

24 images

24 iMAGES

Vue panoramique

Numéro 111, été 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24632ac>

[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

(2002). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (111), 55–62.

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. Jacques Kermabon — J.K. Yves Rousseau — Y.R. André Roy — A.R.

AMEN.

Lors de la sortie française de ce film, l'affiche, signée par le publicitaire italien Oliviero Toscani, dont on connaît le talent pour faire vendre les vêtements Benetton, a suscité une de ces controverses qui valent toutes les promotions. Pour mémoire, l'affiche mariait en un même motif la croix chrétienne et la croix gammée. Le sujet lui-même a nourri les autres principales réactions. Adapté de la pièce de Rolf Hochhuth, *Le vicaire*, le film de Costa-Gavras traite en effet du silence pour le moins troublant du pape Pie XII à l'égard du régime nazi. Le cinéaste est coutumier de ces grands sujets politico-historiques. *Amen* s'inscrit dans la lignée de ses films qui décrivent la défaite du juste combat acharné d'un individu face à l'injustifiable logique d'un pouvoir.

Ces réactions sont légitimes tant le film n'offre guère d'autres prises, réduit qu'il est à une correcte illustration d'une thèse et aux questions qu'elle soulève. Les protagonistes sont un scientifique allemand (Ulrich Tukur) et un jeune prêtre italien (Mathieu Kassovitz) introduit au Vatican, et le sujet: quelle attitude adopter quand on se retrouve le témoin d'un massacre en cours? Tentant de mettre au jour l'horreur nazie, l'Allemand se heurte à l'incrédulité de la plupart et à la lenteur de la diplomatie. Le film est rythmé par le passage de trains signifiant sans grande subtilité que pendant que le Vatican demeure sourd, les déportations s'intensifient. Le scientifique préfère se



compromettre tout en tentant de sauver ce qui peut l'être. Le prêtre, lui, opte pour le sacrifice de sa personne.

Soucieux de filmer dignement les chambres à gaz, Costa-Gavras figure l'extermination sous la forme d'un improbable ceilleton à travers lequel le scientifique allemand découvre l'horreur, subtilisée dans le même geste à notre regard.

Comment enfin ne pas être agacé du fait que, dans la version originale de ce film français, Allemands et Italiens parlent tous anglais? (Fr. 2002. Ré.: Costa-Gavras. Int.: Ulrich Tukur, Mathieu Kassovitz, Ulrich Mühe. 130 min. Dist.: Christal Films. — J.K.)

Ulrich Tukur
(à gauche) et
Mathieu
Kassovitz
(à droite).

ÇA IRA MIEUX DEMAIN

«Une fantaisie de Jeanne Labrune». En signant ainsi son plus récent film, la réalisatrice de *La digue* et de *De sable et de sang* brouille les cartes, laissant entendre qu'il s'agit là d'un divertissement sans conséquence. Pourtant, *Ça ira mieux demain* est bien davantage, car si on y rigole beaucoup, on y est aussi troublé par le portrait sans concession que trace la cinéaste d'un univers petit-bourgeois dominé par l'égoïsme et les névroses qui s'y rattachent. Labrune, nous le savions déjà, a l'habitude de poser sur ses personnages un regard dur, sans complaisance, dans lequel on peut sentir poindre une certaine intransigeance. Sur ce plan, *Ça ira mieux demain* ne fait pas exception puisque d'entrée de jeu les personnages sont présentés avec leurs manies et leur façon de n'envisager l'autre que comme une oreille attentive à leur propre condition. Il faut voir, pour illustrer cela, les vingt premières minutes du film, qui montrent la rencontre d'Élisabeth (Jeanne Balibar) et de Sophie (Nathalie Baye) dans une grande surface, puis la discussion entre Sophie et Xavier (Jean-Pierre Darroussin), son mari, où s'expri-



Jeanne Balibar.

me toute la méchanceté gratuite qui cimente les relations d'un couple usé jusqu'à la corde. Il n'y a pas, entre les êtres qui peuplent ce film, de réelle attention à l'autre. Chacun cherche à affirmer son existence sans reconnaître celle des gens qui l'entourent, sauf peut-être Éva (Danielle Darrieux)

qui traverse le récit avec un réel désintéressement et qui, tout à la fin, est responsable de la rédemption d'Élisabeth et, par effet de dominos, de celle de l'ensemble des personnages. Il faut d'ailleurs voir, en conclusion du film, la tendresse nouvelle que Sophie manifeste à l'égard de Xavier, rompant ainsi avec le sadisme ordinaire qui caractérisait les rapports de ce couple semblable à tant d'autres.

Utilisant une structure fragmentée (cinq jours, une douzaine de personnages) et un dispositif qui évoque souvent le théâtre (par l'emploi du monologue intérieur et de nombreuses scènes dialoguées où tout est dit, sans véritable souci de naturalisme, et où l'action est réduite à quelques signes immédiatement repérables), Jeanne Labrune signe

ici une œuvre étonnante et pertinente, qui inquiète autant qu'elle amuse. Ce faisant, elle occupe un territoire qui se situerait quelque part entre ceux de Rohmer et de Woody Allen, territoire peu habité tant la comédie, de nos jours, adopte rarement une position intellectuelle conséquente. Voilà pourquoi *Ça ira mieux demain* mérite mieux que d'être pris à la légère et considéré comme un film mineur dans l'œuvre d'une cinéaste de talent. (Fr. 2000. Ré.: Jeanne Labrune. Int.: Jeanne Balibar, Jean-Pierre Darroussin, Nathalie Baye, Didier Bezace, Sophie Guillemin, Isabelle Carré, Danielle Darrieux, Dominique Besnehard.) 89 min. Dist.: Hémisphère. — **M.J.**

CET AMOUR-LÀ

Connue en France pour ses réalisations à la télévision, Josée Dayan a semblé moins vouloir adapter le livre de Yann Andréa, *Cet amour-là*, que de partir de ce livre pour donner à entendre la langue de Marguerite Duras (ce qu'invitait à faire, par ailleurs, le récit d'Andréa). Elle a tenté de rendre simplement, sans enflure et sans vénération outrée, la voix et l'écriture de Duras, de même que sa passion impossible, incroyable pour un jeune homme prénommé Yann, son alcoolisme, son sentimentalisme de gare (elle adorait la chanson *Capri, c'est fini*), sa dureté, ses scènes de jalousie, son autocélébration (qu'elle faisait avec ironie, comme apeurée d'elle-même). La réalisatrice y a été aidée par deux acteurs formidables (pour Jeanne Moreau, on s'y attendait, et pour Aymeric Demarigny, c'est une belle

découverte), par Caroline Champetier à la caméra, par Angelo Badalamenti (connu pour sa participation aux films de David Lynch) à la musique. Et pourtant quelque chose cloche. Ce ne sont pas les acteurs, et encore moins Moreau, qui n'imité absolument pas Duras; on reconnaît l'écrivain à cause de certains accessoires, comme ses lunettes, mais on n'oublie pas l'actrice, ne serait-ce qu'à cause de sa voix, grave et lente. Ce n'est ni la construction du film, divisé en mini-chapitres se fermant sur des fondus au noir et qui sont autant des séquences, des sortes d'épiphanies qui deviennent presque des arrêts sur image de quelques moments, de faits, de traits liés à la personne de Duras. Cette division n'hypostasie ni ne défie réellement la relation entre le «monstre» de la littérature et son jeune amant. Mais, à cause d'un filmage d'une insupportable platitude et d'un conformisme exaspérant, toute l'intensité que le film aurait pu tirer d'une histoire si exceptionnelle est altérée. La mise en scène — ou plutôt son absence — atténue le choc des tensions — dans l'attirance et le rejet simultanés — entre les deux personnes, affadit le désir qui les lie, exclut toute sensualité comme toute sexualité. (D'ailleurs, c'est dans les moments intimes, de tendresse, que Josée Dayan tombe dans la coquetterie et la capucnade, utilisant complaisamment la musique ensorcelante de Badalamenti.) Le résultat: elle déséquilibre les éléments du film et affecte particulièrement l'audition du texte durassien, très présent, constamment présent, car c'est lui qui est censé, en fin de compte, vampiriser le spectateur. Si mal serti, ce texte y perd sa fulgurance, sa somptuosité, son pouvoir d'envoûtement. Pis même, et là c'est rédhibitoire, il finit par lasser. Un comble! (Fr. 2002. Ré.: Josée Dayan. Int.: Jeanne Moreau, Aymeric Demarigny.) 100 min. Dist.: Hémisphère. — **A.R.**

Jeanne Moreau
et Aymeric
Demarigny.



LES CONTEURS DE VUES ANIMÉES

Les conteurs de vues animées est un documentaire sur le cinéma québécois dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ratisse large; des Ouimetoscopes aux jeunes cinéastes contemporains, en passant par l'abbé Proulx, l'aventure du direct et le développement du cinéma de fiction, c'est un regard panoramique que Richard Jutras pose sur notre cinématographie. Mais alors que le réalisateur aurait pu très facilement passer à côté de son sujet en tentant de tout dire et de tout montrer, il a réussi un film à la fois personnel et pédagogique dont l'intelligence vient

de sa capacité à soulever des questions fort pertinentes et à se concentrer sur celles-ci. Pourquoi notre cinéma est-il avant tout un cinéma de la parole? Qu'est-ce qui explique qu'on n'ait jamais fait un cinéma d'action au Québec? Quels sont les mythes qui nourrissent notre imaginaire? Pour y répondre, Jutras a choisi d'interviewer un certain nombre d'intervenants, bien sûr des cinéastes (Leduc, Dansereau, Carrière, Morin et quelques autres) mais aussi des spécialistes (Marcel Jean, l'historien du cinéma Germain Lacasse, Robert Daudelin de la Cinémathèque,

dont les commentaires croisés et parfois contradictoires sont riches et éclairants pour quiconque s'intéresse au cinéma québécois dans une perspective socio-historique. Un seul bémol à notre enthousiasme: Jutras a décidé d'enchâsser les entrevues et les extraits de films (toujours intéressants) dans une sorte de fausse fiction selon laquelle le film auquel nous assistons serait le résultat des efforts du réalisateur pour retrouver la mémoire après un accident qui l'aurait laissé amnésique; non seulement cela n'ajoute rien à la compréhension des questions débattues souvent avec brio par les intervenants, mais du point de vue formel, cela crée des ruptures de ton qui, ultimement, distraient davantage qu'elles ne canalisent l'attention du spectateur. (Qué. 2002. Ré.: Richard Jutras. Ph.: Jean-Pierre Saint-Louis. Mont.: Denis Lavoie. Int.: Louise de



Beaumont et Michel Monty.) 52 min. Prod. et dist.: Synercom Téléproduction. — **P.B.**

Robert Morin,
Jacques Leduc et
Richard Jutras.

LE DIABLE DANS L'EAU BÉNITE

On savait depuis *Nana, George et moi* (1997) que Joe Balass était un cinéaste de la mémoire (retour sur les racines juives irakiennes) et de l'engagement (appropriation d'une parole gay) sachant allier tendresse et réflexion pour témoigner du flou des identités et créer des liens au sein de la communauté humaine. *Le diable dans l'eau bénite* confirme cette qualité et cette intelligence du regard, à la fois directe et feutrée, jamais démonstrative ni irrespectueuse. En filmant à Rome le télescopage des festivités célébrant le Jubilé de l'Église catholique (pourtant créé à l'origine contre l'exclusion, pour que les hommes se retrouvent entre eux «égaux comme aux débuts de l'humanité») et de celles du défilé du World Gay Pride (spectacle symbolique d'une visibilité chèrement acquise: la fierté ostentatoire comme réponse à la stigmatisation et à la honte), Joe Balass dresse un état des lieux passionnant de nos mœurs et valeurs contemporaines, écartelées entre tradition et modernité. Multipliant les points de vue et les angles d'analyse (l'affirmation des droits des minorités, le sens de la foi, de l'amour et de la religion, la persécution des homosexuels à travers l'histoire, la «revisitation» de l'imagerie religieuse par une culture gay de la résistance), le film se garde de tout dogmatisme, au risque d'embrasser trop large et de paraître parfois timide face au discours dominant. Il révèle néanmoins, non sans humour et sans légèreté, toute la complexité et les contradictions d'une société parfois sectaire (hiérarchie pontificale en tête) ou drapée dans une tolérance de façade, mais le plus souvent ouverte et philosophe. Partant du réel, le film travaille aussi l'intime comme sujet pour mieux inscrire la rencontre avec «l'autre», et donc le politique et le désir de fiction, au cœur de l'aventure documentaire. Une piste insuffisamment nourrie qui confère néanmoins au film une den-

sité soudaine et porteuse dans les dernières séquences plus proches de la vérité des êtres. Malgré un rejet salutaire du commentaire, souvent réducteur et intimidant, au profit d'une croyance pleinement assumée dans les seules vertus dialectiques et unificatrices du montage, on reprochera au *Diable dans l'eau bénite* un recours trop systématique aux entrevues de rue qui finissent par plomber le désir de cinéma. Restent cependant en mémoire les douces échappées en bicyclette dans les rues de la ville, la fascination érotique de Joe Balass pour les corps en fête et pour l'apparat opératique des fastes de l'Église... sans oublier la lumière romaine, belle à faire damner le premier saint venu. (Qué. 2002. Ré., scé. et mont.: Joe Balass. Ph.: Joe Balass, Andrei Khabad, Marjo Ferwerda, Giampaolo Marzi. Son: David Ballard, Marjo Ferwerda.) 94 min. Dist.: Cinéma Libre. — **G.G.**



EL ESPINAZO DEL DIABLO

Rien ne garantit qu'un film produit par des gens connus et estimés — ici, Pedro Almodovar et son frère producteur, Agustin — se révélera une œuvre incontournable. *El espinazo del diablo* (qui se traduirait, en français, par «L'échine du diable»), le troisième film de Guillermo Del Toro, en est la preuve. Le film souffre d'un défaut qu'on trouve de plus en plus chez les jeunes auteurs (Del Toro est né en 1964): la volonté d'afficher une

signature, d'en mettre trop pour imposer une image de marque. Voici un drame, qui se veut une fresque historique, dans lequel on mêle les ingrédients d'un mélodrame et d'un film fantastique. Et voilà comment on gâche un bon sujet. Dans les années 30, dans une Espagne déchirée par la guerre civile, qui oppose les républicains et les partisans du général Franco, un garçon de 12 ans, Carlos, dont le père vient de mourir au combat, est confié à l'orphelinat Santa



Lucia. Perdue au milieu de nulle part, cette institution est dirigée par Carmen, une femme autoritaire et... unijambiste. À peine arrivé, Carlos doit faire face à l'hostilité de ses camarades et de Jacinto, un mystérieux et bel homme à tout faire, amant de la directrice, qui se révélera un

sadique et un horrible tueur. La première nuit, Carlos est réveillé par d'étranges bruits et une ombre effrayante, le fantôme de Santi, un pensionnaire noyé — on l'apprendra plus tard — par Jacinto. C'est à moment-là, très rapidement, que le charme et l'intérêt du récit — qui juxtapose deux histoires, la grande, celle de l'Espagne, et la petite, celle des enfants en lutte contre l'autorité — commencent à se diluer. Sous les décilitres de sang et la saturation de la bande sonore, l'étrangeté y sent la fabrication; l'atmosphère — couleurs chaudes et musique sombre — s'avère conventionnelle de bout en bout. Après avoir détruit de fond en comble l'orphelinat, le méchant Jacinto est assassiné à la fin par les quelques enfants rescapés du massacre. Ce n'est pas assez pour adhérer à cette œuvre à la joliesse tordue et à la séduction facile et sinistre. (Esp.-Mex. 2001. Ré.: Guillermo Del Toro. Int.: Marisa Paredes, Eduardo Noriega, Federico Luppi, Fernando Tielve, Inigo Garcés.) 106 min. Dist.: Hémisphère. — **A.R.**

FRAILTY

Il faut probablement remonter à *Basic Instinct*, et encore, pour trouver un film qui parvienne à s'auto-détruire à ce point, car avant de sombrer dans la débililité, le tristement célèbre film de Verhoeven ne s'élevait pas au niveau que parvient à atteindre *Frailty* dans ses meilleurs moments. La première réalisation de l'acteur Bill Paxton (*A Simple Plan*, *Twister*, *One False Move*) parvient en effet à nous laisser perplexes. Est-il le réalisateur de talent qui, pendant plus d'une heure, a réussi à montrer la folie engendrée par le fanatisme religieux sous un angle inédit qui rappelle presque le cauchemar de *The Night of the Hunter*? Ou est-il plutôt l'individu réactionnaire qui, dans la dernière demi-heure de *Frailty*, se livre à un scandaleux plaidoyer pour la peine de mort en s'appuyant sur une stupide logique de sanction divine?

En fait, Paxton est probablement un peu les deux, c'est-à-dire un imbécile talentueux. Talentueux parce qu'on a rarement approché la mécanique d'un tueur en série sous cet angle, avec à la fois la fraîcheur et la lucidité d'un regard d'enfant, mais imbécile parce que propagandiste d'une morale poisseuse reposant sur la foi inconditionnelle en un dieu vengeur qui condamne tous ceux qui osent douter. *Frailty* est donc un film indéfendable, relais d'une pensée d'extrême droite toujours prête à ressurgir. C'est la face sombre de l'Amérique profonde que le film révèle, mais sans aucune distance, sans le regard critique qui est celui du véritable artiste. Ne serait-ce qu'à cause de cela on peut affirmer sans hésiter que Bill Paxton n'est pas un cinéaste. (É.-U. 2002. Ré.: Bill Paxton. Int.: Paxton, Matthew McConaughey, Powers Boothe, Matthew O'Leary, Jeremy Sumpter.) 100 min. Dist.: Lions Gate. — **M.J.**

IRIS

Ce qu'il y a de plus extraordinaire dans le film de Richard Eyre, *Iris*, c'est qu'il montre les terribles ravages de la maladie d'Alzheimer sans être pour autant un film sur la maladie d'Alzheimer. En partie peut-être parce que

Kate Winslet.



le scénario a été tiré des mémoires de son époux, John Bayley, l'œuvre résiste constamment à la tentation de s'épancher sur le sort de l'écrivain Iris Murdoch et trace au contraire le portrait d'une femme magistralement autonome, dont la descente progressive dans le trou noir et silencieux de la maladie est présentée comme le contrepoint tragique d'une existence construite sur le désir de lucidité et l'amour des mots (elle a d'ailleurs cette très belle formule pour décrire son sentiment: «It is as if I was sailing into Darkness»). Le montage, qui alterne entre le temps présent et les jeunes années d'Iris, crée un jeu de miroirs entre les deux époques où se révèle une étrange symétrie, comme si le mutisme de la malade trouvait un écho dans l'indifférence implacable dont elle accablait ses proches en période de création. Il en résulte une impression poignante de continuité, de constance de la personnalité, illustrée tout au long du film par les scènes sous-marines dans lesquelles les deux Iris se croisent sous l'eau, se rejoignent en quelque sorte au sein de l'élément vital, comme un double symbole de liberté et de fécondité. Il faut noter en ce sens qu'une telle continuité n'aurait pas été possible si le jeu respectif des actrices incarnant l'écrivaine à deux époques de sa vie

n'était pas simplement parfait. D'emblée, devant une œuvre à la fois aussi sobre et lumineuse, pudique et forte, on remercie le ciel de ce qu'aucun producteur à Hollywood n'ait eu l'idée d'accaparer le projet pour en faire une sorte

de *A Beautiful Mind*, version féminine... (É.-U. 2002. Ré.: Richard Eyre. Int.: Kate Winslet, Hugh Bonneville, Judi Dench, Jim Broadbent.) 90 min. Dist.: Alliance Atlantis. – **P.B.**

MON ŒIL POUR UNE CAMÉRA

L'autofiction est un genre à la mode dans divers aspects de la création. C'est à croire que la plupart des artistes contemporains, que ce soit en littérature, en arts visuels et même en danse, n'ont d'autres sujets que leur petit moi, esprit et corps compris. Le problème n'est évidemment pas dans le choix du sujet, mais dans le style et la manière. L'autofiction a aussi fait irruption dans le champ cinématographique, contribuant fortement à élargir les horizons du cinéma, fiction et documentaire confondus, distinction qui ne départage d'ailleurs plus grand-chose lorsque le film est réussi, ce qui est le cas ici.

Alors que bien des autofictions n'ont de personnel que le narcissisme de leurs auteurs, Desjardins suit le conseil de Hitchcock comme quoi il est préférable de partir d'un cliché que d'y arriver. Cette histoire de la quête du cinéaste pour remplacer un œil perdu dans l'enfance par une caméra miniaturisée serait beaucoup moins intéressante si elle n'était nourrie d'un parcours qui condense l'ensemble d'une vie, vie qui s'est déroulée sous l'œil vigilant d'une caméra Super 8 tenue par un père qui, comme monsieur Jourdain, faisait du direct sans le savoir, au moment même où Brault et Groulx dynamitaient la forme documentaire avec *Les raquetteurs*.

En un mot, personne d'autre que Desjardins n'aurait pu faire un film comme celui-ci, et pas seulement parce qu'il a payé très jeune de sa personne en perdant un œil, mais parce que l'ensemble de son parcours médical, familial et professionnel est réquisitionné comme matériau de base. Il faut aussi dire que le piège narcissique est constamment désamorcé ici par la personnalité même de Desjardins, qui use largement de l'autodérision. Sans aucun apitoiement, *Mon œil pour une caméra* est une quête plutôt joyeuse, quoique parfois émouvante. De plus, le cinéaste



Denys Desjardins à gauche.

remonte au-delà des pères (biologique ou artistiques) pour se réclamer d'un grand-père soviétique: Dziga Vertov, auteur de *L'homme à la caméra* et théoricien du Ciné-Œil. La démarche est relayée dans le présent par l'apport de cinéastes comme Boris Lehman et Jacques Leduc, et propulsée dans l'avenir par une rencontre avec Steve Mann, génie de la cybernétique, qui ressemble un peu à Tim Burton, sorte de Dr. Strangelove de la vision artificielle. Pourtant le film n'est pas un salmigondis de références gratuites et d'étalage culturel, de collage postmoderne et d'exercice de virtuosité vaine puisque tout y est dosé à l'aune de l'œil, fil d'Ariane absolument cristallin. (Qué. 2001. Ré., scé., rech. et ph.: Denys Desjardins. Mont.: José Heppell.) 75 min. Prod.: Nicole Lamothe pour l'ONE. Dist.: ONE. – **Y.R.**

MONSOON WEDDING

La carrière de Mira Nair, lancée en lion avec les excellents *Salaam Bombay!* et *Mississippi Masala*, a pris un tour plutôt regrettable lorsque la cinésate indo-américaine s'est attaquée au fameux *Kama Sutra*, servi dans une sauce occidentale assez indigeste. Dans *Monsoon Wedding*, elle prend ouvertement le parti de jouer sur les frontières qui séparent tradition et modernité, culture indienne et culture occidentale, cinéma hollywoodien et cinéma *bollywoodien*, et rarement a-t-on vu un tel mélange de registres produire une œuvre aussi juste. Apparemment inspiré de films fort différents (on pense à *A Wedding* de Robert Altman, à *Father of the Bride* de Vincente Minnelli ou encore à ces drames romantiques à l'eau de rose que l'Inde produit à la chaîne pour son marché domestique), *Monsoon Wedding* fait la chronique, sur quatre jours, d'un mariage «arrangé» (ils sont encore fréquents au sein de la classe supérieure indienne) à l'occasion duquel se réunit une famille de New Delhi dont plusieurs des membres font partie de la diaspora. L'intérêt du film tient

d'ailleurs à la qualité du regard que pose Nair (qui elle-même vit aux États-Unis) sur ce microcosme à la fois hétérogène et étonnamment cohérent (les conversations s'y déroulent systématiquement en trois langues et la sonnerie des téléphones cellulaires se mêle aux musiques traditionnelles), dont elle rend compte de manière fort dynamique en multipliant les points de vue et les personnages, mais aussi en utilisant une caméra 16 mm très mobile qui donne au film un caractère volontairement artisanal. En outre, la cinéaste, qui est aussi une sociologue formée à Harvard, ne prend jamais le parti de la modernité contre la tradition, ni l'inverse. Elle se contente de saisir au milieu du foisonnement extraordinaire que suscite cet événement hautement ritualisé des moments, tantôt insignifiants, tantôt révélateurs, qui viennent à former une mosaïque humaine extrêmement colorée et vivante, un tableau chaleureux et vrai. (Inde-É.-U. 2002. Ré.: Mira Nair. Int.: Naseeruddin Shah, Lillete Dubey, Shefali Shetty, Vijay Raaz, Tilotama Shome.) 113 min. Dist.: Alliance Atlantis. – **P.B.**

LA MYSTÉRIEUSE MADEMOISELLE C.

La mystérieuse mademoiselle C. fait partie de ces films pour enfants semblant avoir reçu l'approbation d'une agence de rectitude politique parentale avant d'être distribué. Cette façon de s'adresser aux adultes pour rejoindre les enfants, qui se traduit par une sorte de nouveau code Hays, n'a pas nécessairement comme conséquence que le film soit mauvais, mais il laisse l'impression d'un manque de générosité. En revanche, il faut bien admettre que critiquer un film pour enfants est un exercice difficile. Quels sont les rêves, les désirs et les espoirs des enfants d'aujourd'hui? Par ailleurs, on peut aussi se demander pourquoi, si on leur donne des leçons de morale à la maison et à l'école, leur en donner aussi au cinéma? C'est sur ce point que le film laisse dubitatif.

Adapté des romans jeunesse de Dominique Demers et scénarisé par elle, *La mystérieuse mademoiselle C.* raconte les tribulations d'une institutrice originale (souriante comme Amélie Poulain et édifiante comme Jésus-Christ) qui donne le goût de la lecture aux élèves d'une classe difficile de 6^e année (toujours ce besoin de faire plaisir aux parents). Il comporte des moments mélodramatiques qui déclenchent d'intenses réactions lacrymales chez les adultes, alors que les enfants, eux, semblent y rester insensibles. (Dans la salle, une fillette demandait: «Pourquoi tu pleures, maman?») La réalisation se veut énergique, enle-



Marie-Chantal Perron.

© VÉRO BONCOMPAGNI

vante, mais les effets (musique et mouvements de caméra surtout) apparaissent parfois artificiels. Reste Marie-Chantal Perron, comédienne abonnée aux rôles de folles à la télévision, qui montre ici qu'elle a du charme et du chien. À quand un personnage solide pour elle au cinéma? (Qué. 2002. Ré.: Richard Ciupka, Steve Danyluk. Int.: Marie-Chantal Perron, Gildor Roy, Ève Lemieux, Émilie Cyrenne-Parent.) 108 min. Prod.: Vision 4. Dist.: Christal Films.

— M.D.

NO MAN'S LAND

Il aurait été impossible pour Danis Tanovic de réaliser ce film en Bosnie-Herzégovine, pays aujourd'hui ruiné, incapable de soutenir la production d'un long métrage pour diffusion internationale (seule la musique a été enregistrée dans un studio bosniaque, à Mostar). Il n'avait donc d'autre choix que de se tourner vers l'Europe pour donner de l'ampleur à cette comédie noire sur la guerre de Bosnie. *No Man's Land*, que les médias persistent à présenter comme un film bosniaque, est une coproduction entre la France, la Belgique, l'Italie, la Slovénie et le Royaume-Uni, tournée en Belgique et en Slovénie et réalisée par un Bosniaque exilé en Belgique. Le projet devait

Branco Djuric.



bien naturellement tenir à cœur à Tanovic, qui a vécu la guerre de près en tant que cameraman de l'armée. Mais comme ce nouveau venu de 33 ans se révèle aussi un habile faiseur d'images, pour lui, tourner en Bosnie ou dans d'autres pays d'Europe a peu d'incidence sur son travail, ses images étant d'une esthétique apatride. Beau cas d'espèce que ce film bosniaque si peu bosniaque.

Prix du meilleur scénario à Cannes, meilleur film étranger à Hollywood, *No Man's Land* est un film-phénomène ayant connu un considérable succès. Tanovic filme en Scope, avec compétence, donnant de l'énergie et de l'humour à un récit aux composantes simples: deux soldats, un Bosniaque et un Serbe, captifs dans une tranchée entre lignes ennemies, doivent se supporter pendant des heures, tandis qu'autour d'eux la FORPRONU et les médias font leur cirque. Son projet était de démontrer l'absurdité de la guerre — «de toutes les guerres», comme il l'a précisé à plusieurs occasions —, mais les faits qu'il dépeint sont trop près de l'actualité récente et trop aisément identifiables pour que *No Man's Land* puisse prétendre embrasser tous les conflits du monde depuis la nuit des temps. D'où un léger malaise.

Tanovic semble ne pas trop savoir quoi faire de son propre point de vue de Bosniaque exilé à cause de la guerre, obscurcissant ainsi le propos réel du film. Non sans angélisme, il tente de dépolitiser le conflit au maximum, au risque parfois de le réduire à une simple dispute, dans laquelle tous sont imbéciles et coupables. Toutefois, la réalité finit par le rattraper. Ainsi, se plaisant à caricaturer (non sans talent) la couverture médiatique de la guerre, il se heurte à une contradiction quand vient le temps de rendre compte de la réalité, puisqu'il est alors obligé

d'avoir recours à des images d'archives d'un reportage télé, dans lesquelles on reconnaît le trop familier Radovan Karadzic, Serbe de Bosnie aujourd'hui recherché par le TPI. Il y a à ce moment l'amorce d'une accusation que le réalisateur refoule *subito presto*. Pourquoi? Pour gagner des

prix? Parce que la douleur est trop vive? la réalité, trop cruelle? le passé, trop récent? Probablement tout cela à la fois. (Fr.-Belg.-It.-Slov.-R.-U. 2001. Ré.: Danis Tanovic. Int.: Branco Djuric, René Bitorajac, Filip Sovagovic, Georges Siatidis.) 98 min. Dist.: United Artists. — **M.D.**

OTESÁNEK

De film en film, la frontière entre animation et prises de vues réelles s'estompe chez Svankmajer. L'animation se raréfie au point qu'elle ne totalise plus, dans *Otesánek*, qu'à peine dix minutes sur 125. Elle se fait rare sans être invisible, les brefs moments d'animation donnant toute sa texture à l'œuvre. Elle s'affiche ostensiblement comme un artifice — sans toutefois jouer un rôle d'effet spécial ou de trucage —, ce qui, du coup, dans cet environnement lisse, provoque des ruptures de style très fortes. Svankmajer n'est pas un virtuose du mouvement; sur ce point, il rompt d'ailleurs avec la tradition tchécoslovaque, celle des Trnka, des Pojar, des Zeman, qui ont théâtralisé le mouvement image par image. En revanche, son mouvement, saccadé, sec, exprime quelque chose qui lui est propre, une sorte de brutalité, comme peuvent l'être les pulsions, commandées par l'instinct.

Depuis le début des années 60, Svankmajer passe sans cesse de la prise de vues réelles à l'animation, comme si le mouvement image par image n'était qu'un outil de plus dans son atelier, coïncé entre les acteurs, les images documentaires et les marionnettes à gaine, utile surtout pour exprimer des visions insolites. À cet égard, *Otesánek*, sorte de film d'horreur tragi-comique qui raconte les déboires d'un couple infertile prenant en adoption une horripilante bûche anthropophage, est une de ses œuvres les plus inquiétantes des dernières années.

Il est d'ailleurs question d'inquiétude dans *Otesánek*: celle que suscite la créature prise en affection par une mère dévouée mais aveuglée par ses pulsions maternelles, puis celle qu'on peut ressentir devant la capacité des hommes et des femmes de créer des monstres (certains ont parlé des OGM à propos de ce film). Si, depuis le long métrage *La*

leçon de Faust, en 1994, Svankmajer semble vouloir quitter le bric-à-brac de son atelier pour s'intéresser davantage aux gens et à la vie des Tchèques aujourd'hui, la modernité n'est toutefois pas en cause dans *Otesánek*. En effet, à quelques occasions, le cinéaste introduit des bribes d'un conte tchèque ancien (lues à haute voix par une fillette), qui raconte la même histoire que celle du film (celle d'un couple sans enfant prêtant vie à un bout de bois), révélant ainsi les origines archaïques du drame et des émotions qu'il suscite. Néanmoins, et malgré l'apparent classicisme de la mise en scène, ses œuvres sont toujours portées par les mêmes thèmes, les mêmes motifs et le même humour sardonique propre à Svankmajer. (Rép. tch.-R.-U. 2000. Ré. et scé.: Jan Svankmajer. Int.: Veronika Zilková, Jan Hartl, Jaroslava Kretschmerová, Pavel Nový.) 125 min. Couleur. Dist.: Zeitgeist (New York). — **M.D.**



LE PEUPLE MIGRATEUR

On connaît Jacques Perrin comme le producteur de l'étonnant *Microcosmos*, *le peuple de l'herbe* et, dans une large mesure, *Le peuple migrateur* vient de la même veine puisqu'il s'agit ici aussi de révéler, grâce à un travail de haute voltige technique, certains aspects insoupçonnés ou rarement observés du règne animal. On change d'échelle, toutefois, puisque du monde des insectes on passe à celui des grands oiseaux migrateurs, que l'on suit le temps du film dans leur extraordinaire odyssée. Ce que l'équipe de Perrin a réussi (on compte de nombreux réalisateurs et plusieurs opérateurs, distribués en plusieurs équipes autour de la planète) et qui donne toute sa valeur au film, c'est de tourner des images qui paraissent au premier chef impossibles, spécialement celles qui offrent un point de vue aérien et s'alignent littéralement sur le regard des oiseaux. Tournées à partir de petits avions ultralégers (ULM) spécialement aménagés pour cette tâche délicate et complexe, les images en question donnent au spectateur l'impression d'être parmi les volatiles et de partager avec eux le spec-



tacle ahurissant des multiples paysages vus du ciel; cela vaut en soi le déplacement. Malheureusement, d'autres aspects du film contrarient un peu le plaisir pur de l'émer-

veillance, notamment un commentaire en voix off qui n'intervient qu'à cinq ou six reprises dans le film pour orienter notre interprétation et s'avère, pour cette raison, plutôt inutile, ou encore la fonction « éditoriale » et écologique qu'on semble vouloir donner à certaines séquences (la bernache en cage qui regarde avec envie ses congénères

traverser le ciel...) et qui tombe un peu à plat. Mais Dieu merci on reste très loin de l'anthropomorphisme primaire à la Walt Disney, et l'ensemble est si spectaculaire qu'on pardonne ces quelques fausses notes perdues dans une symphonie naturellement grandiose. (Fr. 2001. Ré.: Jacques Perrin.) 100 min. Dist.: Christal Films. — **P.B.**

Savage Messiah

Gourou célèbre et sadique, Roch Thériault (Moïse, pour ses fidèles) s'était fait condamner à la prison dans les années 70, au Québec, à cause des traitements cruels qu'il avait infligés aux femmes de sa communauté. Tourné pour la télévision avant d'être distribué en salles, *Savage Messiah* raconte la deuxième partie de l'affaire Thériault, au moment de sa fuite en Ontario avec sa bande. Là, une brave travailleuse sociale, qui flaire que quelque chose ne va pas, décide de l'affronter. N'écouter que son courage, elle fait fi des procédures bureaucratiques imposées par

l'administration et découvre le pot aux roses. Or, ce documentaire constitue davantage un résumé express de l'affaire Thériault qu'un véritable récit dramatique. Cela se traduit par une narration aplatie, sans relief, qui expose crûment mais sans poésie macabre les cruautés de Moïse et qui s'alourdit de références bibliques et de connotations psychologiques à trois cents (la travailleuse sociale est une ancienne femme battue, et on le répète plusieurs fois à l'aide de retours en arrière inutiles pour qu'on ne l'oublie pas).

Le principal intérêt de cette production canado-britannique est peut-être qu'on peut en faire une lecture sociopolitique. Résumons. Des Québécois francophones vivent repliés sur eux-mêmes, à l'ancienne, au fond de la forêt, séparés de la société. Une des femmes du groupe vient d'une famille catholique intensément croyante. Tous interprétés par des Québécois, ces personnages sont aveuglés par un fasciste (Luc Picard) qui abuse de leur crédulité en leur promettant le paradis sur terre. Il y a, autour d'eux, la modernité et la démocratie, que ces isolationnistes refusent. Mais grâce à une femme éclairée (et jouée par Polly Walker, d'origine britannique), quelques-uns réalisent à quel point ils ont été manipulés par le gourou et s'ouvrent enfin sur le monde. Bref, il s'agit d'un film d'horreur involontaire sur l'unité canadienne. (Can.-R.-U. 2001. Ré.: Mario Azzopardi. Int.: Polly Walker, Luc Picard, Isabelle Blais, Isabelle Cyr, Pascale Montpetit.) 94 min. Dist.: Christal Films. — **M.D.**



PHILIPPE BOSS

Strass

L'humour grinçant, marque de commerce d'un certain cinéma belge depuis *C'est arrivé près de chez vous*, vient d'accoucher d'un petit dernier. C'est un peu ce qui vient à l'esprit face à cet objet relativement cynique qui reproduit le procédé de l'équipe de tournage dans le film et qui, au second degré, interroge la responsabilité du regard.

Estampillé premier Dogme belge, le film s'attaque à un royaume pourri, celui d'une école de théâtre de Bruxelles, et fait flèche de tout bois pour dénoncer les innombrables embûches qui jalonnent le chemin de croix que tout apprenti comédien se doit de parcourir. *Strass* se veut le révélateur de ce miroir aux alouettes qu'est le statut de star et des bassesses engendrées par cette quête. Abus de pouvoir, harcèlement sexuel et autres exactions se succèdent, entre farce et cinéma-vérité, entre rires et malaise, sans pour autant trouver son véritable sujet, ce par quoi il s'éloignerait d'un simple catalogue de dénonciations.

Car, malgré quelques scènes de bravoure, le film pêche par son manque d'ossature, et peut-être même d'audace. Artisanal de par son mode de fabrication — le film est né dans des ateliers d'acteurs (et ne saurait donc être accusé de parler de ce qu'il ne connaît pas), sympa-



thique par son statut de film porté à bout de bras par une équipe enthousiaste (et essentiellement bienveillante), *Strass* manque cependant d'envergure et malgré ses efforts n'égrotte finalement que peu de chose à l'heure des *Pop Star*, *Star Academy*, voire de tous les *Loft Story* et *Survivor* de ce monde. L'univers feutré des planches n'a à ce compte-là rien de bien mystérieux à nous révéler sur la nature humaine. (Belg. 2001. Ré.: Vincent Lannoo. Int.: Lionel Bourguet, Carlo Ferrante, Pierre Lekeux, Hélène Ramet.) 70 min. Dist.: Remstar. — **P.G.**

**24 images
a déjà
rendu
compte de:**

**N° 107-108
Les âmes
fortes**