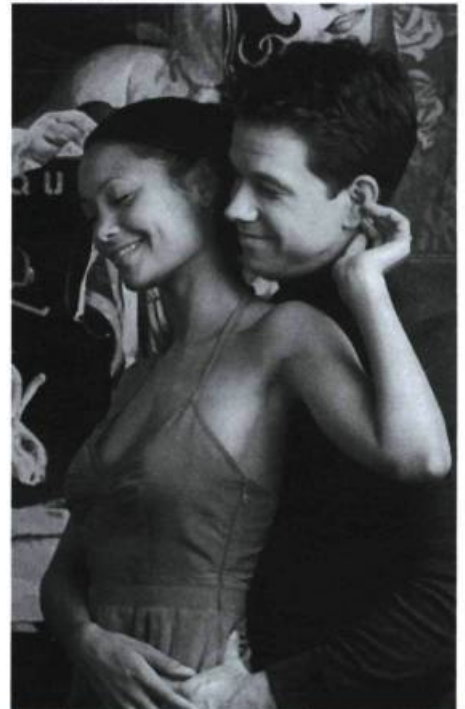
Le caractère volontairement théâtral de l'interprétation peut en avoir choqué quelques-uns mais il renforce l'hommage que Wajda veut rendre à la pérennité de la culture polonaise. Parmi ses acteurs habituels, on peut remarquer Daniel Olbrychski qui prend plaisir ici, comme dans *Pan Tadeusz*, à s'enlaidir après avoir joué si longtemps les jeunes premiers. ❧

Luc Chaput

Zemsta

Pologne 2002, 101 minutes — Réal. : Andrzej Wajda — Scén. : Andrzej Wajda, d'après la pièce d'Aleksander Fredro — Int. : Roman Polanski, Janusz Gajos, Andrzej Seweryn, Rafal Krolkowski, Agata Buzek, Katarzyna Figura, Daniel Olbrychski — Contact : Films Polski.

The Truth About Charlie



Vengeance