

Vue panoramique

Numéro 116-117, été 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/771ac>

[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

(2004). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (116-117), 87–92.

UNE SÉLECTION DES FILMS SORTIS EN SALLE À MONTRÉAL

Ont collaboré : Pierre Barrette [P.B.] Julien Fonfrède [J.F.] Gérard Grugeau [G.G.] Marcel Jean [M.J.] Marie-Claude Loisel [M.-C.L.] Gilles Marsolais [G.M.] Fabien Philippe [F.Ph.] André Roy [A.R.].

LE BONHEUR C'EST UNE CHANSON TRISTE



Anne-Marie, publicitaire en chômage, approche les gens avec une mini DV et leur pose une question : « Pour vous, c'est quoi le bonheur ? » Au fil des rencontres, elle, ou plutôt sa caméra, nous met en face, le plus souvent pour un très court moment, de personnes, nombreuses, qui répondent peu ou prou à sa demande. Anne-Marie ne tourne pas un documentaire, sa caméra est utilisée comme un carnet de notes ; ses pages sont ici des images et composent un film dans le film. L'acte de filmer est chez elle minuscule, privé. Son problème, c'est qu'elle n'a aucune intention de filmer, c'est-à-dire d'enregistrer un peu de réel, de le cadrer. Son geste est purement égoïste, narcissique même : c'est celui qui lui permettra de trouver des raisons de vivre, elle qui est ici bien désespérée ; elle éclate en sanglots plusieurs fois sans qu'on sache pourquoi (le film a un côté très sombre).

Le cinéaste, bon point pour lui, n'a pas voulu « psychologiser » son récit. Par une fiction délibérément délitée, il nous force toutefois – si nous voulons bien nous interroger sur le devenir du cinéma – à mettre en question le rôle et l'emploi de la caméra de poche. Son *Bonheur c'est une chanson triste* en devient presque un petit essai de sémiologie de la DV. Quand l'image devient-elle un plan ? Que veut dire un plan en numérique ? Quel est la fonction du montage dans la continuité des images ? Quels sont les nouveaux rapports avec l'espace et le temps qu'institue cette technologie ? Mais, malheureusement, le film n'ouvre guère d'horizons sur le filmage, le filmable et le filmé. La caméra stylo d'Anne-Marie, plus discrète que voyeuriste, tout entière dans l'aléatoire, dissout plutôt le geste de filmer, et la morale qu'il pose. Pas de modification, de perturbation, de dépassement du réel, mais la seule captation. François Delisle, dont le premier long métrage, *Ruth* (1994), était plus que prometteur, ne nous offre ni une nouvelle façon de filmer ni, donc, un nouveau regard. Sa (trop grande) confiance dans le pouvoir de la minicaméra, et l'improvisation qu'elle entraîne, dans l'espoir que le filmage organiserait par lui seul les éléments du film, remplacerait une mise en scène et suppléerait au manque de scénario, débouche sur un film banal et boiteux. En bout de ligne : tout est dans le support (le contenant) et rien, ou si peu, n'est laissé au récit (le contenu). Dommage, car dans le formatage généralisé annoncé du cinéma québécois, ce film aurait été nécessaire. (Qué. 2004. Ré., scé. et prod. : François Delisle. Ph. : Édith Labbé. Son : Marcel Chouinard. Mont. : Pascale Paroissien. Int. : Anne-Marie Cadieux, Boucar Diouf, Frédéric De Grandpré, Kent McQuaid, Marie Brassard, Micheline Lanctôt.) 90 min. Dist. : Cinéma libre. – **A.R.**

CE QU'IL RESTE DE NOUS

Filmé clandestinement sur huit ans, *Ce qui reste de nous* se propose de faire entendre les voix des Tibétains de l'intérieur et de documenter le véritable génocide culturel et politique dont ils sont victimes depuis l'invasion de leur pays par la Chine en 1949. Disparition de plus d'un million de personnes, destruction de plus de 6 000 sites sacrés, surmilitarisation, encadrement de la pratique bouddhique et campagne de « rééducation », pillage des ressources naturelles, stérilisations forcées, immigration chinoise massive et savamment orchestrée, acculturation : tels sont les terribles maux qui affligent une société ancestrale en voie de totale assimilation. Seul baume susceptible de panser les blessures : le retour du dalaï-lama qui lutte en exil pour la survie de son peuple et favorise une solution négociée avec l'occupant. Et c'est la parole d'espoir enregistrée sur cassette de cette figure tutélaire, que la narratrice Kalsang Dolma (réfugiée au Québec) apporte en secret à ses compatriotes, tout en nourrissant sa propre quête identitaire. Face à cette irruption du principe de réalité dans leur vie miséreuse, face à ce retour du refoulé par l'image, les réactions sur le vif des Tibétains sont bouleversantes, certains livrant timidement à l'écran, à visage découvert, une parole trop longtemps bâillonnée. Pouvoir du cinéma qui, dans son *art de montrer*, agit comme un éveillé de consciences. Et comme le soulignait Serge Daney, « montrer est un geste qui oblige à voir, à regarder.



Sans ce geste, il n'y a que de l'imagerie ». Or, les auteurs du film suggèrent justement de *regarder*, et éventuellement de faire bouger les choses. *Regarder* dans les yeux un peuple digne et souffrant qui s'accroche désespérément aux gestes millénaires de son héritage culturel pour ne pas disparaître. En dénonçant notamment l'ancrage du bouddhisme dans une forme de résignation, mais surtout l'indifférence des Nations unies (alertées du génocide en cours dès les années 1950) et la complaisance des Occidentaux vis-à-vis de la puissance commerciale que représente la Chine, *Ce qu'il reste de nous* se veut un film politique contre « la déshumanisation du monde ». Mais « si quelque chose a été montré, il faut que quelqu'un accuse réception », poursuivait Daney dans sa réflexion. Et ce quelqu'un ici, c'est bien sûr nous, la communauté internationale, seul espoir de la cause tibétaine. Communauté que François Prévost et Hugo Latulippe interpellent avec force, même si leur film-constat plutôt défaitiste – et on les comprend – n'échappe pas totalement aux clichés d'idéalisation d'un Tibet unidimensionnel refermé sur son rêve

d'accession à la liberté par la non-violence et d'un *statu quo* qui nourrit l'inertie. Bien sûr, on ne peut qu'adhérer au vœu de libération du peuple tibétain et le film a le mérite de dévoiler une vision de l'intérieur, mais il fait aussi l'impasse sur des aspects importants de la réalité, comme le passé de lutte de ce peuple, les dissensions suscitées par le choix douloureux entre l'indépendance et l'autonomie, voire entre la non-violence et le recours aux armes. Autant d'aspects éludés qui montrent que l'Histoire est toujours plus complexe qu'il n'y paraît, même si la « petite histoire » à visage humain reste toujours l'essentiel. (Qué. 2004. Ré. : François Prévost et Hugo Latulippe. Avec la participation de Kalsang Dolma.) 76 min. Prod. et dist. : ONE. – **G.G.**

DEPUIS QU'OTAR EST PARTI



Photo : Youri Mechtov

La réussite de ce film franco-belge fort sympathique est intimement liée à la présence touchante de l'interprète principale, Esther Gorintin, révélée dans *Voyages* d'Emmanuel Finkiel, alors qu'elle commençait sa carrière d'actrice, à l'âge de 85 ans. Elle est ici bien entourée par deux actrices que l'on aimerait voir plus souvent. Dans le vieil appartement de Tbilissi qu'elle partage avec sa fille Marina (Nino Khomassouridze) et sa petite-fille Ada (Dinara Droukarova, qu'on a vue dans *Bouge pas, meurs et ressuscite*), Eka (Esther Gorintin) vit dans l'attente des lettres de son fils adoré Otar, émigré à Paris, et d'un peu d'argent qu'il lui fait parvenir. Lorsque survient l'annonce de la mort accidentelle de cet absent, aussi mythique que l'est Paris dans l'imaginaire familial, Marina, avec la complicité d'Ada, décide de cacher la vérité à Eka. La suite du récit portera sur les répercussions inattendues de ce mensonge bien intentionné.

La qualité d'émotion dégagée par le film passe par la qualité même du filmage, en retrait, dans une position pour ainsi dire documentaire. Aussi, lorsque Eka finit par comprendre qu'il y a anguille sous roche et décide d'aller retrouver Otar à Paris, où elle sera brusquement heurtée par la dure et triste réalité, tout passe alors, plus encore qu'ailleurs dans le récit, par les non-dits et les regards, magnifiquement captés par la caméra, pour exprimer l'intériorité et la douleur d'Eka et la communion de sentiments entre les trois générations de femmes. Chacune réagit à sa façon à cette révélation de la vérité. Plutôt que de rentrer en Géorgie avec ses parentes, la jeune Ada, déterminée, choisit de rester à

Paris, d'où elle enverra des lettres, comme pour entretenir chez Eka la rêveuse et Marina la désespérée, l'espoir d'une vie meilleure...

Dans son premier long métrage de fiction, Julie Bertucelli, venue du documentaire, décrit, mine de rien, à travers les difficultés qu'affrontent ses personnages, la réalité socioéconomique de la Géorgie. Au-delà des trajectoires individuelles, la portée symbolique de ce petit film émouvant et sans prétention s'impose donc d'elle-même pour traduire la mutation déchirante que subissent de nombreuses sociétés dans le monde au tournant de ce siècle. (Fr.-Bel. 2003. Ré. : Julie Bertucelli. Int. : Esther Gorintin, Nino Khomassouridze, Dinara Droukarova, Temour Kalandadze.) 103 min. Dist. : Cinéma libre / Mogrel Media. – **G.M.**

LES ÉGARÉS

Le tournage au Maroc et en caméra numérique de *Loin*, son précédent film, aurait-il réconcilié André Téchiné avec l'essence pure de son cinéma ? Il faut croire que oui au regard de son dernier opus, *Les égarés*, où il renoue avec l'économie dramatique et esthétique qui faisait la force des *Roseaux sauvages*. Le cinéaste s'affranchit du système dramatique des *Voleurs* et d'*Alice et Martin* qui, construit par fragments narratifs, altérait la limpidité des personnages et la fluidité de l'histoire. Ici, il retrouve le Sud-Ouest de la France, région de son enfance, pour un « roman d'apprentissage » sur fond de Seconde Guerre mondiale. En confrontant une mère accompagnée de ses deux enfants avec un jeune inconnu, Yvan, Téchiné pose le nouveau jalon de son interrogation du désir et du modèle masculin, entamée avec *Rendez-vous*.

Cette fois, l'homme est lié à la guerre, incarnant une figure de rumeurs plus que de chair. Et tandis que le gouvernement de Vichy se prépare au-dehors, les quatre égarés du titre délient, dans une maison isolée en forêt, les rapports sociaux classiques pour construire une famille naturelle. La jeune mère ira jusqu'à enterrer le revolver d'Yvan, geste ô combien symbolique de déni de l'homme adulte. Et la relation charnelle qu'ils vivront sera plus proche de celle pratiquée dans les dortoirs d'adolescents que des comportements conjugaux. Champs de bataille contre champ de l'innocence. Voilà ce que le cinéaste fait de mieux : capter la pureté, à la lisière de la guerre des adultes.

Baignée par la lumière chaude d'Agnès Godard, la nature tarnaise engloutit littéralement les quatre réfugiés. Au point que l'image s'aventure du côté du conte, entre évanescence lumineuse et drame embrumé. On joue aux morts, on joue à l'amour. Tout l'art de Téchiné demeure



dans ce parfait équilibre entre sphère historique et bulle intimiste. Aux images de combats, formelles et fugitives, il oppose les plans fluides et le temps dilué de la forêt. Jusqu'à la résolution finale avec l'intrusion des soldats qui remettent les pendules à l'heure, au propre comme au figuré. À croire que le secret de l'innocence dans le cinéma technicien résiderait dans le reniement du modèle masculin établi. (Fr. 2003. Ré.: André Téchiné. Int.: Emmanuelle Béart, Gaspard Ulliel, Grégoire Leprince-Ringuet, Clémence Meyer.) 95 min. Dist.: Christal Films. **Sortie : 4 juin – F.P.**

GOOD BYE LENIN!

Le film a fait six millions d'entrées en Allemagne et a gagné une flopée de prix, succès qui est dû à son sujet, très rassembleur, puisqu'il parle du passé récent du pays. En plus, c'est une comédie. Tous les ingrédients donc pour une réussite au box-office. Il faut concéder à l'auteur, Wolfgang Becker, d'avoir trouvé une idée au potentiel purement cinématographique : montrer le mode de vie en RDA, désuet à souhait, au présent – le recréer devant nos yeux, en quelque sorte. Voyez : Alex, jeune Berlinoise de l'Est, apprend la chute du mur alors que sa mère est dans le coma à la suite d'un infarctus. Celle-ci a toujours été très active, participant avec enthousiasme à la vie communiste par la direction d'une chorale. Au bout de huit mois, elle ouvre les yeux dans une ville qu'elle ne peut plus reconnaître. Alex, voulant absolument lui éviter un choc brutal que son cœur affaibli ne pourrait supporter, reconstruit avec l'aide de sa famille et de ses amis, son univers familial, convoque les jeunes chanteurs de la chorale, sollicite l'aide d'un ancien cosmonaute, entraîne un ami à devenir journaliste de télévision, pour tout remettre aux normes socialistes. C'est donc le quotidien qui est revécu, *in vitro* pour ainsi dire, de la boîte de conserve aux nouvelles en langue de bois de la télévision. Le politique doit faire ici bon ménage avec une comédie qui, malheureusement, est hypothéquée par une mise en scène étriquée, où le kitsch le dispute aux clichés (pour montrer le déroulement d'une action sur une longue durée, le cinéaste utilise l'accélération). Tout cela est très primaire, et, justement, le politique, inscrit dans les marques d'une mise en scène vieillotte, ne trouve pas la bonne distance, trop proche du quotidien et trop loin du collectif. Le regard est sentimental, inconsistant. Seul bon point peut-être : une photo horrible, comme si on avait voulu communiquer par elle l'art hautement sophistiqué de tout pays communiste de rendre son environnement d'une laideur incommensurable. (All. 2002. Ré.: Wolfgang Becker. Int. : Daniel Brühl, Katrin Sass, Chulpan Khamatova, Marion Simon.) 118 min. Dist.: Séville. – **A.R.**

THE LADYKILLERS

Depuis quelques années, les films présentant des criminels incompetents ont proliféré à un point tel qu'on pourrait presque y voir l'apparition d'un genre. Pensons aux frères Coen (*Fargo*), à Guy Ritchie (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*) et à Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*) qui ont tous contribué à enrichir le corpus des œuvres de ce type. Que faut-il voir dans cet ensemble de films? Peut-être un avatar satirique du film néo-noir qui se laisserait ainsi aller à un degré supplémentaire d'auto-réflexivité.

The Ladykillers, dernier opus des frères Coen et remake d'une célèbre comédie anglaise de 1955 signée Alexander Mackendrick (le réalisateur méconnu de l'extraordinaire *Sweet Smell of Success*), appartient à ce courant. On a simplement transposé l'action du scénario de William Rose de Londres aux berges du Mississippi, changé le jubilaire Alec Guinness pour le tout aussi suave Tom Hanks, et transformé la candide vieille Anglaise du premier film en une acariâtre mais pieuse veuve afro-américaine.

On pourrait donc croire, compte tenu des ingrédients et du doigté des frères Coen, que la nouvelle mouture vaut bien la première. Ce serait pourtant sauter un peu vite aux conclusions, car si le nouveau *Ladykillers* démarre plus rondement que l'ancien (notamment grâce à la performance de Hanks), s'il est porté par des moyens et une maîtrise technique hors du commun, son dénouement est plus mécanique et semble même précipité. Il en résulte donc un film certes amusant, mais qui s'inscrit en mineur dans la filmographie des Coen. On n'y ressent pas, en effet, l'émotion esthétique qui caractérisait des films comme *Miller's Crossing* ou *The Man Who Wasn't There*, tout comme on n'y retrouve pas le caractère imprévisible de scénarios comme ceux de *Fargo* ou de *Barton Fink*. C'est que, pour aussi remarquable qu'il soit, le scénario de William Rose repose sur une construction systématique et en conséquence prévisible pour quiconque est le moins sensible aux structures narratives. Quant au reste, la description que les Coen font du Sud américain n'a pas la qualité documentaire qu'on retrouvait dans la description du Minnesota de *Fargo*.

On en conclut que *The Ladykillers*, comme *Intolerable Cruelty*, leur précédente réalisation, constituent des œuvres extrêmement contrôlées, qui témoignent davantage d'un indéniable savoir-faire que d'une véritable inspiration. (É.-U. 2004. Ré.: Ethan et Joel Coen. Int. : Tom Hanks, Irma P. Hall, Marlon Wayans, J.K. Simmons, Tzi Ma, Ryan Hurst.) 104 min. Dist.: Buena Vista. – **M.J.**

MONICA LA MITRAILLE

Le tandem Houle-Dionne, qui s'est d'abord fait connaître à la télévision par la série *Omertà*, fait ici une première incursion dans le cinéma, avec un sujet qui sied bien à son inspiration puisque dans *Monica la mitraille* aussi, c'est le monde de la « Main » qui est dépeint, avec son lot de petits et grands criminels, de prostitués et de *pimps*, l'univers de la pègre montréalaise dans toute la splendeur de ses gros chars bien astiqués et de son Casa Loma de service. Seule l'époque a changé, et avec la distance qui brouille un peu les repères et enveloppe les souvenirs de nostalgie, la vision s'est teintée de romantisme, produisant en lieu et place du portrait d'une vie criminelle auquel on pouvait s'attendre, le récit idyllique d'un mère forcée de jouer de la gâchette pour nourrir sa famille. À ceux qui chercheraient dans ce film des éléments de la petite histoire du Québec, des aspects de la fiction auxquels raccrocher le souvenir qu'ils gardent des épisodes qu'on y relate, faisons simplement remarquer que le générique rappelle que l'œuvre est tirée du roman éponyme de Georges-Hébert Germain (!) et que, dès les premières images, il devient très clair que la vérité historique y importe moins que la recherche d'effets racoleurs, que la réalité des personnages paraît bien secondaire à côté du choix des vedettes qui les incarneront – d'où le défilé maintenant habituel des humoristes et autres incontournables vedettes de l'heure.

En fait, on ne peut que regretter ce choix fondamental, qui édulcore un propos potentiellement explosif – sur la façon de travailler des policiers, entre autres –, et fait sombrer tout le film dans une entreprise de séduction facile alors que par plus d'un aspect, l'œuvre avait ce qu'il faut pour se défendre. Le jeu de Céline Bonnier sauve la mise dans plus d'une scène, et toute la première partie du film, dans laquelle on présente le milieu d'origine de Monica, promettait – si on excepte que le père de celle-ci y est joué par un acteur du même âge qu'elle – une suite mieux incarnée et moins convenue. (Qué. 2004. Ré.: Pierre Houle. Scé.: Luc Dionne et Sylvain Guy. Ph.: Éric Cayla. Mont.: Gaétan Huot. Int.: Céline Bonnier, Frank Schorpion, Patrick Huard, Roy Dupuis, Isabelle Blais, Rémy Girard, Mario Jean, Marc Labrecque.) 122 min. Prod.: Cité-Amérique. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. – **P.B.**

NATHALIE...



En adoptant comme trame de fond la confrontation entre une prostituée et une femme mariée, *Nathalie...* reprend le canevas des précédents films d'Anne Fontaine, qu'il s'agisse de la relation entre un couple installé et un jeune homme dans *Nettoyage à sec* ou le retour de la figure paternelle dans *Comment j'ai tué mon père*. Dès les premières images, on retrouve la marque de la cinéaste avec ses travellings fluides qui traquent ici le visage de Fanny Ardant et placent l'œil de la caméra comme entité omnisciente, créant une tension filmique quasi fantastique. On retrouve ici les mêmes qualités que dans ses précédents films : découpage des corps dans les miroirs, dédoublement du rôle de la prostituée, jeu de regards hors champ. Pourtant, *Nathalie...* s'étiole très vite. La rencontre entre les deux mondes en présence, club décoré de velours rouge d'un côté et appartement à la blancheur clinique de l'autre, n'a pas lieu.

La recherche d'une matérialisation du coût par la seule oralité ouvrant sur une multitude de fantasmes et de désirs. Mais Anne Fontaine ne profite aucunement du caractère insolite du pacte établi entre les deux femmes pour émailler son récit de mystères et d'ombres sourdes. La tension qui devrait s'insinuer tout au long du film ne quitte jamais les lignes de flottaison formelles pour la nébulosité des lames de fond. Pire, Fontaine trahit elle-même son récit en plaçant le mensonge de la prostituée comme résolution de l'intrigue, ce qui dévoile en conséquence l'insignifiance de toutes les fausses pistes antérieures. Le statut de gynécologue de Catherine ou son aventure avec un jeune serveur sont autant d'esquisses inutiles à la progression dramatique.

La faute est d'autant moins pardonnaible que le cinéma de Fontaine travaille résolument sur l'étude minutieuse de la psychologie des personnages et la construction chronologique et implacable d'une violence

rentrée trouvant son acmé dans une ultime explosion. Ici, pas de drame final comme si, malgré tous ses revers, le couple formé par Catherine et Bernard n'avait jamais été ébranlé. Le film n'aura été qu'une énorme bulle vide. De ce fait, le mensonge de la prostituée pourrait être celui de la cinéaste : nous servir un bel écrin sans y placer la perle mystérieuse, promise par les points de suspension du titre, au demeurant superfétatoires. (Fr. 2004. Ré.: Anne Fontaine. Int.: Fanny Ardant, Emmanuelle Béart, Gérard Depardieu, Judith Magre.) 105 min. Dist.: Séville. Sortie : 11 juin. – **F.P.**

THE PASSION OF THE CHRIST

Réalisée à même les deniers d'un réalisateur appartenant à l'aile radicale et traditionaliste de l'Église catholique, appuyée par une campagne promotionnelle imparable (campagne de financement sur le net pour l'achat de publicités radio, distribution de billets, vente de produits dérivés), *La Passion* selon Mel Gibson réjouit la droite religieuse américaine qui peut se vanter de jouer dans les ligues hollywoodiennes. Ancré dans un dolorisme sanglant hyperréaliste qui nous fait revivre les douze dernières heures de la vie du Christ, le film caracole au box-office, réussissant l'insigne exploit de drainer vers les salles non seulement un public ultra-conservateur (les évangélistes désignent Gibson comme étant le « Michel-Ange de sa génération »), doublé d'un public plus large tout simplement curieux ou passionné de théologie, mais aussi un public amateur de cinéma *gore* spectaculaire. De par son parti pris de réalisme simplificateur et morbide (le sacrifice et l'expiation poussés à l'extrême : le Christ a souffert et est mort pour nos péchés), *The Passion of the Christ* a, en fait, tout d'un film symptôme qui divise bien plus qu'il ne fédère et réconcilie comme le voudrait le message des Évangiles. À l'heure des radicalisations ethniques et religieuses (le théologique empiétant sur le politique et le rationnel, mots d'ordre sectaires se faisant écho à travers le monde), le film dogmatique de Mel Gibson, qui prétend à une interprétation « littérale » des textes, flirte avec l'air du temps. À force d'images d'une violence obscène qui court-circuite toute réflexion (ralentis, identification primaire des bourreaux et des victimes), à force d'assertions biaisées (faire l'impasse sur le rôle d'un pouvoir romain répressif et démoniser les prêtres juifs de l'époque qui ont certes leur part de responsabilité), *The Passion of the Christ* impose par sa complaisance dans l'excès une lecture archaïque des Écritures laissant peu de place à la rédemption. De plus, le film appelle à une véritable régression spirituelle qui balaie tous les acquis de Vatican II. Gibson détourne tout le discours de « repentance » de l'Église catholique à l'endroit du peuple juif jugé d'abord collectivement déicide et stigmatisé jusqu'à l'horreur tout au long de l'histoire au nom d'un antijudaïsme chrétien qui n'a que trop souvent alimenté l'antisémitisme le plus pervers (voir le philosophe Emmanuel Levinas qui associe la passion du Christ et la Shoah). Par son esprit de croisade sous-jacent, son imagerie noire et outrancière, sa contextualisation réductrice et son ancrage dérisoire dans un espace symbolique qui ne rend pratiquement pas compte des enseignements du Christ et du parcours de sa vie, le film reconduit les pires préjugés et réveille des querelles ancestrales. Pour certains, *The Passion of the Christ* est peut-être un grand film d'horreur et de mortification. Pour nous, en plus de sa lourdeur dramatique qui ne carbure qu'au chantage à l'émotion, il n'est qu'idolâtrie pornographique. On lui préférera sans hésitation le Jésus de Pasolini émancipateur et rebelle, pourfendeur de tous les puissants de ce monde. Ou le Jésus par trop humain de Scorsese et d'Ar-

cand, ou encore le Christ triomphant des toiles du Tintoret. (Italie 2004. Ré.: Mel Gibson. Int.: Jim Caviezel, Monica Bellucci, Maïa Morgenstern.) 127 min. Dist. : Équinoxe. – **G.G.**

THE COMPANY

Ancienne danseuse du National Ballet of Canada, qui a quitté le métier pour devenir actrice (on l'a vue dans les trois *Scream*), Neve Campbell a suscité, écrit et interprété ce paresseux mi-documentaire (par son semblant de reportage), mi-fiction (par son semblant d'intrigue) de Robert Altman. Le réalisateur de *Gosford Park* a multiplié les saynètes en les divisant en trois groupes, qu'il fait mollement alterner. Un premier est consacré à Loretta « Ry » Ryan, Neve Campbell elle-même, à sa vie professionnelle autant qu'intime; deux : à la troupe Joffrey Ballet of Chicago, placée sous la direction d'un Alberto Antonelli interprété péniblement par Malcolm McDowell; trois : aux ballets eux-mêmes, dans leur mélange de moderne et d'ancien, du plus épuré au plus ringard. Altman a installé sa caméra parmi la troupe et semble l'avoir laissée tout simplement tourner tant celle-ci reste en surface de ce qu'elle capte. Pour fouiller les rouages d'un corps de ballet et prendre part à ses créations, il aurait fallu un traitement plus radical que cette manière primaire de se promener d'un danseur à un autre, d'une salle de répétition au bureau de la direction, d'un spectacle à une autre représentation, croyant que la seule réalité de la danse contient par immanence, instantanément, toute la beauté, la magie et la puissance qu'il faut pour éblouir le spectateur. À force d'attendre le moment d'illumination qui ne vient pas, on reste sur sa faim. Altman, qui manque décidément d'inspiration depuis une vingtaine d'années (depuis *Nashville*, en fait), n'est certes pas tombé dans la caricature (pas de danseuses anorexiques, pas de fofolles, pas de vacheries, pas de discrimination), et c'est tant mieux, mais les signes de son indifférence à sa mise en scène donnent l'impression qu'il a rempli tout bonnement une commande. C'est honnête jusqu'à la banalité, quasiment jovialiste (tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil) et d'un grand ennui. Au final : on ne trouve aucune raison à ce film d'exister, sinon pour la seule gloire de Neve Campbell. (É.-U. 2003. Ré. : Robert Altman. Int. : Neve Campbell, Malcolm McDowell, James Franco, Barbara E. Robertson.) 112 min. Dist. : Mongrel Media. – **P.B.**

THE CORPORATION

Le réalisateur Mark Achbar (qui cosigne la réalisation de *The Corporation* avec Jennifer Abbot) est surtout connu pour son film *Manufacturing Consent : Noam Chomsky and the Media*, peut-être l'un des documentaires les plus percutants des années 1990 et qui est une charge virulente contre le rôle des médias dans la société américaine. L'esprit qui domine *The Corporation* n'est pas tellement différent, si bien qu'encore ici le linguiste Chomsky est une des figures marquantes de l'argumentation que développent les auteurs, à laquelle s'ajoute par ailleurs une longue liste d'intervenants-vedettes, parmi lesquels l'auteur Naomi Klein et le cinéaste Michael Moore. Cette argumentation est pour le moins solide, étoffée par un travail de recherche et d'enquête colossal, et on pourrait la résumer de la sorte: si, comme le prescrit la loi, les grandes corporations milliardaires sont des « personnes morales », à quel genre de profil psychologique correspondent-elles? La réponse proposée par le film est sans ambiguïté : les grandes corporations sont des psychopathes, des personnes *justement* sans morale, que leur nature même pousse

vers un objectif unique, la maximisation des profits à court terme, au détriment de toutes formes de conscience sociale ou environnementale. Comme *Manufacturing Consent*, qui connaît depuis dix ans une belle carrière en marge des réseaux de distribution traditionnels, on peut prévoir que ce pavé dans la mare du capitalisme triomphant connaîtra un sort semblable. On peut seulement reprocher au film, conçu au départ pour être une série télévisée, ses longueurs et quelques répétitions, dont les fervents défenseurs de l'œuvre pourront toujours dire qu'elles contribuent à son efficacité rhétorique. (Can.2003. Ré.: Mark Achbar, Jennifer Abbott. Scé.: Joel Bakan, Harold Crooks, Mark Achbar.) 165 minutes. Dist.: Mongrel Media. – **P.B.**

VUES DE L'EST



Photo : Catherine Drolet

Il s'agit d'une très belle surprise que ce film de Carole Laganière, dans lequel la cinéaste s'attarde à filmer quelques enfants du quartier Hochelaga-Maisonneuve, lieu où elle-même a grandi et qui traîne la lourde image d'un des quartiers les plus défavorisés de Montréal. Ce sont sept enfants que l'on découvre dans ce qu'ils ont d'attachant et de beau, exprimé à travers leurs douleurs et leur conscience précoce du rude jeu de la vie, mais aussi, et peut-être surtout, par leurs rêves et leur confiance en l'avenir. Devant faire face quotidiennement à la pauvreté, classés selon les études et les statistiques comme les représentants mêmes de cette misère urbaine, ces jeunes perçoivent pourtant assez de lumière dans leur vie pour considérer que la pauvreté ne les concerne pas directement et ne touche que l'autre, celui qu'ils croisent dans la rue, celui qu'ils voient sur une image d'enfants d'ailleurs touchés par la famine.

Ainsi, ce que l'on retient avant tout de ces sept enfants, c'est bel et bien leurs espoirs : pour la toute légère Marianne, qui veut apprendre à voler, celui de retrouver son père lorsqu'elle sera grande, pour Vanessa, qui aime la musique, celui de pouvoir l'enseigner, pour Maxime, d'apprendre le métier de son père afin de lui succéder comme mécanicien, pour Samantha de devenir vétérinaire ou médecin. Malgré la tristesse qui habite la troublante Vanessa, malgré la colère qui fait perdre le contrôle à Jean-Roch, et malgré toutes les difficultés quotidiennes que l'on devine plus qu'elles sont exposées, on sent autour de ces enfants la présence d'un milieu qui peut aussi être attentif à eux, des parents soucieux du sort de ceux qu'ils ont mis au monde. La solitude de ces jeunes est présente, mais n'est jamais montrée comme une fatalité, puisqu'un père, une mère, une famille n'est jamais loin. On peut d'ailleurs reprocher au film de ne pas nous avoir fait découvrir davantage le lien qui unit ces enfants à leur famille, car les rares moments où nous avons accès à cette relation sont parmi les plus beaux : le mécanicien, père de six enfants, pour qui l'idée de transmettre quelque chose à ceux-ci est primordial, les mères aimantes et ayant le souci de l'éducation de leurs filles (Samantha

ou Valérie), le père de Vanessa qui regrette avec tellement de lucidité d'avoir laissé filer sa chance d'apprendre un métier.

Carole Laganière trouve ici le bon niveau d'où filmer ces jeunes. Nous sentons l'attention qu'elle porte à chacun d'entre eux, les filmant pour ce qu'elle aime en eux, mais aussi attrapant certainement au passage une part d'elle-même et de ses origines. Après ces trop brèves cinquante-deux minutes, nous n'avons que l'envie de connaître davantage ces enfants et c'est à regret que nous les quittons si vite. (Qué. 2004. Ré.: Carole Laganière. Ph.: Philippe Lavalette. Mont.: France Pilon. Mus.: Bertrand Chénier.) 52 min. Prod. et dist.: Nathalie Barton pour InformAction. – **M.-C.L.**

ZATOICHI



Après pas moins de vingt-six films sortis dans les années 1960 et 1970, le héros légendaire et véritable icône du panthéon du film de samouraïs japonais (le *Chambara* comme on l'appelle) qu'est Zatoichi est de retour. Coup médiatique ultime, il est cette fois campé par nul autre que Takeshi Kitano, l'acteur cinéaste qui ne cesse de porter brillamment aux yeux de l'Occident l'étendard d'un magistral renouveau du cinéma nippon. Kitano endosse donc un rôle qu'aucun autre n'aurait précédemment osé même imaginer reprendre (après la mort en 1993 de son incarnation au cinéma, l'acteur Shintaro Katsu), celui du samouraï aveugle, masseur errant qui, en période féodale, va de village en village, finissant toujours aux prises avec une horde de personnages torturés, au passé trouble et à la dextérité martiale diabolique.

Si le cinéma de Kitano possède un style très marqué, il était toutefois raisonnable de douter de la réussite de ce film hommage, tout en références. Mais Kitano est une force brute, un auteur authentique qui a réussi à faire sien un genre (et un pan entier de l'histoire cinématographique japonaise), l'intégrant en parfaite symbiose dans son propre univers. Et c'est bel et bien par là que l'entreprise devient pur plaisir cinéphilique et que Kitano s'affirme plus que jamais comme un cinéaste majeur. Grand spécialiste de l'errance au cinéma, il a réussi à transformer le samouraï Zatoichi en un très crédible émule de ses habituels criminels désœuvrés et autres hommes brisés qui peuplent son cinéma, personnages qui, au gré de leurs dérives, symbolisent chacun à leur manière une quête du sens de l'existence humaine.

Plus forte encore est la manière dont résonne ici, aspect si crucial dans l'œuvre de Kitano, cette esthétique de la disparition (montrer rarement les éléments d'information importants de la narration, terminer presque toujours les plans un peu après que les protagonistes sont sortis du champ, etc.) dynamisée par des personnages sur-présents (qui font souvent face à la caméra), le tout visant à mettre à distance le spectateur pour mieux

l'attirer progressivement, de façon quasi hypnotique. Mais, comme souvent chez Kitano, Zatoichi, le personnage principal, finit par s'effacer graduellement (autre travail esthétique sur la disparition) pour laisser s'épanouir au premier plan les nombreux seconds rôles du film. Car le cinéma de Kitano sait aussi être très généreux, voire profondément humaniste. Point culminant de cet aspect, la si belle scène de fin du film – grande fête dont le spectateur sent très clairement qu'il fait partie –, magnifique prestation de danse filmée frontalement à laquelle tous les protagonistes participent... sans bien sûr Zatoichi/Kitano, déjà disparu vers de nouvelles aventures. Ou d'autres films. (Japon 2003. Ré.: Takeshi Kitano. Int.: Kitano, Tadanobu Asano, Michiyo Ogusa, Yui Natsukawa.) 116 min. Dist.: Séville. **Sortie : 18 juin – J.F.**

ZÉRO TOLÉRANCE

On sait depuis les affaires Gosset et Marcellus François que les bavures policières existent et qu'elles frappent souvent les minorités au sein de la société. Mélange d'entrevues et de séquences de caméra-réalité, *Zéro tolérance* attaque de front le phénomène du racisme, notamment le « profilage racial », dont sont victimes bon nombre de jeunes issus des communautés ethno-culturelles de la part d'un corps policier en position de pouvoir et lui-même discriminant à l'égard de ses propres membres venus de l'immigration ou de minorités sexuelles. Multipliant les pistes de réflexion, s'appuyant sur des témoignages divers et des plus éloquents, le film met en lumière les vexations et les humiliations au quotidien qui traduisent la xénophobie larvée et la frilosité ethnocentrique d'une caste professionnelle – et d'une société – aux prises avec ses propres préjugés. Face à cette violence institutionnelle qui criminalise sur la seule base du délit de faciès, les esprits dissidents et les voix des jeunes de la rue se font entendre, rapportant leur colère avec des mots qui cognent et donnant à *Zéro tolérance* toute son énergie revendicatrice. Si – fait déjà rare – le film a le mérite d'exprimer un point de vue fort et sans détour sur un sujet brûlant d'actualité et sur les responsabilités d'un corps professionnel censé incarner symboliquement les principes démocratiques du *vivre ensemble*, il est aussi tout sauf manichéen. *Zéro tolérance* cherche des solutions et s'attache notamment à dresser un bilan – hélas peu encourageant – du fameux concept de police de proximité créé par de farouches partisans du dialogue comme Maurice Chalom. Formation inadaptée aux nouvelles réalités d'une société pluriethnique, méconnaissance des cultures autres, sous-représentation des minorités au sein de l'institution elle-même : c'est toute la culture policière et sa « logique de connivence », son esprit corporatiste et tribal, que *Zéro tolérance* met à nu avec lucidité. Pour contrer les « logiques de certitude », les réflexes de peur qui mènent à la répression, Michka Saäl plaide en faveur d'une évolution des mentalités et d'une vraie police citoyenne dont l'éthique d'intervention favoriserait le respect des libertés individuelles et le rapprochement entre les communautés ethno-culturelles du Québec. Il y a certes encore loin de la coupe aux lèvres, mais le débat est lancé pour éloigner le spectre d'un État policier et mettre en perspective les véritables enjeux de toute société pluriethnique, enjeux qui relèvent à la fois de la lutte à la pauvreté, de l'intégration des immigrants et d'un discours inclusif sur l'ethnicité. Bref, un film essentiel. (Qué. 2004. Ré., rech. et scé.: Michka Saäl. Ph.: Sylvestre Guidi. Son: Pierre Bertrand. Mont.: Michel Giroux. Mus.: La Main Froide. Prod.: Yves Bisailon pour l'ONF.) 76 min. Dist.: ONF. – **G.G.**