

15 Février 1839

La lutte nécessaire

15 Février 1839, Canada [Québec] 2000, 114 minutes

Numéro 211, janvier–février 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48748ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

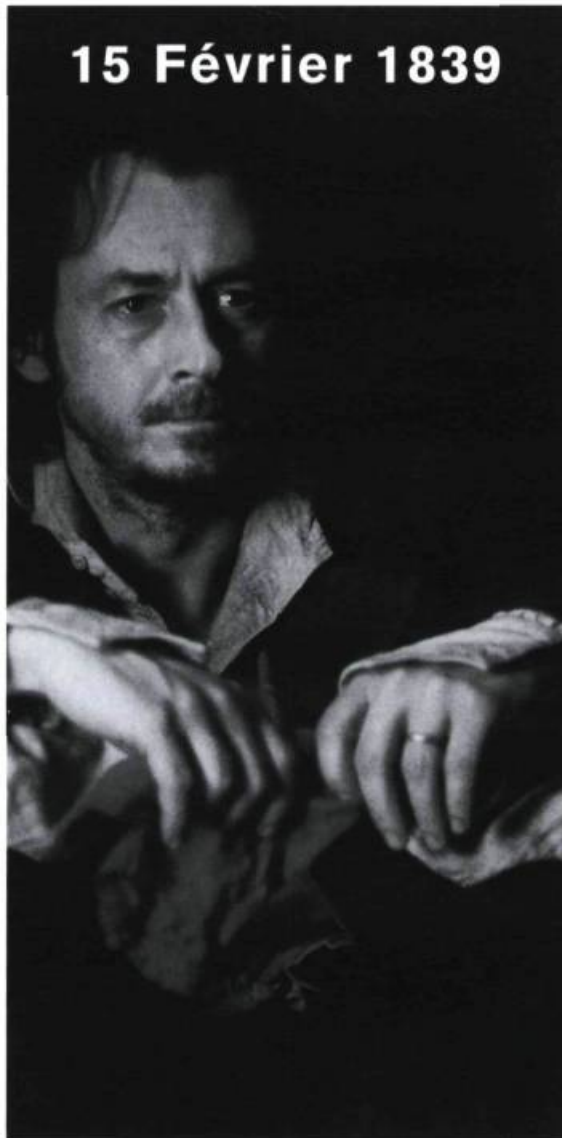
Citer ce compte rendu

(2001). Compte rendu de [15 Février 1839 : la lutte nécessaire / *15 Février 1839*, Canada [Québec] 2000, 114 minutes]. *Séquences*, (211), 33–33.

François-Marie-Thomas Chevalier¹ De Lorimier notaire, combattant de la rébellion de 1837, est devenu un des chefs de la révolte de novembre 1839. Il fut arrêté le 12 novembre et son procès eut lieu du 11 au 21 janvier 1839. Il fut exécuté le 15 février 1839 avec Charles Hindelang, Amable Daunais, François Nicolas et Pierre-Rémi Narbonne. D'autres de ses compagnons de lutte furent bannis, exilés aux Bermudes et en Australie, et devinrent ainsi ces « Canadiens errants » de la chanson d'Antoine Gérin-Lajoie.

Dans la salle commune d'une aile de la prison du Pied-du-Courant à Montréal, le prisonnier Jean-Joseph Girouard, notaire, lit des extraits du *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie aux frères Jean et Jacques Yelle qui sont analphabètes. C'est là un des premiers temps forts du film de Pierre Falardeau sur les rébellions de 1837-1838 : Girouard sert en quelque sorte de professeur pour expliquer à ses confrères la situation dans laquelle ils se trouvent. Falardeau reprend plusieurs fois ici ce thème de la lutte nécessaire pour contrecarrer l'habitude au malheur.

Falardeau portait ce film en lui depuis très longtemps. Les divers refus de Téléfilm Canada l'avaient amené à publier en 1996 une version du scénario à laquelle il s'est essentiellement tenu. Comme dans *Le Party* ou *Octobre*, il construit un huis clos où des hommes sont obligés de confronter leurs peurs et leurs désirs. Mais ici, ses personnages sont plus complexes que d'habitude. Certains y verront le fruit des conseils de Gaston Miron ou de Paul Buissonneau; peut-être Falardeau s'est-il tout simplement rendu compte qu'il lui fallait, tout en restant polémique, donner un portrait plus juste des acteurs de ce drame qui l'interpellait depuis longtemps. La mise en scène est assez diversifiée et vivante pour contourner l'effet souvent théâtral du huis clos. Luc Picard, complice de Falardeau pour *Octobre* et récent interprète à la télé d'un autre personnage combatif de l'histoire du Québec (Michel Chartrand), apporte tout son talent à incarner un homme dont les écrits, et spécialement les lettres, ont déjà révélé toute la complexité. Les autres acteurs lui apportent un soutien efficace car ils ont l'espace scénique voulu pour habiter



Un combattant confronté à ses peurs

La lutte nécessaire

des personnages différenciés : Payeur, par exemple, peut se lancer dans des invectives, et Hindelang, esquisser en quelques phrases émouvantes ce grand voyageur qui se souvient de son patelin natal.

La photographie toute en nuances d'Alain Dostie capte admirablement bien les décors en terre de Sienna de cette prison où suinte la froidure de l'hiver, froidure que viennent faire oublier pour quelques heures le dernier festin offert par un condamné ou les gestes de tendresse dont est aussi fait l'homme qui se bat. La marche au supplice se termine sur un admirable plan du mouchoir de soie d'Henriette De Lorimier qui flotte dans l'air avant de se poser sur la neige, tache rouge qui évoque cette phrase de Nikolaï Boukharine, victime des purges stalinienne, dans son ultime lettre à sa femme : "Maintenant, quand tu verras le drapeau de l'Union Soviétique, tu y verras mon sang".

Falardeau dit ici ce que la fin du film de Brault, *Quand je serai parti ... vous vivrez encore*, montrait métaphoriquement par son plan de sortie vers le haut du mur de la prison et vers un Montréal resplendissant dans le soleil : c'est parce que nous nous sommes tenus debout que vous êtes là.

Luc Chaput

¹ Le prénom de Chevalier lui vient de son oncle et parrain François, qui avait le titre de chevalier. De Lorimier signe ses lettres Chevalier De Lorimier.

² Voir article *Regard sur 1837* (*Séquences* no 202, p. 28-29).

Canada [Québec] 2000, 114 minutes - Réal. : Pierre Falardeau - Scén. : Pierre Falardeau - Photo : Alain Dostie - Mont. : Claude Palardy - Mus. : René Dupéré - Son Hans Peter Strobl - Déc. : Jean-Baptiste Tard - Cost. : Mario Davignon - Int. : Luc Picard (De Lorimier), Frédéric Gilles (Charles Hindelang), Luc Proulx (Payeur), Denis Trudel (Jacques Yelle), Mario Bard (le Dr Brien), Pierre Rivard (Lévesque), Sylvie Drapeau (Henriette De Lorimier), Julien Poulin (le prêtre), Yvon Barette (Primeau), Stéphane F. Jacques (Laberge), Benoît Dagenais (L'Écuyer), Jean Guy (Dumouchel), Jean-François Blanchard (Girouard), Martin Dubreuil (Prieur), Roch Castonguay (Jean Yelle), Jerry Snell (Lewis Harkin), Matt Hill (McDonald), Bobby Beshro (le conducteur de la carriole) - Prod. : Bernadette Payeur - Dist. : Lions Gate.

LES FANTÔMES DES TROIS MADELEINE

Souvenirs et onirisme

« La poésie, écrivait Victor Hugo, c'est avant tout ce qu'il y a d'intime dans tout ». Et l'intimité avec la réalité des objets et de l'espace se manifeste et s'alimente surtout par l'extraction du souvenir et les rapports émotionnels avec la mémoire. Le premier long métrage de Guylaine Dionne, **Les Fantômes des trois Madeleines**, est avant tout un film sur la mémoire, individuelle et familiale, de trois générations de femmes indépendantes qui se sont affranchies des rapports éphémères avec les hommes. Le trajet qu'elles effectuent entre Saint-Hyacinthe et Gaspé sera balisé de kilomètres de souvenirs enfouis et de rêves éveillés nourris par un puissant désir de possession d'un territoire intime et d'affirmation, placé sous le signe de la passion. C'est ainsi que le pied sur l'accélérateur, la tête dans le vent et le cœur dans le rétroviseur, ces trois âmes solidaires se lancent sur une route qui les mène au bout de la terre et de la vérité.

Par le parcours géographique qu'emprunte son trio, remontant le fleuve Saint-Laurent par des voies secondaires, Guylaine Dionne sillonne les routes de campagne qui ont jadis alimenté



Un puissant désir de rapprochement

l'imaginaire des vétérans cinéastes Gilles Carle et Arthur Lamothe. Il est toujours surprenant d'observer aujourd'hui le peu de films québécois tournés à l'extérieur de la métropole ou de la capitale, alors que la beauté, la diversité et la singularité de la géomorphologie du territoire québécois demeurent encore largement reléguées au rang d'arrière-plans anonymes des productions étrangères. Dans **Les Fantômes des trois Madeleine**, l'environnement est une figure tantôt prédominante, tantôt abstraite, qui se trouve en parfaite symbiose avec les souvenirs enfouis dans l'esprit des trois femmes. Œuvre aux modulations rythmiques aléa-

toires, structurée sur une courbe narrative sinueuse conjuguée à un passé plus qu'imparfait, le film de Guylaine Dionne se soustrait à toute trajectoire temporelle rectiligne, offrant plusieurs visions oniriques parées du sceau du secret.

L'intense Sylvie Drapeau campe le rôle de Marie-Madeleine, une photographe de 36 ans venant de retrouver sa mère biologique, Mado, une brave femme qui, en proie aux pressions cléricales de son époque, la plaça en orphelinat 30 ans plus tôt. Marie-Madeleine invite alors Mado à la suivre en Gaspésie en compagnie de sa jeune fille Madeleine, qui souffre de l'absence d'un père allemand qu'elle n'a jamais rencontré. Cette intrigante triade s'aventurera sur le douloureux chemin du souvenir et de la vérité, en proie à un mal d'aimer nourri par la culpabilité et la peur du rejet. La liberté, qui s'est traduite par l'abandon d'un enfant chez Mado et par la rupture de Marie-Madeleine avec le père de son enfant, a laissé plusieurs cicatrices dans le cœur de ces femmes et quelques fantômes dans leur esprit. Ici, aucun règlement de comptes ou révélation fracassante, alors que les personnages, soudés par une histoire familiale cyclique, font preuve d'une ouverture envers l'autre et d'un puissant désir de rapprochement.

La générosité des actrices apporte une humanité indispensable à cet ensemble de séquences oniriques plutôt abstraites, sans laquelle le film aurait facilement pu sombrer dans un maelström d'impressions vagues et creuses, sans identification possible. Si Isadora Galwey affiche une belle conviction, France Arbour offre une Mado naïve et attachante, tandis que Sylvie Drapeau, fidèle à elle-même, calibre son personnage entre la douceur et l'entêtement, que la force seule de l'expression de son visage parvient à exprimer de façon juste et authentique. Cependant, malgré la spontanéité de l'ensemble de la distribution, la beauté de certains plans et le ton résolument personnel de la production, **Les Fantômes des trois Madeleine** ne nous interpelle pas. La narration se situe au niveau de sous-entendus approximativement développés, les tourments passés et présents du trio manquent singulièrement de relief et d'originalité, et la facture générale de l'œuvre souffre d'intensité dramatique. Henri Michaux déclara que « la poésie est un cadeau de la nature, une grâce, pas un travail. La seule ambition de faire un poème suffit à le tuer. » On retrouve dans chaque scène du film l'exécution de la volonté poétique, non sa grâce et sa fluidité, alors que plane visuellement et narrativement la volonté omniprésente de la cinéaste à orner son récit d'un symbolisme simpliste et éprouvé. Néanmoins, **Les Fantômes des trois Madeleine** parvient à marier atmosphère et émotion, une qualité rare qui laisse présager le meilleur dans un proche avenir.

Charles-Stéphane Roy

Canada [Québec] 2000, 81 minutes - Réal. : Guylaine Dionne - Scén. : Guylaine Dionne - Photo : Nathalie Moliavko-Visotzky - Mont. : Aube Foglia - Son : Sylvain Bellemare, Louis Gignac, Ismael Cordeiro - Déc. : Patricia Christie - Cost. : Geneviève Audet - Int. : Sylvie Drapeau (Marie-Madeleine), France Arbour (Mado), Isadora Galwey (Madeleine), Kathleen Fortin (la jeune Mado), Maxim Gaudette (Gérard), Isabelle Blais (Jeanne), Monique Joly (la dame du gîte), Luc Proulx (Léonard), Jean-Guy Bouchard (Bob), Patrick Goyette (Pierre) - Prod. : Francois Landry, Guylaine Dionne, Michael Mosca - Dist. : France Film.

MAELSTRÖM

Beauté glacée

Avec **Maelström**, son deuxième film, particulièrement attendu en raison du succès d'estime remporté par **Un 32 août sur terre**, Denis Villeneuve entreprend une nouvelle fois de sonder les méandres de l'âme féminine troublée par le vide de l'existence qui s'ouvre devant elle. Et cette fois encore, ce récit de quête existentielle sera accompagné par un exercice de remise en question de l'esthétique cinématographique traditionnelle qui, ici, semble cependant – et malheureusement – tenir davantage de l'exercice de style ou de la figure imposée que de l'approche filmique rigoureuse et cohérente.

Comme il l'avait fait pour **Un 32 août sur terre**, Villeneuve a donc opté avec **Maelström** pour une écriture qui privilégie la déconstruction du récit à l'aide d'un montage éclaté et d'un scénario qui s'accorde de nombreux passages à vide. Dans ce contexte, le spectateur est confronté à sa perplexité (sa difficulté de trouver des repères narratifs traditionnels) et se voit forcé de percevoir le film avec d'autres schèmes de lecture. Du coup, le film réussit son objectif premier, celui d'imposer une nouvelle vision, un nouveau point de vue sur le monde et les gens.

Comme le personnage principal dans **Un 32 août sur terre**, celui de **Maelström**, Bibiane, est une jeune femme libre et moderne qui œuvre dans le domaine de la mode. Sa vie est donc consacrée au monde de l'apparence, de la beauté physique et extérieure. Or, au-delà de cette beauté de façade (la beauté fascinante de Marie-Josée Croze est mise en valeur de façon remarquable par de nombreux gros plans qui semblent vouloir percer la carapace de la beauté physique de l'actrice), on se rendra rapidement compte, et Bibiane la première, qu'il n'y a rien, ou plutôt si... qu'il y a la futilité et que, pas très loin, il y a la mort qui attend (le film débute sur une scène assez explicite où la jeune femme se fait avorter). D'où la crise existentielle qui hante Bibiane (et pratiquement tous les personnages de l'univers filmique de Denis Villeneuve, ainsi que ceux de nombreux autres films des représentants du jeune cinéma québécois). Ces personnages, véritables fantômes ambulants, errent à la recherche d'un sens à donner à leur existence. Sans parents, sans refuge et incapables de donner la vie (le refus de l'enfant est un thème omniprésent dans le cinéma québécois de ces dernières années), ils voient venir avec angoisse la fin de la jeunesse.

La stratégie narrative de Villeneuve consistera donc à illustrer ce gouffre qui se creuse entre la dimension extérieure de l'individu et son intériorité (sa morale, ses valeurs, ses espoirs). Cet écart, en fait cette incompatibilité entre deux états d'esprit, est fort bien amené par Villeneuve qui fait naître un contraste intéressant entre l'idée du morbide, que l'on pourrait qualifier ici d'obscène (le sang, la matière organique qui se décompose, les poissons morts, la saleté des pieds de Bibiane qui revient en leitmotiv, etc.) et celle du sublime (ici, la beauté de Croze, la naissance d'un amour, le traitement de l'image).



Entre le sublime et le morbide

La mort est partout dans **Maelström**, dans chaque image, dans chaque scène. Cette mort n'a cependant rien de romantique, de lyrique ou de métaphysique. C'est plutôt une mort organique, lente et atroce. Une mort de souffrance, où l'être s'anéantit et se décompose. Régis Debray a écrit de belles pages sur le spectacle obscène de la putréfaction pour le regard occidental. L'immonde pourriture du corps, de l'organisme, nous renvoie à notre propre finitude, à notre propre mortalité.

D'où notre passion pour la beauté immatérielle qui se révèle parfaite dans son caractère intangible et éthéré, puisque, de nature abstraite, presque conceptuelle, elle ne peut pas se décomposer. Ce culte de la beauté nous donne ainsi l'impression de réussir à tenir la mort à distance.

C'est donc ce paradoxe fondamental, ce rapport éros-thanatos, vie et mort, que Villeneuve veut suggérer. Malheureusement, il semble bien que la démarche du jeune réalisateur soit cette fois demeurée vaine, car le film ne réussit pas à percer la bulle esthétique qui l'encercle et qui même l'étouffe. Cette incommunicabilité que le jeune réalisateur semble d'ailleurs cultiver commence à lui jouer des tours. Dans **Un 32 août sur terre**, l'incommunicabilité passait par l'impossibilité de s'atteindre, malgré le dialogue (par exemple, la scène du plan-séquence dans la ruelle ou le dialogue dans le désert) et malgré le mouvement (le déplacement inutile vers le désert). Or, dans **Maelström**, le discours demeure vide, essentiellement parce que Villeneuve réduit au strict minimum l'émotion en imposant une distance qui n'a rien de critique entre le personnage, les situations et le spectateur.

En concentrant toute son énergie à désarticuler la narration et à montrer l'écart entre le beau et l'obscène, Villeneuve a fini par oublier de raconter une histoire. Aussi, le film qu'il nous propose demeure cérébral, distant et plutôt froid.

Carlo Mandolini

Canada [Québec] 2000, 86 minutes – Réal. : Denis Villeneuve – Scén. : Denis Villeneuve – Photo : André Turpin – Mont. : Richard Comeau – Mus. : Pierre Desrochers – Son : Louis Gignac – Déc. : Renée Gosselin, Sylvain Gingras – Cost. : Denis Sperdouklis – Int. : Marie-Josée Croze (Bibiane Champagne), Jean-Nicolas Verrault (Evian), Stephanie Morgenstern (Claire Gunderson), Pierre Lebeau (la voix du poisson), Marc Gélinas (l'inconnu dans le métro), Klimbo (Head-Annstein Karlsen), Bobby Beshro (Philippe Champagne), Virginie Dubois (Sara), Marie-France Lambert (Marie-Jeanne Sirois), Sylvie Moreau (la photographe), Clermont Jolicoeur (Jean) – Prod. : Roger Frappier, Luc Vandal – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

POSSIBLE WORLDS

Variations sur un thème difficile

«La réalité est ce que nous tenons pour vrai. Ce que nous tenons pour vrai, c'est ce que nous croyons. Ce que nous croyons se fonde sur nos perceptions. Ce que nous percevons dépend de ce que nous cherchons. Ce que nous cherchons dépend de ce que nous percevons. Ce que nous percevons détermine ce que nous croyons. Ce que nous croyons détermine ce que nous tenons pour vrai. Ce que nous tenons pour vrai est notre réalité.»

Gary Zukav, *The Dancing WuLi Masters*

Quatrième long métrage de Robert Lepage, **Possible Worlds** est un pari thématique. Le réalisateur, dans l'adaptation qu'il fait de la pièce de John Mighton, s'attaque à une certaine conception de la réalité. L'entreprise est audacieuse, le sujet, vaste. Toute forme de représentation et, à plus



L'existence d'une infinité de mondes parallèles

juste raison, toute forme de perception se rapportent d'une manière ou d'une autre à la réalité, comme référent, comme sujet, comme ennemi. L'intérêt principal ne réside pas dans l'appréhension passive de celle-ci mais bien dans sa confrontation et, ensuite, dans l'extrapolation théorique. Près de nous, les frères Wachowski se sont amusés à en faire le thème principal (maigrement élaboré) d'un film d'action à grand déploiement, **The Matrix**.

L'œuvre de Mighton est à la fois plus complexe et plus pointue : on s'attaque au problème en travaillant une théorie qui postule l'existence d'une infinité de mondes parallèles, qui varient du plus infime au plus inconcevable par rapport à celui que nous connaissons. Lepage se lance dans l'adaptation avec une dextérité formelle certaine, celle-là même développée avec brio dans **Le Polygraphe** et **Le Confessionnal**. Nous suivons ainsi les pérégrinations

d'un homme, George Barber, à travers quelques-uns des univers parallèles dans lesquels il nous entraîne. Barber s'est découvert cette faculté de glisser d'une réalité à une autre et d'y vivre chaque fois des variantes légères mais significatives. Toujours il se retrouve confronté à une même femme qu'il aime : dans un monde elle l'aborde, elle vend des actions; dans un autre c'est lui qui va vers elle, elle est une scientifique; dans un autre encore, évoqué seulement, elle l'a déjà quitté. Cette démarche s'inscrit de manière erratique autour des travaux d'un neurologue réputé qui s'acharne à identifier les zones du cortex cérébral qui sont, chez le mammifère, responsables des perceptions, des sensations. L'objectif étant de les contrôler de manière à recréer ces stimuli qui nous permettent d'appréhender la réalité. L'histoire s'élabore à partir d'une enquête policière lancée dès l'ouverture du film alors que Barber est retrouvé mort dans un appartement. Barber est mort dans un monde, il vit encore dans plusieurs autres. Par un cheminement labyrinthique, l'enquête avance, et un récit amoureux se répète inlassablement.

La faiblesse essentielle du film réside probablement dans l'insuffisance d'une matière narrative qui devait soutenir à la fois un thème complexe et une mise en image brillante. Or, elle ne peut pas le supporter et s'essouffle rapidement, incapable de tenir le rythme. En comparaison, l'avant-dernier film de Raul Ruiz, **Combat d'amour en songe**, explore de manière plus exhaustive un thème similaire. Le film est une mosaïque d'histoires parallèles qui se croisent et s'imbriquent les unes dans les autres. Par contre, Ruiz s'est nettement moins investi au plan formel dans ce qui se résume finalement en un exercice de style très intéressant. Lepage, à l'inverse, en conservant un thème aussi complexe, tente d'offrir un produit fini. Le travail sur l'image, particulièrement sur la syntaxe formelle, vole d'ailleurs rapidement la vedette à l'enquête policière. Certains raccords sont de véritables chefs-d'œuvre devant lesquels le cinéphile trouvera à coup sûr son compte. Il est possible d'y sentir l'influence stylistique des films les plus achevés de Ruiz. L'avant-plan sert ainsi de contre-point à l'arrière-plan (la scène du verre d'eau relève presque de la citation), les raccords se font par de lents travellings qui nous mènent d'un monde à l'autre. Malheureusement, le thème demeure trop complexe pour s'incarner dans une histoire aussi chétive. Les deux inspecteurs qui enquêtent sur la mort de Barber sont caricaturés de manière ennuyante. Le caractère du neurologue est tout aussi grossier. Seuls les personnages de Swinton et McCamus présentent un intérêt. Les deux acteurs sont excellents et finissent par porter sur leurs épaules, apparemment sans en souffrir, le poids d'un film défaillant.

Philippe Théophanidis

■ Mondes possibles

Canada 2000, 93 minutes – Réal. : Robert Lepage – Scén. : John Mighton, d'après sa pièce – Photo : Jonathan Freeman – Mont. : Susan Shipton – Mus. : Ron Proulx – Son : Claude La Haye – Déc. : François Séguin, Collin Niemi – Cost. : Michèle Hamel – Int. : Tom McCamus (George Barber), Tilda Swinton (Joyce), Lynn Adams (une collègue), Daniel Brooks (Bob), Gabriel Gascon (Kleber), Dean Hagopian (le coroner), Éric Hoziel (Axxon), Sean McCann (l'inspecteur Berkeley), Lisa Bronwyn Moore (Jocelyn) – Prod. : Sandra Cunningham, Bruno Jobin – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

IN THE MOOD FOR LOVE

Premier film tactile de l'histoire du cinéma

Le parfum capiteux du film *In the Mood for Love* vous prend dès la première image et ne vous lâche plus. En fait, ce que nous demandons dès cet instant à Wong Kar-wai, c'est justement de ne plus nous lâcher, une fois faite la présentation des deux personnages principaux, et établie leur ensorcelante relation.

Certes, *In the Mood for Love* se définit par son ambiance, justement par son *mood*, celui où se meuvent deux moitiés de couples, à Hong-Kong en 1962, dans l'immeuble que leur louent des expatriés de Shanghai, et où ils viennent d'emménager. Lui est journaliste, on ne voit jamais sa femme; elle est secrétaire de direction, on ne voit jamais son mari. Les absents ne sont présents que par les références diverses qui traversent le récit, par leur voix et même, une fois, comme par erreur, par leur ombre. Or, ces absents, on finit par l'apprendre, sont amants dans leur propre monde invisible, et les conjoints qu'ils laissent derrière souffrent de cet état de choses. Bientôt cependant, des liens se tissent entre ces deux laissés-pour-compte, des liens fluides et ténus, aussi fragiles qu'eux-mêmes. Et une histoire d'amour, bâtie sur les fondations de deux histoires d'amour antérieures et construite sur le terrain fangeux de la dissimulation sociale, commence à prendre forme. Son aboutissement n'aura pas lieu dans le concret, mais qui a besoin de concret lorsque le coeur, à chaque instant, s'exprime ?

Toutefois, tout n'est pas uniquement question d'atmosphère dans *In the Mood for Love*. Ce serait presque un non-sens de dire, par exemple, que les ballades de Nat King Cole qui ponctuent le film agissent comme catalyseurs d'atmosphère. Car Wong Kar-wai a fait un film sur la continuité de l'amour, dans toute sa sublime sensualité. *In the Mood for Love* est un film qui se touche plus qu'il ne se sent ou se perçoit – peut-être le premier film vraiment tactile de l'histoire du cinéma.

Cet envoûtement, on le doit, d'abord et avant tout, à Maggie Cheung. Lorsqu'elle passe dans le couloir étroit de la pension, Su Li-zhen manifeste sa présence par le glissement de sa robe. C'est un son délicat, rafraîchissant, qui indique que la jeune femme est là, pas loin, qu'elle entre dans son appartement ou qu'elle en sort. Comme Chow Mo-wan, son voisin, nous la détectons grâce à ce faible bruissement. Plus tard, lorsqu'on l'aura vue plusieurs fois, on identifiera chacune de ses toilettes, chacune de ces longues robes à col haut qui la vêtent à la perfection. C'est une sorte de satin dont les couleurs ont quelque chose de diaphane, presque d'intemporel. Lisse, peut-être velouté, ce tissu semble un prolongement de sa peau, de son visage, de ses longs bras, de ses chevilles. Par l'intermédiaire du regard de son voisin, le spectateur a lui aussi touché Su Li-zhen, il a senti son parfum, il a presque touché Maggie Cheung.

Et soudain, comme par une sorte de symbiose, la force du toucher physique fait naître la compréhension d'une finesse intérieure, la douceur de la caresse se métamorphose, le soyeux engendrant le tendre.

Les liens, sans se concrétiser, se fabriquent à mesure des rencontres, le plus souvent accidentelles : dans le corridor de leur immeuble, dans la salle à manger commune, dans la ruelle humide où la jeune femme va s'acheter son bol de nouilles. Ce sont des lieux étroits que le cinéaste multiplie pour nous montrer combien ses protagonistes sont si loin et si proches à la fois. (Les couleurs qu'il donne à ces scènes, tous ces tons d'abricot ou de saumon, ont une immense puissance d'évocation.) Il finit par inviter le spectateur à occuper, à *devenir* lui-même, l'espace physique qui les sépare, s'attachant parfois aux traces laissées par leur passage : gouttelettes de pluie, flaques d'eau, cri retenu d'un marchand, moments suspendus cadrés sur un mur...

L'infini plaisir que l'on prend à voir et à revoir *In the Mood for Love* tient sans doute à ce lien tacite qu'on établit soi-même entre les deux amoureux silencieux dont on prend les mains pour les mettre ensemble. Les rugosités de l'environnement s'évanouissent, le caractère raboteux qui régit souvent les impératifs sociaux cède la place à une réalité tangible, palpable, qui a, de très loin, dépassé le rêve.

Lorsqu'on les quitte, on se dit que ces deux-là ont bien vécu leur histoire d'amour.

Maurice Elia

Hong Kong/France 2000, 97 minutes – Réal. : Wong Kar-wai – Scén. : Wong Kar-wai – Photo : Christopher Doyle, Mark Li Ping-bin – Mont. : William Chang Suk-ping – Mus. : Mike Galasso – Son : Kuo Li-chi – Déc. : William Chang – Cost. : William Chang – Int. : Tony Leung (Chow Mo-wan), Maggie Cheung (Su Li-zhen), Lai Chin (Mr. Ho), Rebecca Pan (Mrs. Suen), Siu Ping-lam (Ah Ping) – Prod. : Wong Kar-wai – Dist. : Les Films Séville.

Des liens fluides et ténus



HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN

L'épreuve d'une famille pour sauver sa normalité

Un professeur de mon adolescence ne cessait de répéter que les gens disant vouloir notre bien ne mentent pas : ils veulent notre bien... matériel, notre pécule, ils veulent ce qu'ils pourront nous sucer. Le second long métrage du jeune réalisateur français Dominik Moll, **Harry, un ami qui vous veut du bien**, représente la fable idéale pour servir d'exemple à cette leçon d'humanité.

Riche héritier dont la vie a tourné lorsque son fortuné géniteur passa l'arme à gauche, Harry (Sergi López dans un magnifique contre-emploi, débordant de crédibilité, encore une fois) croise le parcours miséreux et plutôt pathétique de Michel (Laurent Lucas, vedette montante du cinéma français qui a dernièrement travaillé avec Léos Carax sur **Pola X**) père de famille débordé et vieux camarade de classe au lycée. Suite à l'insistance du premier, la petite famille invite finalement Harry et sa dulcinée, Prune (la plantureuse Sophie Guillemin, cohérente mais ordinaire), à prendre un verre dans leur maison de campagne, une superbe demeure de pierres relativement chambranlante sise au creux d'une verte vallée, rappelant l'inquiétante maison Husher. Là, Harry se révèle être un admirateur passionné, voire obsédé, des écrits pubères de Michel, et cherche conséquemment à le convaincre de reprendre la plume. Il offre même de l'aider financièrement afin de le voir réécrire, allant jusqu'à vouloir lui payer un salaire !

Or, derrière ses airs de samaritain, Harry cache, à l'instar de nous tous, un monstre assoiffé de désirs inassouvis qui le rongent. Sous son masque de générosité, Harry développe une personna-

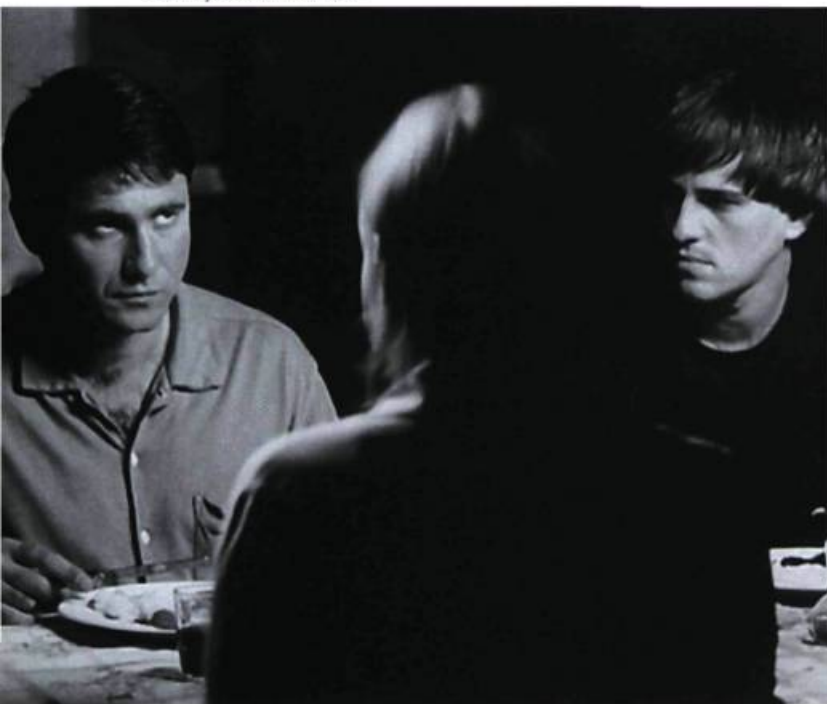
lité à l'exact opposé de celle qu'il dévoile quotidiennement. Et cette dualité d'esprit constitue le moteur premier du suspens habilement instauré et maintenu par le réalisateur qui s'amuse visiblement avec cet exercice de style hitchcockien.

Le scénario, à saveur vaguement autobiographique (le cinéaste avouait en entrevue avec Éric Furlanty de l'hebdomadaire *Voir*, qu'il s'était senti dépassé par sa nouvelle paternité, à l'instar de son personnage Michel qui ne contrôle plus, ou à peu près plus, sa ribambelle enfantine), joue très bien sur l'ambiguïté du personnage éponyme, notamment grâce à une bande sonore aux violons stridents et angoissants sans être pour autant une pâle copie des désormais célèbres et surannés staccatos popularisés par le maître du thriller, Alfred Hitchcock, surtout dans son chef-d'œuvre incontesté et incontestable, **Psycho**. L'intrigue, pleine de rebondissements, maintient constamment le public dans l'entre-deux, exactement comme semblent l'être les deux parents, Michel et Claire (Mathilde Seigner, lucide et réaliste), devant les largesses de cet étranger fasciné par la plume de Michel. Cette alternance entre deux positions diamétralement opposées à l'égard d'un personnage principal rappelle encore une fois **Psycho**, puisqu'il s'agit de la copie conforme de la relation entretenue par Perkins-Bates avec le spectateur. Bref, tout au long du film, on suit les protagonistes en ne sachant sur quel pied danser, jusqu'à ce que tout déboucle...

Le réalisateur construit donc son film sur le procédé de focalisation de l'information, de sorte que le spectateur en sait autant, sinon moins que les personnages, accentuant ainsi l'effet de suspense. Par exemple, une nuit Michel descend dans la cuisine de sa maison de campagne où tous prennent leurs vacances et y retrouve Harry assis dans les ténèbres. La scène débute par la descente de Michel, dont on voit la surprise à la vue de son invité, que la caméra ne dévoile que bien tardivement, préparant le public à un choc quelconque qui ne vient pas... pas cette fois ! L'auteur joue donc avec les perspectives, montrant par-là qu'il a compris ne serait-ce que cette leçon de cinéma noir ; moins le spectateur en sait, plus il est en proie à l'excitation et plus il tombe dans le piège et se fait surprendre. Malheureusement, Moll assit son exercice de style sur un genre depuis belle lurette institutionnalisé, ce qui rend l'effet plutôt archaïque, démodé et par conséquent un peu prévisible. Par contre, le plaisir éprouvé par le cinéaste, et par son équipe, technique et d'interprètes, est visible, voire même palpable, si bien que, malgré ses lieux communs, **Harry, un ami qui vous veut du bien**, constitue un excellent divertissement, comme le sont les films d'Hitchcock.

Alexandre Laforest

Une leçon de cinéma noir



France 2000, 117 minutes - Réal. : Dominik Moll - Scén. : Gilles Marchand, Dominik Moll - Photo : Matthieu Poirot-Delpech - Mont. : Yannick Kergoat - Mus. : David Sinclair Whitaker - Son : Gérard Hardy, Gérard Lamps - Déc. : Michel Barthélémy - Cost. : Virginie Montel - Int. : Laurent Lucas (Michel), Sergi López (Harry), Mathilde Seigner (Claire), Sophie Guillemin (Prune), Laurie Caminata (Sarah), Lorena Caminata (Iris), Victoire de Koster (Jeanne), Dominique Rozan (le père de Michel), Liliane Rovère (la mère de Michel), Michel Fau (le frère de Michel) - Prod. : Michel Saint-Jean - Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

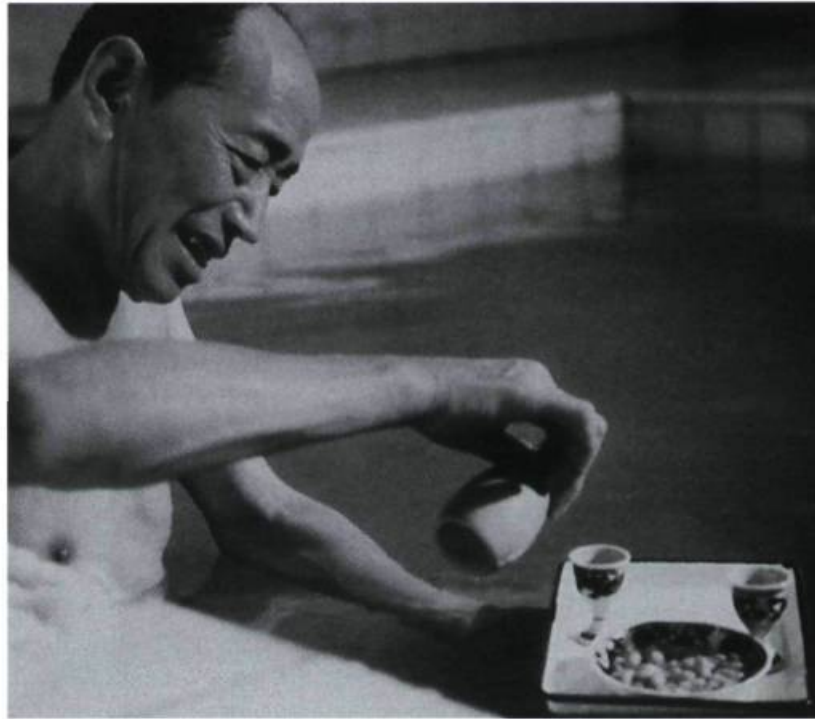
SHOWER

Entre deux eaux

Pionnier de l'industrie du vidéoclip *underground* en Chine et d'un cinéma indépendant financièrement prospère, Zhang Yang signe, avec *Showers*, son deuxième long métrage. Son premier « coup de dés », *Spicy Love Soup* (*Aiging mala Tang*), avait été un des premiers films indépendants à obtenir un important succès commercial national, en plus de rafler une kyrielle de prix locaux et de circuler librement dans une série de festivals internationaux. Idem pour *Showers*, qui a remporté plus tôt cette année, entre autres, le Prix de la critique internationale au Festival international du film de Toronto. La compagnie de production indépendante Imar Co., dirigée par le New-Yorkais Peter Loehr et au sein de laquelle Zhang a tourné ses deux films, entendait avant tout plaire au marché local, mais a trouvé très tôt plus d'une fleur d'eau à accrocher à sa boutonnière. Car il faut bien le dire, si *Showers* est enraciné dans la réalité chinoise, le problème qu'il expose et le drame qu'il explore ont une dimension franchement exportable.

Showers peint un monde flottant entre l'ancien et le nouveau, déchiré entre un système communautaire et une compartimentalisation déshumanisante. Si on y met en scène une Chine résolument moderne, c'est pour mieux montrer son anachronisme et sa perplexité devant les changements qui la bousculent. L'héritage du passé, le poids des habitudes et du mythe, sont confrontés aux risques de l'oubli et aux dangers de la *cellularisation*. Élégant et élégiaque, naïf et beau, ce film met en tension deux pôles, métonymiquement représentés par le bain public et la douche *privée* : d'un côté, une société égalitaire fondée sur le partage et la transmission du savoir et, de l'autre, la course individualiste du *time is money*, bref, la communauté et le capital. *Showers* fait l'économie de ces polarisations en s'attachant à la question de l'eau, de son utilisation, de son importance dans la culture chinoise. En opposant le bain traditionnel à la douche moderne, Zhang nous montre, à l'aide de cette métaphore originale, les voies qui mènent progressivement à la dissolution et à l'extinction du noyau familial et social dans la grande mare de l'occidentalisation.

Da Ming, homme d'affaires conquis à l'idéal de la « Nouvelle Chine », retourne à Pékin, dans le hameau de son enfance où vivent encore son père, Master Liu, et son frère, Er Ming, atteint de déficience intellectuelle. Répondant à une carte postale ambiguë envoyée par son frère, qui laissait présager que son père était décédé, Da Ming réalise assez tôt que ce dernier est bien portant et qu'il dirige toujours avec diligence, aidé par Er Ming, le même bain public où viennent se prélasser des heures durant les membres de la communauté. Le même petit cercle d'habitues, libres et oisifs, s'y font masser, y discutent, y organisent des combats de criquets, y règlent leurs conflits conjugaux, etc. Chanson qu'on connaît oblige, le calme est de peu de durée : les habitants devront être expropriés et le bain public rasé, puisqu'un condominium doit y être érigé. Plusieurs autres circonstances inattendues forceront la réconciliation de Da Ming avec sa famille, mais aussi avec un mode de vie qu'il avait balayé du revers de la main.



Le poids des habitudes et du mythe

Ce roman familial version enfant prodige pose la difficile question de la Chine et de ses contradictions, tout en ployant sous une trame narrative archi-classique, que le genre commande peut-être. Si le scénario souffre par moments de redondances, s'il est piqué de poncifs et trahit un manichéisme un peu simplificateur, l'univers qu'il met en place demeure, malgré tout, d'une paisible richesse. L'humour et la charge émotive qui le traversent sont à trouver moins dans ses rebondissements prévisibles que dans ses instants suspendus où rien ne semble se passer, hormis le temps. L'intérêt du film repose sur une galerie de personnages bien campés, sur ce ton tendre et léger qui le porte, et sur une photographie impeccable qui parcourt toute la gamme des bleus, ciel et marine, montrant qu'il est toujours possible de faire du chaud avec du froid.

Complainte (sans complaisance) du progrès, *Showers* poursuit une réflexion sur l'amnésie et la crise de l'identité chinoise, qui, au sortir du bain, a rafraîchi plus qu'elle n'a écorché.

André Habib

■ Xizao

Chine 1999, 92 minutes - Réal. : Zhang Yang - Scén. : Zhang Yang, Liu Fen Dou, Huo Xin, Diao Yi Nan, Cai Xiang Jun - Photo : Zhang Jian - Mont. : Yang Hong Yu - Mus. : Ye Xiao Gang - Son : Lai Qizhen - Déc. : Tian Meng - Int. : Zhu Xu (Master Liu), Pu Cun Xin (Da Ming), Jiang Wu (Er Ming), He Zheng (He Bing), Zhang Jin Hao (Bei Bei), Lao Lin (Li Ding), Lao Wu (Feng Shun) - Prod. : Sam Duann, Peter Loehr - Dist. : Blackwatch Releasing.

DANCER IN THE DARK

On peut rêver

Lars von Trier : cinéaste génial ou fumiste prétentieux ? Le débat qui fait rage depuis la sortie de son tout premier long métrage, *The Element of Crime*, en 1984, ne risque pas de s'estomper avec *Dancer in the Dark*, couronné de la Palme d'Or au dernier Festival international du film de Cannes. Les détracteurs du cinéaste danois le trouvent démagogue, manipulateur, complaisant, cynique ; ses fans, brillant, inventif, passionné, ironique. Pourtant, peu importe de quel côté du débat l'on se trouve, von Trier ne laisse personne indifférent. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il ne fait jamais rien comme les autres. Comme lui, ses films sont tout cela à la fois et beaucoup plus. *Dancer in the Dark* n'échappe pas à la règle.

Ceuvre hybride aussi profondément paradoxale que son auteur, *Dancer in the Dark* est à cheval entre les genres comme son héroïne est à cheval entre deux mondes – entre le rêve et la réalité, la lumière et la noirceur, l'espoir et la peur, la vie et la mort. La manière avec laquelle le cinéaste joue avec ces paradoxes et ces contrastes est certainement l'une des grandes forces du film. Seulement, pour la première fois, force est d'avouer que la réussite de von Trier ne repose pas entièrement entre ses mains. C'est que *Dancer in the Dark* est indéniablement une œuvre à deux voix. Chaque fibre de la trame filmique est tout aussi profondément imprégnée de la forte personnalité de von Trier que de celle de Björk, musicienne exceptionnelle, artiste singulière, actrice instinctive et, ici, muse récalcitrante du réalisateur. C'est précisément le mariage de ces deux voix, pôles dramatiques du récit, qui fait tout l'intérêt du film.

De Lars von Trier, le film tient son côté outrancier et provocateur dans la douleur exacerbée, mais aussi la brutalité des sentiments exposés (tout comme la manière dont ils le sont, l'esthétique blafarde du numérique se prêtant bien à l'expression d'une réalité crue) et la maîtrise du matériau filmique, le réalisateur, mêlant avec une même aisance les divers genres cinématographiques auxquels il fait appel. De Björk, le film possède la sensibilité à fleur de peau, la fraîcheur et l'innocence, mais surtout la fantaisie et la simplicité. Entre eux, le film oscille d'un côté vers le réalisme-documentaire (images dénuées d'artifices, absence de musique non diégétique et plans séquences à l'appui) et, de l'autre, vers la comédie musicale

Une sensibilité à fleur de peau



(comme en témoignent les images soudainement colorées et lumineuses, et la musique surgissant de nulle part), deux pôles qui servent à la fois de toiles de fond et de moteurs narratifs à cette tragédie sur la condition humaine exprimée à travers les mécanismes du mélodrame le plus larmoyant. Von Trier sublime Björk, mais Björk humanise von Trier.

Le film entier tient en équilibre sur cette prémisse précaire – et c'est ce qui différencie la Selma de *Dancer in the Dark* de la Beth de *Breaking the Waves*, cousines il est vrai dans leur sacrifice, mais pourtant à des années-lumière l'une de l'autre en ce sens où Selma, contrairement à Beth, ne possède aucune trace de naïveté. Une certaine innocence, oui, mais aucune naïveté. La Selma de Björk est tout à fait lucide, parfaitement consciente de ses gestes, de ses décisions – et des conséquences de celles-ci. Les hésitations, la terreur de Selma face au sort qui l'attend n'ont rien d'enfantines, comme celles de Beth. Ainsi, là où Beth était littéralement sanctifiée à la fin de *Breaking the Waves*, Selma, elle, conserve sa profonde humanité jusqu'à la toute fin, au delà de son propre sacrifice. La tragédie ne s'abat pas sur Selma comme elle frappe Beth à travers l'accident qui tue presque son mari : Selma vit avec sa propre tragédie depuis toujours, elle en connaît les moindres contours. Si Beth ne fait jamais vraiment partie de sa communauté, Selma, elle, ne se place pas *au-dessus* du monde qui l'entoure ; elle l'habite au contraire à un point tel qu'elle doit y échapper. Au milieu de ce quotidien si désespérant, Selma doit créer sa propre magie. C'est la raison pour laquelle ses rêves sont d'ailleurs déclenchés par les bruits les plus simples, les plus insignifiants – des machines industrielles qui cliquent, un crayon qui court sur une feuille de papier, un train qui ronfle, des pas qui résonnent sur le dur plancher d'une prison. Ainsi, mis à part les répétitions de *The Sound of Music* et les passages de la comédie musicale, le film est presque entièrement dénué de musique, ce qui accentue encore plus le décalage entre rêve et réalité et, par extension, la crudité des émotions. C'est dans cela que se rejoignent tous les paradoxes et tous les thèmes de *Dancer in the Dark*, et c'est aussi ce qui fait leur puissance.

Cela n'est jamais aussi évident que dans la séquence finale, de la marche vers l'échafaud – une distance de 107 pas sur laquelle Selma a encore la force de se croire dans un ailleurs imaginaire où on viendra la sauver au dernier instant – jusqu'à la chanson finale, chantée a capella, sans n'avoir plus aucun recours aux artifices de la comédie musicale... sauf au traditionnel travelling vers le haut qui ne sert maintenant qu'à pousser le décalage entre les deux univers de Selma à son paroxysme le plus ironique et le plus poignant. Personne n'attrapera plus la petite Selma lorsqu'elle tombera. Mais on peut toujours rêver.

Claire Valade

■ Danser dans le noir

Danemark 2000, 139 minutes – Réal. : Lars von Trier – Scén. : Lars von Trier – Photo : Robby Müller – Mont. : François Gédigier, Molly Marlene Stensgaard – Mus. : Björk – Chorég. : Vincent Paterson – Son : Kristian Eldnes Andersen, Per Streit – Déc. : Karl Juliusson – Int. : Björk (Selma), Catherine Deneuve (Kathy), Vladin Kostic (Gene), David Morse (Bill), Peter Stormare (Jeff), Jean-Marc Barr (Norman), Joel Grey (Oldrich Novy), Zeljko Ivanek (le procureur), Udo Kier (le médecin de la clinique), Vincent Paterson (le metteur en scène de la pièce), Cara Seymour (Jean), Stellan Skarsgård (l'optométriste) – Prod. : Vibeke Windeløv – Dist. : Film Tonic.

LES CONFESSIONS DU DOCTEUR SACHS

Réjouissantes considérations sur l'humanité

C'est un bel échantillon d'humanité qui défile sous le stéthoscope du docteur Sachs : enfants, adolescents en crise, femmes enceintes, avortées, dépressives, despotiques, maîtresses, maris soumis, amoureux, cancéreux, couples hypocrites, malades imaginaires, confesseurs, angoissés, constipés chroniques; la liste est sans fin. Pratiquant dans un petit village de campagne, le médecin généraliste ausculte et écoute avec attention la description de maux qui viennent parfois du corps, parfois de l'âme, mais plus souvent d'une coïncidence entre les deux. Albert Dupontel offre ici une interprétation des plus convaincante, d'autant plus surprenant dans ce rôle lorsqu'on se rappelle le garçon névrosé de *Bernie* ou l'inspecteur stoïque de *Serial Lover*. On découvre d'abord le personnage par l'entremise de ses patients : dans l'effort sincère et inébranlable qu'il met à soulager leurs douleurs mais aussi par une mosaïque de commentaires en voix-off livrés par son entourage.

Les contours de l'homme se précisent donc peu à peu derrière la figure du praticien. C'est un solitaire qui se donne entièrement à sa tâche avec une intégrité apparemment indéfectible. Il se soucie peu de sa personne (néglige sa coiffure, sa tenue, laisse sa chambre en désordre), est dérangé par les vidéocassettes pornographiques du magasin qui sont trop basses et donc trop accessibles aux yeux des enfants, se fait appeler par sa mère à toute heure de la journée, aime bien la musique. Autrement, il s'acharne à soulager les maux de ses patients : « Quelle que soit la maladie, on peut toujours faire quelque chose ».

Alors qu'il serait légitime de commencer à craindre un autre portrait de figure sainte, Sachs se laisse découvrir de l'intérieur. Il prend la parole, en dehors de son cabinet, nous laisse entendre ses réflexions en voix-off qui accompagnent les sourires qu'il offre à ses patients. Un matin, on suit le docteur de la douche à la cuisine, maugréant contre lui-même, contre son boulot, contre ses patients. Il s'est levé de mauvais poil, cela ne fait pas de lui un monstre pour autant, au contraire. Loin de contredire le portrait tracé par son entourage, la scène enrichit considérablement le personnage. Le film de Michel Deville est en parfaite adéquation avec les intentions de Martin Winckler, auteur du roman *La maladie de Sachs* duquel est adapté le film, qui écrit en dédicace de son livre : « Avant d'écrire et avant d'être médecin, je suis un humain comme les autres. Comme tout le monde, j'ai un corps qui souffre plus souvent qu'il ne jouit. Comme tout le monde, je m'efforce de donner du sens à un monde qui, bien souvent, me paraît insensé ». Deville ne mise pas sur une adaptation strictement transparente. L'instance narrative romanesque est présente dans les nombreux soliloques et monologues qui, s'ils se manifestent souvent en voix-off, sont également mis en scène. Ils donnent alors lieu à de très belles séquences, portraits de confessions aussi prenantes que celles du livre.

Car Sachs écrit. Entre ses consultations, les nuits où il est de garde, Sachs écrit puisqu'il lui faut bien aussi confesser ses symp-

tômes, parler des défaillances de l'appareil humain, des maladies qu'il soigne. Ce sont ces confessions (ces « réjouissantes considérations sur l'humanité »), griffonnées dans de petits cahiers ou sur des feuilles volantes qui constituent l'essence du film. L'écriture devient ici traitement, expiation peut-être aussi d'un médecin sur lequel se déchargent trop de maux, qui se donne corps et âme à sa profession, sans détachement aucun si ce n'est justement celui de l'écriture. Ce qu'il ne peut exposer à ses patients, il le couche sur papier. Il rédige sa haine, son dégoût, sa fatigue, son exaspération. Sachs écrit par trop-plein, parce qu'autrement il éclaterait, il s'empoisonnerait.

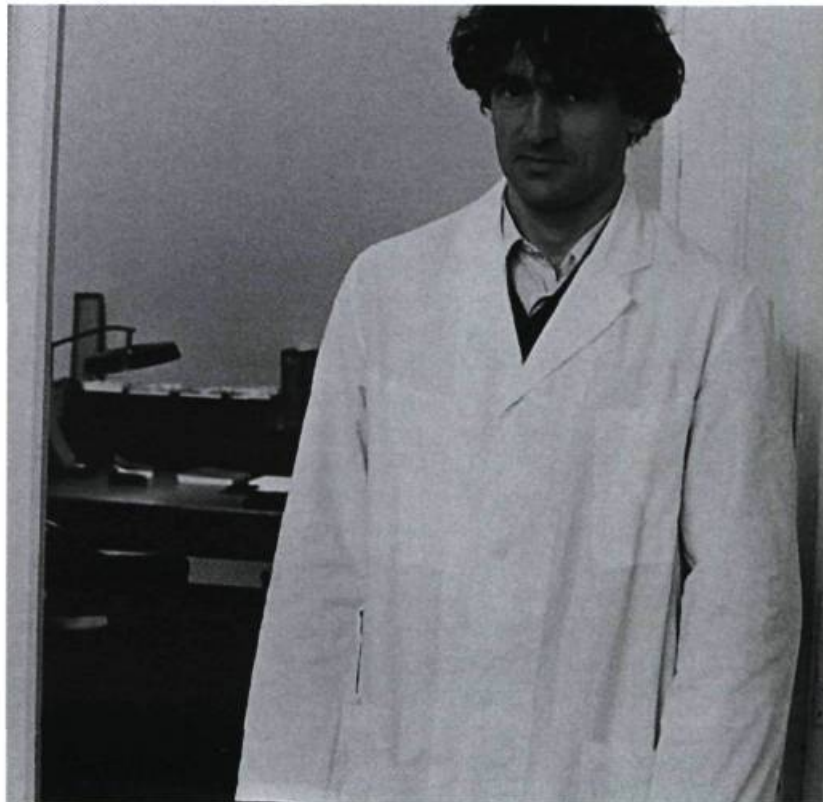
Le film évite l'allégorie facile qui n'explorerait que les mérites d'une pratique ou d'un praticien. Il est intéressant de faire le parallèle avec le dernier film de Bertrand Tavernier, *Ça commence aujourd'hui*. L'instituteur Daniel est à l'enseignement et aux enfants ce que Sachs est à la médecine et à ses patients : un combattant intègre et apparemment infatigable. Par contre, là où Tavernier installe une nécessité de l'espoir, Deville nous montre plutôt une ambivalence de foi, riche, nuancée, nettement plus satisfaisante.

Philippe Théophanidis

■ La Maladie de Sachs

France 1999, 107 minutes – Réal. : Michel Deville – Scén. : Michel Deville, Rosalinde Deville, d'après le livre *La Maladie de Sachs* de Martin Winckler – Photo : André Diot – Mont. : Andrea Sedláčková – Mus. : Jean-Féry Rebel – Déc. : Denis Seiglan – Cost. : Catherine Boisgontier – Int. : Albert Dupontel (Bruno Sachs), Valérie Dréville (Pauline Kasser), Marianne Groves (la voisine), Dominique Reymond (madame Leblanc), Serge Riaboukine (l'ivrogne), Martine Sarcey (madame Destouches) – Prod. : Rosalinde Deville – Dist. : Lions Gate.

Un médecin sur lequel se déchargent trop de maux



ALMOST FAMOUS

Temps révolu



La dynamique entre le monde du *show business* et l'identité

Le réalisateur américain Cameron Crowe, déjà tourné vers le cinéma indépendant, répond du succès commercial et critique de son dernier long métrage, **Jerry Maguire** (mis en nomination pour l'Oscar du meilleur film en 1996), avec **Almost Famous**. Les conséquences du triomphe public et médiatisé de **Jerry Maguire** semblent avoir touché Crowe au point de le plonger dans un dilemme quasi éthique, où les notions d'honnêteté, de dignité et de vérité/véracité des relations ont préséance sur les valeurs typiquement entretenues par le capitalisme en général, et, dans le cas personnel de Crowe, par le cinéma.

Le cinéaste propose donc, avec **Almost Famous**, le récit autobiographique de son parcours initiatique dans l'univers de l'Art. Le film relate effectivement le cheminement d'un adolescent des années 70, William Miller (Patrick Fugit, jeunot dont il s'agit du premier rôle au cinéma), amateur de rock and roll qui réussit l'exploit de décrocher un poste de journaliste à la célèbre revue spécialisée *Rolling Stone*. Durant ce parcours, le réalisateur évoque métaphoriquement sa position dans, et à l'égard de, l'institution cinématographique américaine en confrontant son héros au questionnement que lui-même semble avoir vécu, c'est-à-dire, faire ce que les autres attendent de nous ou faire ce que nous voulons et le faire franchement et honnêtement, qu'importent les implications subséquentes. Ainsi, le scénario, né de la plume du réalisateur (évidemment), tient solidement la route, offrant plusieurs moments ludiques affublant d'un voile satyrique l'intéressante réflexion subjective sur le médium même et la place du créateur, notamment via le personnage de Lester Bangs (Phillip Seymour Hoffman, vu, entre autres, dans le très satirique **Happiness**), un critique musical qui se fait le mentor de Miller et lui prodigue de sages conseils empreints d'un cynisme désabusé.

Et l'intrigue, malgré un certain penchant pour la nostalgie, le mélodramatique et le sentimentalisme industrialisés (c'est-à-dire hollywoodiens) déjà remarqué chez Crowe, traversé abhorré parce que relevant de la plus pure banalité scénaristique, dédouble son propos autoréflexif en évoquant subtilement la dynamique existant entre le rêve, le monde du *show business* où même l'identité peut se perdre (**Almost Famous** amuse et s'amuse avec cet aspect grâce à un jeu de patronymes relativement ridicules : Penny Lane, Sapphire, etc.), et la réalité, incluant son fardeau socio-affectif et moral. Cette alternance entre les deux univers est tributaire, d'une part, de la très grande importance de la musique, amalgame de vieux classiques de l'époque mixés avec une sensibilité méthodique, et d'autre part de la réalisation : les plans tournés avec une caméra à l'épaule où l'on traverse les coulisses enténébrées et hystériques jusqu'à la scène qui s'illumine, en passant par le cri de ralliement des musiciens, tout comme la musique du groupe suivi par Miller, entraînent dans cet univers exalté. Et la musique assure la fluidité des échanges-passages avec l'autre univers, à l'instar de son impact dans l'initiation; elle devient ultimement le seul vrai langage, celui des sentiments. Et ce sont ces sentiments si judicieusement suscités par l'œuvre de Crowe qui achèvent d'entraîner dans cette époque précise, une époque dorénavant immortelle. La musique constitue donc le vecteur parfait pour faire vivre l'atemporalité, l'instant d'une chanson entendue d'innombrables fois...

De la même façon, la réalisation, plus spécialement la direction de la photographie, impliquant le cadre et la composition, alterne deux tendances techniques : dans l'antre du spectacle, la caméra est survoltée comme les fanatiques de rock tandis que dans l'antre de la réalité, le profilmique participe d'une certaine fixité, rigidité, témoignant de l'ancrage des personnages. En effet, les séquences montrant la mère du jeune Miller s'inquiétant à mourir pour son fils perdu dans l'Amérique profonde en compagnie de débauchés sont systématiquement tournées de manière classique : beaux cadrages bien droits et bien immobiles, composition dans les règles, etc.

Almost Famous apparaît donc comme un film personnel, qui célèbre un temps révolu avec de vieux copains (pléiade d'acteurs talentueux connaissant le milieu du cinéma indépendant : Jason Lee, Billy Crudup, Fairuza Balk, Phillip Seymour Hoffman et Frances McDormand, entourant magnifiquement Fugit) et la musique d'antan. **Almost Famous**, tant sous l'analyse que dans son entièreté, se savoure, à l'instar de toutes retrouvailles, pleinement, globalement, satisfaisant tout notre univers empirique... le temps de se faire divin...

Alexandre Laforest

■ Presque célèbre

États-Unis 2000, 122 minutes - Réal. : Cameron Crowe - Scén. : Cameron Crowe - Photo : John Toll - Mont. : Joe Hutshing, Saar Klein - Mus. : Nancy Wilson - Déc. : Clay A. Griffith, Clayton R. Hartley - Cost. : Betsy Heinman - Int. : Patrick Fugit (William Miller), Billy Crudup (Russell Hammond), Frances McDormand (Elaine Miller), Kate Hudson (Penny Lane), Jason Lee (Jeff Bebe), Zooey Deschanel (Anita Miller), Fairuza Balk (Sapphire), Anna Paquin (Polexia Aphrodesia), Michael Angarano (Young William), Noah Taylor (Dick Roswell), John Fedevich (Ed Vallencourt), Mark Kozielek (Larry Fellows), Phillip Seymour Hoffman (Lester Bangs) - Prod. : Cameron Crowe, Ian Bryce - Dist. : TVA International.

LES DESTINÉES SENTIMENTALES

Irrépressible effritement

Chaque année, la saison des festivals laisse invariablement dans son sillage quelques films d'époque et quelques adaptations littéraires d'intérêt inégal. De 1999, l'on retiendra l'audacieux **Temps retrouvé** de Raoul Ruiz; de cette année, les surprenantes **Destinées sentimentales** d'Olivier Assayas. Louangée pour sa modernité par les uns, taxée d'académisme par les autres, tant à Cannes qu'à Montréal, cette adaptation du roman de Jacques Chardonne constitue néanmoins un courageux pari de la part du réalisateur d'**Irma Vep** et de **Fin août, début septembre**. Il s'attaque non seulement à un nouveau genre, à un nouveau registre, mais dirige une production d'une envergure inaccoutumée, que ce soit sur le plan de la distribution, du budget ou de la mécanique (décors, costumes, etc.).

Contre toute attente, Assayas relève le défi tout en demeurant lui-même. Malgré la pierre d'achoppement que recèlent toujours l'adaptation cinématographique d'une œuvre romanesque et la reconstitution historique, le réalisateur français capte l'essence du roman de Chardonne et transmet sa densité temporelle par une habile utilisation de l'ellipse. De même, un judicieux recours à l'approche documentaire lui permet de saisir et de communiquer avec finesse l'atmosphère propre au commerce du cognac en Charente et à l'industrie de la porcelaine à Limoges au cours des 30 premières années du XX^e siècle. La précision et le soin avec lesquels Assayas s'attache à peindre ces milieux artisanaux sont tels qu'ils donnent lieu à de magnifiques plans et séquences (la fluidité du mouvement d'un bras plongeant une assiette dans l'émail, la tranquille précision d'une main en décorant une autre, le fourmillement des ouvriers dans l'usine, le doux bruissement du cognac que l'on sert, etc.), tellement que l'on se surprend à regretter qu'il ne s'agisse d'un véritable documentaire décrivant la fabrication du cognac et de la porcelaine au tournant du siècle. Grâce à une construction narrative et à un traitement cinématographique résolument modernes, Assayas évite donc habilement les écueils propres au genre (le caractère sclérosé des films en costumes par exemple, leur lourdeur, leur statisme), tout en adoptant certaines de ses figures, certains de ses clichés.

D'une grande simplicité, l'anecdote des **Destinées sentimentales** tient à peu de choses. L'intérêt est ailleurs. Olivier Assayas retrace la fuite en avant de Jean Barnery, héritier de la famille Barnery, fabriquant de porcelaine à Limoges, voguant d'une résurrection à une autre, d'une utopie à une autre, jusqu'à l'ultime aliénation – la mort –, porté par les impondérables de l'Histoire (l'industrialisation, la mondialisation, la Grande guerre, etc.) et les événements de sa propre histoire (sa séparation de Nathalie, sa première femme, l'abandon de son enfant, le renoncement à son sacerdoce – au début du film, Jean est pasteur protestant –, sa rencontre, son mariage et sa vie conjugale avec Pauline, la direction de l'empire Barnery, la modernisation de l'usine, etc.). Toutefois, Olivier Assayas s'attarde moins aux événements qu'aux signes du passage du temps, attentif à l'effritement des hommes et des choses sous son joug.

Ainsi, la multiplication d'instantanés de vie, d'ellipses temporelles et, par conséquent, de raccords fortement accentués force

le spectateur à guetter le jeu du temps dans les réactions des personnages et sur le visage des interprètes. L'apparition d'une soudaine rudesse dans le regard et le ton de Jean Barnery/Charles Berling viendra par exemple souligner le passage de la Première Guerre mondiale, par ailleurs pratiquement éludée de la trame narrative, à peine suggérée lors de cette ultime scène de bonheur sous le cerisier par un subtil mouvement de caméra avançant vers Pauline et détachant finalement son visage, la coupant de ce monde idyllique désormais révolu.

Évidemment, un tel choix narratif – l'évacuation de tout événement historique majeur de la narration (qu'il soit de nature publique ou intime) – suppose une distribution irréprochable (Charles Berling et Isabelle Huppert se surpassent, cette dernière étant particulièrement superbe, pétrifiée par l'amertume et la rancœur, glaçant à la fois l'espace qui l'entoure et les scènes dans lesquelles elle apparaît, signe de la fin d'une époque, de la mort d'un amour et de son enfermement progressif), de même qu'un travail méticuleux du point de vue du traitement. Ainsi, la fuite vers l'avant de Jean, l'enfermement et le vieillissement progressifs des personnages, la lente disparition d'un art de vivre et de faire, c'est-à-dire cet inéluctable effritement des hommes et des choses au fil du temps qui passe, sont adroitement ponctués par la mise en scène, le rythme du montage, les cadrages, les éclairages... La frénésie de la jeunesse et des premiers émois amoureux est communiquée par de longs, larges et rapides plans-séquences qui peu à peu s'immobilisent, se fixent et se resserrent afin de mieux souligner les rides qui se creusent, la pétrification des corps qui vieillissent, l'anéantissement des espoirs. Les paysages disparaissent, les murs se referment, les couleurs s'éclipsent au profit d'une blancheur blafarde qui annonce la mort.

Malgré l'originalité de sa construction narrative, malgré la modernité de son traitement, et bien qu'il évite les écueils auxquels se heurtent la plupart des films d'époque (le statisme, la lourdeur), ce long métrage d'Olivier Assayas suscite une lancinante sensation de longueur, une irrépressible indifférence devant le destin de ses protagonistes. À force de passer sous silence événements historiques et motivations profondes, **Les Destinées sentimentales**, toutes de demi-teintes et de sous-entendus composées, ne transmettent aucune émotion ni ne touchent. Les motivations de Jean restent indiscernables, la passion de Jean pour Nathalie – point d'ancrage et de soutien de ces nombreuses destinées –, non communiquée. Malgré tant d'originalité et de savoir-faire, le film et l'intérêt s'effritent, et le spectateur s'ennuie.

Dominique Pellerin

France/Suisse 2000, 180 minutes – Réal. : Olivier Assayas – Scén. : Olivier Assayas, Jacques Fieschi, d'après le roman de Jacques Chardonne – Photo : Éric Gautier – Mont. : Luc Barnier – Mus. : Guillaume Lekeu – Son : William Flageollet – Déc. : Katia Wyzkop – Cost. : Anaïs Romand – Int. : Emmanuelle Béart (Pauline), Charles Berling (Jean Barnery), Isabelle Huppert (Nathalie), Olivier Perrier (Philippe Pommerel), Dominique Reymond (Julie Desca), André Marcon (Paul Desca), Alexandra London (Louise Desca), Julie Depardieu (Marcelle), Louis-Do de Lencquesaing (Arthur Pommerel), Valérie Bonneton (madame Pommerel), Pascal Bongard (Vouzelles) – Prod. : Bruno Pésery – Dist. : Les Films Séville.

DR. T AND THE WOMEN

Une satire légère et généreuse

Le problème avec la satire, c'est qu'elle perd énormément de valeur de nos jours si elle ne provoque pas d'étincelles ou, mieux, d'explosions. Autrement dit, le mot *satire* n'est plus utilisé aujourd'hui que s'il est suivi de l'adjectif *féroce*. Je ne vois pas d'autre raison majeure de rejeter du revers de la main le dernier film de Robert Altman. Accuser un cinéaste de s'être ainsi dilué revient à affirmer que son style a perdu de son mordant, qu'il n'obéit plus à ses instincts premiers, qu'il n'est plus lui – le lui auquel on doit, encore et toujours, presque immanquablement, s'attendre.

Il est vrai que le sujet même de *Dr. T and the Women* pouvait facilement exaspérer par son romanesque bon marché, ses personnages caricaturaux et son intrigue tirée par les cheveux. Raconter les aventures d'un gynécologue, surtout s'il est interprété par Richard Gere, pouvait prêter à des considérations d'un registre salace. Mais placer son récit au milieu du monde caquetant des bourgeoises de Dallas, parmi leurs extravagants chapeaux à plumes et leurs visites chez Tiffany, au centre même d'une humanité en pleine désintégration sociale, tenait du pari. Et le film est un de ces paris qu'Altman se lance à lui-même de temps en temps pour notre plus grand plaisir.

Le héros, le docteur Sullivan Travis, a priori homme à femmes (comme veut le suggérer le titre), n'est en fait qu'un naïf, discret et bon enfant, qui souffre de voir son épouse retomber dans l'infantilisme, mais se lance néanmoins dans une – une seule – aventure avec une jeune femme, une pro de son club de golf, dont il ignore totalement le degré d'émancipation. Modeste au milieu de l'armée de ses clientes, le docteur T s'accommode mal des remous qui l'entourent. D'ailleurs, sa secrétaire s'occupe de calmer la meute (montrée en une seule prise lors du générique d'ouverture), pendant qu'il reçoit, ensemble ou individuellement, la visite de ses filles, de sa belle-soeur et de ses trois petites nièces modèles.

Un homme à femmes naïf, discret et bon enfant



Les cercles concentriques se forment autour de lui à une vitesse folle, les problèmes s'amoncellent et ses déboires prennent soudain une résonance presque tragique. C'est la fameuse tornade finale, vague écho du film *The Wizard of Oz*, au cours de laquelle l'aimable docteur se retrouve au milieu du désert, procédant à l'accouchement d'une femme au milieu d'une société de femmes hispaniques. Le nouveau-né est un garçon. Cet épilogue a donné lieu à bien des interprétations. La seule plausible, du moins pour ceux qui connaissent bien le cinéaste, est celle où, la fiction s'enracinant fermement dans le vécu, notre coquin d'Altman laisse derrière lui tous ses détracteurs bavards pour continuer de faire, dans son petit univers personnel (désertique uniquement pour ceux qui lui en veulent), les films qu'il aime.

Dr. T and the Women pourrait finalement n'être qu'un autre film pseudo-comique sur la société contemporaine, une farce légère qui pouvait, grâce aux excellentes actrices (particulièrement l'inénarrable Shelley Long), s'élever à un niveau de satire réjouissante. En fait, Altman exploite une veine traditionnelle, qui est la sienne, et la dépasse. Il ne nous raconte pas une histoire, mais un peu son histoire, celle d'un réalisateur parvenu à une maturité telle que plus personne ne peut lui dicter de ligne de conduite. On n'aime toujours pas beaucoup les individualistes, surtout si, au fil des ans, ils ont habitué leurs admirateurs exigeants à des festins de l'esprit qui sont autant de morceaux de bravoure.

La générosité d'Altman n'est cependant pas nouvelle. Elle n'est pas issue de cette sagesse née, dit-on, de l'âge et de l'expérience. Elle a teinté de son audace et de sa santé tous ses films antérieurs. C'est une générosité qui donne à ses collaborateurs (anciens et nouveaux) l'impression qu'ils travaillent pour se distraire. Altman redore le blason de Farrah Fawcett, ange télévisé d'antan qui n'a pas réussi à se faire respecter malgré deux téléfilms solides et un passage remarqué sur les planches. Il utilise les rictus de Shelley Long (presque oubliés depuis *Cheers*), ramène Janine Turner sur le devant de la scène plusieurs années après *Northern Exposure*, et reconnaît le talent des nouvelles venues en les auréolant d'un amour infini : Kate Hudson, Liv Tyler, Tara Reid. Quant au beau Richard Gere, il l'utilise à contre-emploi, comme le roi avec divertissement qu'il a, à notre humble avis, toujours été

Maurice Elia

Dr T et les femmes

États-Unis 2000, 122 minutes – Réal. : Robert Altman – Scén. : Anne Rapp – Photo : Jan Kiesser – Mont. : Geraldine Peroni – Mus. : Lyle Lovett – Son : Frederick Howard – Déc. : Stephen Altman – Cost. : Dona Granata – Int. : Richard Gere (Dr Sullivan Travis), Helen Hunt (Bree), Farrah Fawcett (Kate), Laura Dern (Peggy), Shelley Long (Carolyn), Tara Reid (Connie), Kate Hudson (Dee Dee), Liv Tyler (Marilyn), Robert Hays (Harlan), Matt Malloy (Bill), Andy Richter (Eli), Lee Grant (Dr Harper), Janine Turner (Dorothy) – Prod. : Robert Altman, James McLindon – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

Erratum : Nous désirons signaler aux lecteurs qu'une erreur s'est malencontreusement glissée dans un article, paru dans le dernier numéro, portant sur le film de François Ozon *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*. L'article en question était intitulé : « *Es gibt keine glückliche Liebe* ». En note de bas de page, on nous apprenait qu'il s'agissait du titre d'un poème de Heinrich Heine, récit par Franz, le protagoniste principal du film : ces deux affirmations sont complètement erronées. Il s'agit en fait d'une libre traduction en allemand du titre d'un poème d'Aragon « Il n'y a pas d'amour heureux », poème qui a été mis en chanson par Brassens. Nos sincères excuses aux lecteurs et à l'auteur de l'article. – La Rédaction.