

Vue panoramique

Numéro 95, hiver 1998–1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24323ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1998). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (95), 58–62.

vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan — P.G.
Gérard Grugeau — G.G. Marcel Jean — M.J. André Roy — A.R.

ANTZ

Plus encore que *Toy Story*, *Antz* marque un changement dans l'histoire de l'animation par ordinateur. C'est-à-dire que dans ce film, on cesse d'insister sur l'aspect technique de la réalisation (plus personne ne s'étonne qu'on puisse «faire



cela» par ordinateur) pour parler scénario et casting. À la sortie de *Toy Story*, on pouvait regretter que l'attention soit concentrée sur la technique, car le film proposait probablement le meilleur scénario de l'histoire du long métrage animé. Cette fois-ci, le scénario n'a pas cette qualité — quoique

les dialogues soient plutôt relevés —, mais il a la particularité d'avoir été écrit sur mesure pour une série de stars qui prêtent leur voix aux personnages. Ainsi, Woody Allen, Sylvester Stallone, Gene Hackman, Christopher Walken et Sharon Stone se donnent la réplique, ce qui serait bien improbable dans un film de prises de vues réelles. Cette façon de procéder, soulignons-le, n'est pas neuve. Elle s'inscrit dans une tendance instituée par le studio Disney où l'on a déjà dessiné le génie d'*Aladdin* à l'image de Robin Williams et le méchant du *Roi lion* d'après la physionomie de Jeremy Irons. Mais, quoi qu'il en soit, l'effet est ici fort réussi et constitue sans doute la meilleure part du film. En effet, le drôle de rapport qui s'établit entre des acteurs fortement typés — comme Woody Allen et Sylvester Stallone — et les fourmis qui les représentent rejoint tout un cinéma des effets spéciaux qui contribue à modifier la place et la fonction de l'acteur dans le cinéma. Bizarrement, la réussite d'*Antz* repose sur les acteurs alors que sa technique proclame leur effacement.

Quant au reste, *Antz* demeure un film dont le principal ressort dramatique est bien mince. C'est qu'on comprend plutôt mal les motivations du général qui veut détruire la colonie pour en recréer une autre qui lui serait en tout point semblable, à l'exception du fait qu'il en serait le géniteur. (É.-U. 1998. Ré.: Eric Darnell et Tim Johnson.) 83 min. Dist.: Motion. — **M.J.**

APT PUPIL

Jeune cinéaste de 32 ans, Bryan Singer a été remarqué dès son premier long métrage, *Public Access*, puis a été consacré enfant prodige du nouveau cinéma américain avec *The Usual Suspects*. C'est vrai qu'il y a chez lui un certain talent; comme on dit, il sait tenir une caméra, il a fait ses classes. Pourtant, il reste que ce talent a quelque chose de vain, qu'il ne va nulle part, car il sonne souvent creux. On se souvient des mouvements de caméra biscornus de *Public Access*, des pirouettes narratives alambiquées de *The Usual Suspects*. Une autre de ses caractéristiques: sa tendance à l'ambiguïté confusionniste. Dans *Public Access*, il semblait vouloir démontrer que la démocratie peut avoir des effets pervers. Ah bon.

Adaptation d'une nouvelle de Stephen King, *Apt Pupil* se présente comme un thriller psychologique «à message», où un jeune homme et un ex-nazi se font du chantage en menaçant de révéler leurs secrets respectifs. Le filmage y est froid,

la direction photo également — les couleurs sont comme éteintes — et le Scope a pour effet de déshumaniser les personnages, tous antipathiques. Le cinéaste pose des questions lourdes — tribunaux internationaux, crimes contre l'humanité —, mais, au fond, des nazis, des Juifs, il n'en a cure. Préoccupé par la forme, la manière, il ne paraît pas s'intéresser à ce qu'il raconte. Par exemple, les scènes de manifestations tapageuses entre néo-nazis et anti-nazis, filmées comme dans une sorte de grand brouhaha vide de sens, n'ont d'autre utilité que de créer du fourmillement dans le cadre. Rien pour ancrer le propos dans quelque chose de précis.

Si bien que *Apt Pupil*, en dépit de la minutie de sa conception, apparaît comme un film qui, somme toute, ne brasse que de l'air. (É.-U. 1998. Ré.: Bryan Singer. Int.: Ian McKellen, Brad Renfro, Bruce Davison, Elias Koteas.) 112 min. Dist.: Tri Star. — **M.D.**

À VENDRE

À bien des égards *À vendre* ressemble au précédent film de Laetitia Masson, *En avoir ou pas*. Sandrine Kiberlain est encore une fois cette jeune femme, un peu paumée, qui poursuit une quête amoureuse. Mais, la différence principale semble être le parti pris de la cinéaste d'avoir voulu radicaliser à la fois son propos et le côté formel. Résultat, une œuvre relativement froide, peu convaincante et surtout agaçante sur plusieurs aspects. D'un point de vue formel, les ruptures de style sont particulièrement énigmatiques. Si on comprend les emprunts au film policier, le générique par exemple qui traverse l'écran de façon menaçante ou le choix du privé qui poursuit le passé de France, la femme énigmatique qu'il est chargé de retrouver, il est par contre beaucoup plus difficile d'avaliser la partie caméra à l'épaule, lors de la visite de France à New York. De plus, c'est avant tout l'aspect artificiel d'une telle structure (le détournement du film de genre, le dévoilement progressif de la personnalité de la jeune femme au moyen de flash-back successifs) qui est mis de l'avant, comme si le film courait après son scénario. Quant au propos, il se résumerait à l'idée très littéraire que ses personnages sont monstrueux de ne pas savoir aimer, le sexe jouant ici le rôle d'outil principal de la quête. Par rapport à *En avoir ou pas*,



Sandrine Kiberlain.

À vendre semble curieusement décontextualisé, et le film souffre d'une absence d'ancrage dans une quelconque réalité. Laetitia Masson se livre à une étude psychologique, avec transfert et tout l'attirail freudien à la clef, pour ne livrer que des personnages dont l'absence d'émotion a du mal à franchir la barrière de l'écran. (Fr. 1998. Ré.: Laetitia Masson. Int.: Sergio Castellitto, Sandrine Kiberlain, Jean-François Stévenin, Aurore Clément, Chiara Mastroianni, Mireille Perrier.) 100 min. Dist.: France Film. — **P.G.**

BELOVED

Jonathan Demme se livre ici à un délicat exercice et il s'en sort somme toute honorablement. Certes, comme souvent à Hollywood, on peut se demander à qui appartient le projet. On sait que l'adaptation du roman de Toni Morrison tenait particulièrement à cœur à Oprah Winfrey, qui en détenait les droits. Mais le choix de Demme comme réalisateur n'est pas en soi une mauvaise idée puisque sans être un cinéaste particulièrement féroce, il a prouvé qu'il savait rendre une ambiance. Et tout le film repose sur cette capacité à suggérer un monde intérieur, celui d'une ex-esclave en fuite, dont le traumatisme agit comme une aura maléfique et contamine l'ensemble des êtres et des objets qui s'approchent d'elle. Contrairement à *Amistad* dont il constituerait l'antithèse, *Beloved* restitue l'Histoire à ses protagonistes. Alors que dans le film de Spielberg les esclaves étaient rapidement évacués au profit de leurs défenseurs et de l'idée d'une Amérique juste et invariablement victorieuse, et donc dépossédés de leur lutte, l'histoire de Toni Morrison est une tentative de s'intéresser aux acteurs du drame monstrueux pour l'humanité que fut l'esclavage. Au lieu d'aborder le sujet d'un point de vue économique ou encore éthique, ce qui souvent permet d'appréhender l'histoire de l'extérieur, *Beloved* plonge au cœur même du drame. Sur près de trois heures le film se déploie et dresse un monument fait de chair humaine et non plus du principe des droits des victimes de l'esclavage. Ce conte noir et



Kimberly Elise, Oprah Winfrey et Thandie Newton.

fantastique prend le contre-pied de l'épopée pour livrer un film intimiste, presque claustrophobe, et vient bien à propos modifier notre perception souvent nourrie de bonne conscience occidentale. À une étude sociologique, *Beloved* oppose un portrait métaphorique, qui suggère que le mal étend ses ramifications bien au-delà des apparences. (É.-U. 1998. Ré.: Jonathan Demme. Int.: Oprah Winfrey, Danny Glover, Thandie Newton, Kimberly Elise.) 172 min. Dist.: Buena Vista. — **P.G.**

C'T'A TON TOUR, LAURA CADIEUX

Pour son premier film derrière la caméra, Denise Filiatrault a choisi de s'attaquer à une œuvre de Michel Tremblay et à un univers qu'elle connaît intimement en tant qu'actrice, un monde qui paraît d'emblée bien se prêter au jeu de la transposition, car le dramaturge a lui-même fait tomber depuis longtemps les cloisons entre la scène, le roman, la

télévision et le cinéma, ses personnages passant de l'un à l'autre sans difficulté. Mais le défi était de taille pour la réalisatrice, puisqu'en faisant le double pari de transformer ce qui était au départ un monologue de théâtre en un récit cinématographique conventionnel et d'en transposer l'action des années 50 aux années 90, elle multipliait les risques de perdre



ce qui fait la cohésion de l'œuvre originale. Ainsi, son choix de respecter une unité de temps entrecoupée de quelques retours en arrière (l'essentiel des événements se passe en un seul après-

midi) plutôt que d'étaler le déroulement de l'action sous une forme épisodique affecte grandement la crédibilité du propos: jamais rien ni personne en effet ne vient expliquer ce que font là ces femmes à attendre des heures une simple visite de routine chez le médecin, sinon fournir un prétexte à leur rassemblement en un même lieu. En fait, ce problème de construction temporelle passerait plutôt inaperçu si la situation qu'il permet devenait l'occasion de développer un drame unique, d'en arriver à une sorte de catharsis, mais il n'en est rien: le film s'achève sur la résolution d'une intrigue mineure sans que rien ne soit réellement dénoué. Le changement d'époque ne se fait pas lui non plus sans quelques heurts: jamais on ne croit à l'actualité de ces personnages tout droit sortis de la grande noirceur, et qui en ont gardé le langage et la plupart des idées. Il faut noter en terminant l'excellente performance des acteurs, que vient malheureusement entacher une postsynchronisation tellement déficiente qu'on se trouve parfois devant la fâcheuse impression d'assister à un film doublé. (Qué. 1998. Ré.: Denise Filiatrault. Int.: Ginette Reno, Pierrette Robitaille, Denise Dubois, Samuel Landry, Adèle Reinhardt, Mireille Thibault.) 100 min. Dist.: Alliance. — **P.B.**

LE DÎNER DE CONS

Le cinéma français semble trouver dans la confrontation des classes sociales une source inépuisable d'effets comiques, comme s'il suffisait en quelque sorte de placer dans le même cadre un député un peu snob et un ouvrier sans façon pour que la France entière s'esclaffe; deux des plus grands succès de ces dernières années, *La vie est un long fleuve tranquille*

Jacques Villeret.



et *Les visiteurs*, ne jouaient-ils pas chacun à sa manière sur cette corde apparemment sensible de l'âme hexagonale? *Le dîner de cons*, quoique plus subtilement, table en réalité sur les mêmes effets: un groupe d'amis (tous riches, tous un peu snobs...) organisent chaque semaine un dîner auquel ils doivent se rendre accompagné d'un «con», l'idée derrière tout cela étant bien sûr de s'amuser méchamment aux dépens des pauvres têtes de Turc. Qu'ici la lutte des classes prenne l'aspect d'un jeu où est discriminée l'intelligence plutôt que la richesse ou le rang social ne change pas grand-chose à l'affaire, puisqu'en définitive c'est la confrontation d'univers incompatibles qui est à l'origine des situations comiques, au demeurant fort nombreuses et généralement efficaces. Le film garde de la pièce de théâtre dont il est tiré l'aspect un peu mécanique de son déroulement, mais ce qu'il perd sur le plan du dynamisme de la mise en scène, il le regagne dans la qualité des dialogues et dans le jeu des acteurs, qui font la véritable force du film. Enfin, peut-être se passerait-on du petit billet moral de la fin, qui, en nous gratifiant d'un retournement de situations très prévisible («les derniers seront les premiers...»), gâche un peu la méchanceté salutaire qu'on nous avait si bien servie depuis le début. (Fr. 1998. Ré.: Francis Veber. Int.: Jacques Villeret, Thierry Lhermitte, Francis Huster, Alexandra Vandernoot, Daniel Prévost, Catherine Frot.) 80 min. Dist.: Lions Gate. — **P.B.**

DIS-MOI QUE JE RÊVE

De *Montalvo et l'enfant*, en passant par *Sale gosse*, Claude Mouriéras arrive avec *Dis-moi que je rêve* à une fiction plutôt linéaire et même consensuelle. Son premier film, en noir et blanc, pouvait être classé dans la catégorie du «cinéma différent», disons du non-narratif; ce troisième-ci, qui raconte une «vraie» histoire, comme on dit, en appelle à l'adhésion du public, particulièrement envers son personna-

ge de Julien, un fou qui suscite à la fois compréhension et rejet de la part de sa famille. Un fou sympathique qui sème le désordre, comme en font foi les premières séquences du film, un chaos fort bien rendu par une caméra à l'épaule, agitée, qui passe d'un personnage à l'autre au gré des dialogues. La caméra se cogne littéralement aux personnages, aux meubles, aux dimensions d'une cuisine réduite à une sorte de cellule de

prison. Julien prend beaucoup de place. Il faut le mettre en institution, car il est invivable, on respire mal à ses côtés, et l'appel d'air de ses proches contamine la mise en scène, lui donne son élan, son aspect saccadé et enchevêtré. Mouriéras opte pour une circulation des affects qui symbolisera les multiples facettes d'une famille peu ordinaire (le portrait du père est particulièrement réussi, lui qui, communiste, a rêvé de révolution et du métier de cosmonaute, a échoué et élève maintenant des vaches dans la Haute-Savoie). Mais le cinéaste, qui semble avoir eu peur de son dispositif, reprend lentement tout en main. Le calme suit le désordre, jusqu'à atténuer passablement la force génératrice du film. Un frère mis en institution, débile profond caché aux enfants de la famille, fait son apparition. Plus fou que Julien, sa présence détruit ce qui faisait la singularité de ce dernier — et même celle de sa famille —, soit sa folie «poétique» qui suscitait une empathie profonde. Le film délaisse en conséquence son impureté (ce mélange de saisie brutale de la réalité, proche du documentaire, et de fiction éparpillée) pour s'engager dans une transparence naturaliste qui «normalise» Julien, lui enlève son étrangeté faite de violence douce et de gentillesse maladroite. La richesse de la fiction s'assèche alors, perd tout autant son énergie que sa dimension



Vincent Dénériaz.

de rêve, et commence à ennuyer. Dommage! Car, entre le rire et la tristesse, entre son aspect un peu glauque et son appel utopique d'une vie autre possible, *Dis-moi que je rêve* est souvent juste et touchant. (Fr. 1998. Ré.: Claude Mouriéras. Int.: Vincent Dénériaz, Muriel Mayette, Frédéric Perrot et Cédric Vieira.) 97 min. Dist.: Remstar. — **A.R.**

HASARDS OU COÏNCIDENCES

Voir aujourd'hui un film de Claude Lelouch revient à imaginer ce que serait demain un monde régi par l'AMI (Accord multilatéral sur l'investissement), d'où aurait été balayées les exceptions culturelles au profit d'une mondialisation et d'une uniformisation tous azimuts. Est-il besoin de préciser que, coproduit avec le Canada et tourné en partie au Québec avec des acteurs et des techniciens d'ici, cette énième leloucherie sur la vie, l'amour, la mort, sur les vérités et mensonges de notre pauvre condition d'humains ne donne prise à aucune véritable rencontre avec des lieux et des êtres vampirisés pour les besoins d'une fiction aussi ambitieuse que creuse et lisse? Prenant comme prétexte le drame intime d'une danseuse qui a perdu amant et fils et qui, pour mieux se retrouver, parcourt le globe en filmant sur vidéo les escalas d'un périple amoureux rêvé, brutalement interrompu par la mort, *Hasards ou coïncidences* remet sur le métier d'anciennes figures que l'auteur des *Uns et les autres* n'a de cesse d'appivoiser. Ce qui est le lot commun de tout grand artiste se limite malheureusement ici au rabâchage *ad nauseam* de motifs narratifs insignifiants et de numéros de music-hall



Alessandra Martines.

assez peu inspirés sur fond d'images folkloriques à la *National Geographic*. C'est dire que la machine lelouchienne tourne aujourd'hui désespérément à vide, dangereusement repliée sur son autosatisfaction. (Fr.-Can. 1998. Ré.: Claude Lelouch. Int.: Alessandra Martines, Pierre Ardit, Marc Hologne, Laurent Hilaire, Véronique Moreau, Patrick Labbé, Geoffrey Holder, David La Haye, France Castel.) 120 min. Dist.: Motion International. — **G.G.**

PLEASANTVILLE

La perte de l'innocence est sans contredit le thème de prédilection du cinéma américain depuis la décennie 1970. *Pleasantville* s'inscrit donc dans une imposante lignée de films à laquelle appartiennent des titres comme *Peggy Sue Got Married* de Francis F. Coppola, *Field of Dreams* de Phil Alden Robinson, *A Perfect World* de Clint Eastwood ou encore *The Hudsucker Proxy* des frères Coen. Sorti quelques mois après *The Truman Show*, *Pleasantville* s'en rapproche parce qu'il présente l'utopie télévisuelle comme une dictature. En effet, dans le monde de *Pleasantville* — je parle ici du téléroman des années 1950 qui va envahir le film du même titre —, l'harmonie collective repose essentiellement sur l'ab-

sence de pensée individuelle. L'abolition du désir (le sexe est nié) et l'exclusion de la notion de culture (il n'y a ni peinture, ni littérature à Pleasantville) assurent la stabilité du système.

Cette vision idéalisée de l'Amérique est en fait un cauchemar, ce que révèle le parachutage de deux adolescents d'aujourd'hui dans ce monde télévisuel. Les jeunes David et Jennifer introduiront donc dans ce vase clos une liberté qui polarisera la population de la ville et révélera, du même coup, le conservatisme dangereux d'une masse réfractaire à tout changement.

Sous ses dehors de comédie légère, le premier long métrage de Gary Ross (déjà scénariste de *Big* et de *Dave*), propose



une vision ambiguë de l'Amérique, les vieux fantômes de la ségrégation (les affiches interdisant l'accès de certains lieux aux «colored») côtoyant les valeurs familiales typiques. Ross joue ainsi sur le mythe de l'Amérique traditionnelle, qu'il ébranle en dévoilant ses aspects les plus sombres. Cela fait de *Pleasantville* un film troublant, qui d'une certaine façon met en cause la nostalgie qu'il exploite. L'Amérique d'aujourd'hui, avec ses familles dysfonctionnelles, ne serait donc pas une dégradation de l'Amérique mythique des feuilletons télévisés, puisque celle-ci ne porte pas en elle le germe de la liberté.

Cette intéressante réflexion, Gary Ross ne la mène cependant pas à terme, prisonnier qu'il est des conventions du genre et de son désir de ne pas s'aliéner le public adolescent. Son *Pleasantville* demeure tout de même un curieux objet, dont la portée dépasse nos modestes attentes. (É.-U. 1998. Ré.: Gary Ross. Int.: Tobey Maguire, Reese Witherspoon, Joan Allen.) 118 min. Dist.: Alliance. — **M.J.**

RONIN

Le dernier film de John Frankenheimer, par son peu d'intérêt, illustre parfaitement ce qu'on pourrait appeler le syndrome de la coquille vide, syndrome qui frappe l'industrie du film spectaculaire de plein fouet. *Ronin* s'apparente à une recette de cuisine qui nécessite les ingrédients suivants: un faiseur compétent, un scénario dont l'unique consistance tient à son degré d'opacité (David Mamet, qui le signe sous un pseudonyme, est passé maître dans cet exercice), et, surtout, le mandat de manipuler le spectateur, c'est-à-dire de lui faire faire un tour de manège, de le ramener à son point de départ en lui suggérant que ce qu'il a vu n'a finalement aucune importance. Car il s'agit bien de ça dans ce thriller où des mercenaires au chômage poursuivent une mallette dont on ignore le contenu et que convoitent deux groupes terroristes. Le degré zéro de significa-

tion est ici atteint. Tout n'est que prétexte, prétexte à poursuites de voitures, qu'on nous ressort d'ailleurs trois fois avec le décor comme unique changement, prétexte à l'habituel numéro d'acteur de De Niro, sous-exploité dans ce cas, prétexte à nous faire passer le temps. Bien sûr, à l'instar des personnages, tout le monde fait bien son boulot, mais justement, on a trop le sentiment que tous ceux qui se sont impliqués dans ce film l'ont fait avec l'enthousiasme d'un employé de banque. Rarement le cinéma n'aura autant ressemblé à un article manufacturé produit à la chaîne avec en bout de ligne un manque absolu de génie. (É.-U. 1998. Ré.: John Frankenheimer. Int.: Robert De Niro, Jean Reno, Jonathan Pryce, Natascha McElhone.) 121 min. Dist.: United Artists. — **P.G.**

24 images à déjà rendu compte de:

N° 93-94:

Aprile

*Ceux qui
m'aiment
prendront le
train*

*L'école de la
chair*

Happiness

Last Night

My Name is Joe

*La position de
l'escargot*

*La vie rêvée des
anges*

La vita è bella

WHAT DREAMS MAY COME

Si Jean-Paul II prenait de l'acide, il aurait probablement les mêmes visions qu'a le réalisateur Vincent Ward dans *What Dreams May Come*. Imaginez une ahurissante gadoue psychotronique où reviennent en «réel» les pires images pieuses tirées d'un petit catéchisme de province. Ou imaginez encore cet édifiant scénario: un homme bon, excellent père de famille, mari modèle et tout et tout, meurt dans un accident de voiture. Au paradis, il retrouve son chien, sa fille, son fils, morts plus tôt. Mais sa femme, elle, bouleversée, se suicide et se retrouve en enfer. Le bon père de famille ira la sauver, sans s'émouvoir toutefois des dizaines de millions d'autres âmes damnées qui y croupissent, et la ramènera au paradis. Ils se réincarneront et vivront un autre grand roman d'amour. C'est le genre de film débile à hurler qu'il faut courir voir tant il impressionne par sa spectaculaire stupidité. Ward, qui nous avait jadis gâtés par une allégorie réactionnaire sur le sida (*The Navigator*), fait preuve ici d'un hallucinant mauvais goût, s'inspirant de toiles de grands maîtres pour imaginer un paradis (avec beaucoup de fleurs) et un enfer (avec beaucoup de crasse) dans un style qui fait passer Terry Gilliam pour un cinéaste de l'épuration. Et puis, comme si ce n'était pas assez, notons que le paradis est composé de mon-

des distincts où se regroupent, par souci d'harmonie, des gens ayant une vision «commune». Un beau paradis organisé comme autant de petites sociétés totalitaires... Exquis! (É.-U. 1998. Ré.: Vincent Ward. Int.: Robin Williams, Cuba Gooding Jr., Annabella Sciorra, Max von Sydow.) 113 min. Dist.: Polygram. — **M.D.**



Robin Williams et Cuba Gooding Jr.