

Vue panoramique

Number 87, Summer 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23629ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1997). Vue panoramique. *24 images*, (87), 56–63.

vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle au Québec

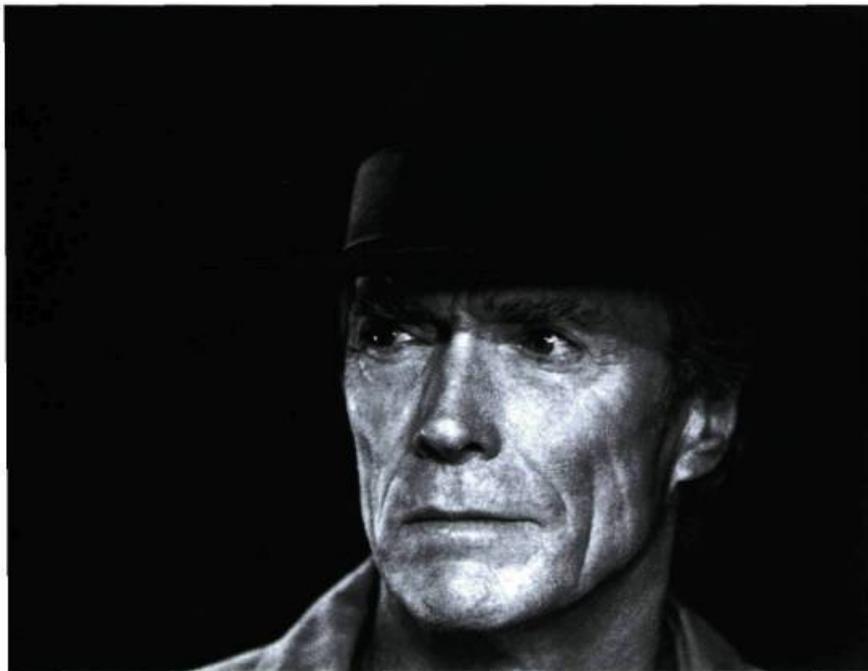
Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan — P.G.

Marcel Jean — M.J. Yves Rousseau — Y.R. André Roy — A.R. Grégoire Sivan — G.S.

ABSOLUTE POWER

Clint Eastwood a-t-il fait ce film pour s'amuser? Cela en a tout l'air, son sourire en coin le laisse bien deviner. L'a-t-il réalisé pour ne pas perdre la main? Probablement,



Clint Eastwood.

comme un bon artisan qui accepte une commande, ici un thriller à mener, sur un scénario tiré d'un best-seller de David Baldacci. Qu'importent les invraisemblances, les

étranges coïncidences et les ficelles grosses comme des câbles pourvu qu'on ait un style. Eastwood n'en manque pas, particulièrement dans le rythme qu'il impose à sa fiction, toute de lenteur; un style plein de retenue et de sobriété, pour décrire un solitaire aux allures de fantôme, qu'accentue une photographie aux couleurs crépusculaires. En plus, il ne manque pas d'audace dans sa description critique des «hommes du président» et surtout de l'assistante de celui-ci (Judy Davis y est odieuse à souhait); le pouvoir absolu est bien celui de l'univers des politiciens qui se croient au-dessus des lois. Sauf que le personnage interprété par Eastwood lui-même, Luther Whitney, est à la fois cambrioleur et justicier, ce qui le place lui aussi au-dessus des lois avec sa morale élastique qui ne peut qu'attirer la sympathie du public — d'autant qu'il se veut bon père repentant, s'occupant (incognito) de sa fille qui l'a renié.

Il y a chez Eastwood un mélange détonant d'insolence flegmatique et de maîtrise fade, qui lui fait oublier les contradictions et les maladresses du scénario et l'artificialité de son personnage, mais lui fait croire dur comme fer à la magie hasardeuse du cinéma. Son cinéma est ainsi à la fois bon enfant et professionnel, avec son laisser-aller qui le rapproche des indépendants (en principe peu préoccupés par le box-office) et une certaine démagogie dans le triomphe du héros (dans le principe manichéen hollywoodien bien appliqué). Le cinéaste est cette fois-ci d'un anticonformisme un peu trop sûr de lui qui ne nous convainc pas à force de se protéger de tous les côtés. (É.-U. 1997. Ré.: Clint Eastwood. Int.: Clint Eastwood, Gene Hackman, Ed Harris, Judy Davis, Laura Linney.) 120 min. Dist.: Columbia. — **A.R.**

BERNIE

Un film OVNI tel que *Bernie*, coup de pied aussi radical qu'irrespectueux dans la fourmière du cinéma français, ne peut objectivement pas être reçu avec tiédeur. Le premier film du comique Albert Dupontel réveille forcément les passions: il y aura les farouchement pour, et les incurablement et définitivement allergiques. Pour cette unique raison, il mérite le détour.

Ce film est un croisement improbable et foisonnant d'ultraviolence politiquement très très incorrecte, d'humour noir dans la grande tradition hara-kirienne, d'envoies lyriques dans le plus pur style hollywoodien (on pense souvent à *Natural Born Killers* pour les différents formats

utilisés, pour le montage syncopé et pour la réalisation coup de poing), le tout greffé à une base sociale très contemporaine (l'histoire est celle d'un orphelin de la DASS, Bernie, qui part à la recherche de son père naturel, devenu SDF).

Cet objet bizarre et (presque) sans précédent ne caresse pas, c'est un euphémisme, le spectateur dans le sens du poil. Il paraît ainsi impossible de juger *Bernie* sur les bases consensuelles que l'on s'autorise habituellement pour appréhender un film. En se permettant, par exemple, de souligner la violence excessive de l'entreprise, ou même la fâcheuse tendance qu'aurait Dupontel-réalisateur à octroyer trop de libertés à Dupontel-acteur, l'on passerait

alors forcément pour le dernier des grabataires réactionnaires, hermétiques à l'humour noir forcément décalé et corrosif du film. Mais cette course en avant dans la provocation tous azimuts trouve souvent les limites de sa propre virtuosité: chaque plan doit être une nouvelle provocation, chaque idée de mise en scène doit forcément aller plus loin que la précédente, chaque dérapage doit nécessairement repousser un peu plus loin les limites de la bienséance cinématographique telle qu'on peut habituellement la concevoir. Dupontel ne fait pas dans la demimesure. Alors de deux choses l'une: soit on sent qu'il ose des partis pris extrêmes (extrémistes) de mise en scène dans un chaos cinématographique absolument ahurissant, soit on prend vite conscience que cette virtuosité s'ankylose à force d'un jusqu'au-boutisme aveuglé mais toujours triomphant. On sent qu'il ose ou on s'ankylose... tout le paradoxe du film se résume presque dans cette seule dichotomie. La distinction reste malgré tout ouverte. Tout comme, c'est un fait entendu, la brèche que le film a indéniablement ouverte



Hélène Vincent et
Albert Dupontel.

dans le cinéma français. (Fr. 1996. Ré.: Albert Dupontel. Int.: Albert Dupontel, Claude Perron, Hélène Vincent et Roland Blanche.) 87 min. Dist.: Malofilm. — G.S.

THE FIFTH ELEMENT

Luc Besson est un cinéaste d'une ambition terrifiante. On se souviendra de son premier long métrage, *Le dernier combat*, tourné en noir et blanc et en cinémascope, sans dialogues et sans argent. On se souviendra aussi du *Grand bleu* et de *Subway*, deux films habités par la prétention de renouveler une esthétique. *The Fifth Element*, donc, dernier avatar de la star des metteurs en scène français, est

tes Moebius et Mézières et par celui du couturier Jean-Paul Gaultier. Ainsi, *The Fifth Element* est une œuvre visuellement étonnante, pleine de surprises, dont l'esthétique renvoie directement à un univers de bande dessinée. Ensuite, soulignons la prestation de Gary Oldman, toujours suave, qui éclipse une distribution par ailleurs correcte (Willis est égal à lui-même, tandis que la débutante



du même ordre. Ici, Besson explore le territoire de la science-fiction avec la volonté de faire date, comme Ridley Scott et Terry Gilliam avant lui. Or, le film jouit des mêmes qualités que les précédents opus du cinéaste, et souffre aussi des mêmes défauts.

Du côté de l'actif, il faut d'abord signaler le travail de la direction artistique, dominée par l'apport des bédéis-

Milla Jovovich fait ce qu'elle a à faire, c'est-à-dire qu'elle promène son physique de tigresse de Sibérie).

Du côté du passif, maintenant, il faut regretter la pauvreté d'un scénario plutôt bancal et sans envergure, qui résiste fort mal à l'inévitable comparaison avec *Blade Runner*, *12 Monkeys* et, même, *Johnny Mnemonic*. Cela ne devrait étonner personne car Besson, comme son

collègue Beineix, n'a jamais su sacrifier une belle image à l'efficacité dramatique. De plus, ce film inspiré par une bande dessinée écrite par Besson alors âgé de 16 ans, reste marqué par sa genèse. On y trouve en effet l'ambition naïve de l'adolescence, une façon plutôt maladroite de brasser dans tous les sens la vie, la mort et l'amour en ayant la con-

viction de parler de choses essentielles. Besson n'est pas Dostoïevski, pour lui, ce n'est pas la beauté qui sauvera le monde, c'est un chauffeur de taxi. (Fr. 1997. Ré.: Luc Besson. Int.: Bruce Willis, Milla Jovovich, Ian Holm, Gary Oldman.) 127 min. Dist.: Columbia. — **M.J.**

UN ÉTÉ À LA GOULETTE

Si *Halfaouine, l'enfant des terrasses* levait de manière à la fois tendre et extrêmement pudique un coin du voile sur la société tunisienne qui, somme toute, nous est mal connue, son deuxième opus apparaît beaucoup plus convenu, tant par la forme que par le message livré.



Le premier film émanait de l'intérieur, comme un désir de s'ouvrir et d'affirmer son existence, alors qu'*Un été à la Goulette* se positionne à l'extérieur, comme un film de qualité internationale et donc apatriote avec, en sous-titre, cet énoncé nostalgique: le bon temps où toutes les religions se côtoyaient pour le meilleur et pour le pire (avant la guerre des Six Jours).

Si l'on retrouve cette manière touchante de l'évocation, marque de commerce semble-t-il de Boughedir, celle-ci ne sert pas avec la même justesse et la même acuité le propos du film. Certes, cela donne lieu à des scènes cocasses, truculentes et souvent très agréables, mais le sujet est par trop didactique, venant souligner à gros traits la gravité politique qui, dans *Halfaouine*, se révélait en douceur.

Férid Boughedir pêche paradoxalement par excès de bonne volonté, sensation accentuée par le fait que le sujet échappe complètement à ses personnages, marionnettes emblématiques d'une histoire qui les dépasse. Pions et non plus acteurs de l'Histoire, ils viennent illustrer à la manière d'une démonstration téléologique, un point de vue par trop catégorique. (Fr.-Bel.-Tun. 1996. Ré.: Férid Boughedir. Int.: Gamil Ratib, Mustapha Adouani, Hélène Catzaras, Guy Nataf, Amel Hedhili, Sonia Mankaï, Claudia Cardinale et Michel Boujenah.) 100 min. Dist.: Prima Film. — **P.G.**

L'HOMME PERCHÉ

Ce n'est ni un court ni un moyen métrage, mais bien un long métrage puisqu'il fait soixante-six minutes. Il n'en demeure pas moins qu'il est par sa durée d'un format peu commercial et, surtout, difficile à «remplir», fait pour



des œuvres de chambre, axées sur l'intimité. Stefan Pleszczynski se risque à y insérer une fiction possédant de l'ampleur (par l'utilisation de nombreux figurants et les lieux multiples), qu'il a heureusement divisée en trois temps qui sont autant de mouvements qui donnent une cohérence romanesque à son *Homme perché*. Le premier mouvement est celui du générique, qui est, par sa forme, tellurique, faisant appel aux éléments naturels, à la nuit; c'est le moment le plus beau, le plus pleinement autonome du film avec sa musique ténébreuse, ses effets sonores, son absence de dialogues; c'est le début. Dans un deuxième temps, la fiction s'installe: un fermier disparu est retrouvé par sa famille au pied d'un arbre dans lequel il ira se percher; folie douce, premier geste symbolique d'un départ vers là-haut, vers la fin de sa vie. Le cinéaste emplit l'écran d'une foule de protagonistes — et aussi de bêtes sorties de leur enclos au départ du fermier — avec un sûr doigté dans la direction d'acteurs; presque un ballet qui sature cette deuxième partie, la plus longue, la plus substantielle, qui se prête à de nombreuses occurrences narratives (avec les réactions de l'épouse, des enfants, des policiers, de la reporter télé, etc.) qui ne l'alourdissent nullement. (Cet arbre au milieu d'un champ, cet homme perché, tout rap-

pelle *Amarcord*, de Fellini, en moins débridé toutefois). Troisième temps du film, celui du fermier sur son lit d'hôpital et de sa fuite pour aller mourir *dehors*, en plein air, avec sa femme. On sent que l'auteur ne nous lâchera pas, qu'il lui faut donner un sens à sa fable, qu'il forcera sur les sentiments. On aurait souhaité plus de discrétion qui ne nous aurait pas alors ennuyés. C'est la partie la moins réussie du film, qui ne nous touche pas malgré les bonnes

intentions de l'auteur. Mais, disons-le, cette faiblesse est pardonnaible pour un premier essai qui a de l'ambition, de la maîtrise, du rythme. Et qui prouve qu'on peut raconter une histoire qui se tient quel que soit le format adopté. (Qué. 1996. Ré.: Stefan Pleszczynski. Int.: Marcel Sabourin, France Arbour, Brigitte Paquette, François Papineau, Lise Roy, Marc Gélinas, Michel Charette, Marie Charlebois, Luc Senay.) 65 min. Dist.: Antenna. — **A.R.**

J'EN SUIS!

Film vieux, film rance, *J'en suis!* est comme une crème sure ayant passé la date de péremption qu'un commerçant sans scrupules tente de refiler au client. D'abord, Claude Fournier ne fait rien d'autre ici que de retourner à un genre comique satirique très gras qui a fait jadis sa notoriété. Également, *J'en suis!* semble avoir été écrit sous l'effet d'une crise d'Alzheimer aiguë, le réalisateur pensant faire preuve d'audace parce qu'il traite d'un sujet prétendument délicat, mais ayant oublié que *La cage aux folles*, sur un sujet similaire, est déjà vieux de quinze ans et que les Américains en ont même fait un remake l'an dernier. Et de plus, il filme avec la grâce d'un dix roues et le lyrisme d'un radis, l'opus étant formellement à la fois absolument quelconque et profondément insignifiant.

Mais ce n'est pas tout, puisque *J'en suis!* est aussi, et surtout, un film réactionnaire, donc antipathique. Adoptant un point de vue d'hétérosexuel moraliste et voulant aller à contre-courant d'une pensée politiquement correcte, Fournier s'en prend à ce qu'il croit être un nouveau complot maçonnique, une mafia rose, accusant les gais de comploter pour s'emparer du pouvoir politique et culturel. Mais ses idées moralisatrices et paranoïaques se retournent contre lui puisqu'elles l'amènent à prendre parti pour un conservatisme familial petit-bourgeois puant du genre papamaman-fifille-fiston-fido-auto-condo. Jouant un homosexuel vieillissant, Albert Millaire, las de sa vie superficielle et de son entourage de grandes folles criardes, sent poindre en lui un désir de paternité. Il propose alors à Roy Dupuis et son épouse de l'accepter comme grand-père adoptif de leurs enfants. Si, pour le couple, l'offre paraît intéressante, c'est que le personnage, contrit, a coupé tout lien avec son milieu. Et c'est ce reniement de soi-même que Fournier veut faire passer pour de l'ouverture d'esprit. Il veut s'en



Patrick Huard et Roy Dupuis.

prendre aux pédales, mais il semble plutôt les avoir définitivement perdues.

Porté d'un bout à l'autre par la stupidité, *J'en suis!* a tout pour mettre en colère le plus résigné des cinéphiles (ce qui, d'une certaine manière, a du bon). Car en effet, on pourra dorénavant compter une comédie débile de plus dans le cinéma québécois, un réalisateur pas fichu de réussir un plan aura été la vedette de l'heure, les échos de nos gazettes se seront émus d'avoir entraperçu un bref instant les zigouettes de Dupuis et de Patrick Huard, et quelqu'un, quelque part, dans un grand bureau, répétera encore, *ad nauseam*, que les projets de films ne sont jugés que sur la base de leur qualité. Il y a des coups de pied au derrière qui se perdent. (Qué. 1997. Ré.: Claude Fournier. Int.: Roy Dupuis, Patrick Huard, Albert Millaire, Arielle Dombasle, Charlotte Laurier, Normand Lévesque.) 104 min. Dist.: Alliance. — **M.D.**

KAMA SUTRA

Il est difficile d'aborder un ouvrage célèbre comme le *Kama Sutra* sans s'exposer à toutes sortes de dangers, dont le moindre n'est pas l'aspect potentiellement racoleur d'un tel projet. Combien de spectateurs, en effet, se présenteront au guichet attirés par la promesse de scènes croustillantes que fait un titre pareil, et combien d'autres attendront l'intimité d'un petit samedi

soir amoureux pour glisser dans le magnéscope ce qu'ils croient être la version filmée d'un manuel de techniques érotiques? Eh bien! non seulement ceux-là seront-ils fort déçus et laissés sur leur appétit, mais également tous les autres, y compris les cinéphiles que le nom de Mira Nair (*Salaam Bombay!*) aurait pu attirer. Cette histoire de jeune fille éduquée pour devenir courtisane à la



Naveen
Andrews et
Indira Varma.

cour d'un roi indien du XVI^e siècle ne contient d'érotique que deux ou trois scènes pudiquement filmées, expurgées de tout élément trop ouvertement sexuel et dont le leitmotiv semble consister en une étrange fixation sur les pieds des amants, sans cesse cadrés et recadrés alors que l'essentiel se passe manifestement ailleurs. Les acteurs, au corps et à la beauté hollywoodiens, parlent un anglais très « indien » pas toujours aisé à saisir; de plus, le scénario pêche par confusion, et parce que aucun élément historique n'est contextualisé, le spectateur se perd vite dans cette orgie d'étoffes et de dorures, somme toute assez naïve pour n'être pas prétentieuse, mais sans aucune des qualités qui pourraient en faire autre chose qu'un exotique mais ennuyant voyage dans le temps et l'espace. (G.-B. 1996. Ré.: Mira Nair. Int.: Indira Varma, Sarita Choudhury, Ramon Tikaram, Naveen Andrews.) 115 min. Dist.: Malofilm. — **P.B.**

KISSED

Évidemment que Lynne Stopkewich n'allait pas montrer de vraies scènes de nécrophilie. Après tout, elle désirait sûrement que son premier long métrage soit vu ailleurs



Molly Parker et
Brian Pearson.

que dans les circuits glauques de la pornographie interdite. Or, bien malgré elle, le choix de représenter en « trompe-l'œil » cette attirance sexuelle pour les morts a pour effet

de faire ressusciter pour nous le père Bazin, qui nous aurait probablement expliqué ici que la nécrophilie est ontologiquement non représentable. En effet, comment un acteur, tout chevronné soit-il, peut-il arriver à jouer l'absence de vie pour faire croire qu'il est mort? Donc, pas de nécrophilie dans *Kissed* mais plutôt son illusion, et, une fois cette constatation d'apparence banale faite, le film perd tout à coup beaucoup de son aura d'audace pour se révéler un peu artificiel. L'attrance qu'y éprouve une jeune femme pour les beaux macchabées bien frais de jolis jeunes hommes constitue une allégorie d'un amour immense de l'existence. S'approcher de la mort par contact corporel lui permet de saisir la vie dans ses multiples facettes et d'accéder alors à une forme de transcendance (ça a l'air ésotérique mais c'est comme ça).

Néanmoins, *Kissed*, produit à Vancouver, laisse entrevoir, en dépit de son audace naïve, un talent de réalisatrice fascinée par les corps. Stopkewich isole ceux-ci avec la caméra pour les détacher de leur environnement, ayant recours à une gamme chromatique limitée qui met en valeur leur chair. L'endroit de l'action est quant à lui presque anonyme, il ne fait pas interférence, et c'est cette pulsion pour les corps, doublée d'une direction d'acteurs solide, qui donne à ce premier long métrage son ton singulier marqué par le désir en même temps que par une approche clinique de ce désir. (Can. 1996. Ré.: Lynne Stopkewich. Int.: Molly Parker, Peter Outerbridge, Jay Brazeau, Natasha Morley.) 78 min. Dist.: Malofilm. — **M.D.**

LUCIE AUBRAC

Si depuis quelques années le jeune cinéma français ne cesse de nous étonner par sa vitalité, la quantité de premiers films produits, la diversité des styles et des sujets, les films de Claude Berri sont là pour nous rappeler que l'académisme et le cinéma de papa que vilipendait Truffaut dans les années 50 ne sont pas morts en cette fin de siècle.

N'ayant pas la place suffisante pour énumérer toutes les aberrations de ce coûteux navet, disons dès le départ que

le casting de Carole Bouquet (qui a remplacé au pied levé Juliette Binoche, partie en plein tournage pour cause de mésentente avec Berri sur la conception du rôle) pour incarner l'héroïne est tout simplement désastreux. Si Buñuel et Blier avaient su utiliser la raideur de son jeu, Berri se fourvoie en l'opposant à un Daniel Auteuil trop intense pour elle.

Le film commence par une scène spectaculaire comme

pour dire: il y aura de l'action; puis il abandonne cette piste alors qu'il met au moins une heure à s'intéresser au personnage de Lucie Aubrac. Pendant ce temps, on s'ennuie ferme à regarder les résistants notant laborieusement les allées et venues des nazis pour libérer le mari de Lucie, qui elle, entre dans la Kommandantur comme dans un moulin. On a voulu ratisser large en inscrivant dans le scénario des personnages essentiels de l'Occupation comme Jean Moulin et Klaus Barbie, qui restent des vignettes monolithiques. Moulin est courageux et tourmenté, Barbie est lâche et pervers. O.K., on a compris, les bons vont gagner. (Fr. 1996. Ré.: Claude Berri. Int.: Carole Bouquet, Daniel Auteuil, Jean-Roger Milo, Éric Boucher, Patrice Chéreau.) 95 min. Dist.: CFP. — **Y.R.**



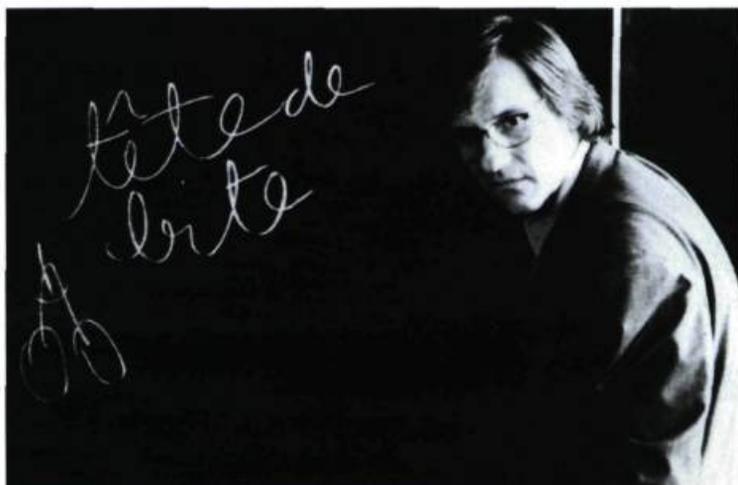
Carole Bouquet.

LE PLUS BEAU MÉTIER DU MONDE

Le plus beau métier du monde, qu'il ne faut surtout pas confondre avec l'autre, le plus vieux, c'est le métier de prof: au début du film, Laurent (Depardieu) l'exerce au lycée Fénélon, une bourgeoise et douillette institution qu'il se verra forcé de quitter, à la suite de son divorce, pour un lycée de la zone, en banlieue de Paris. Le reste (et cela représente tout de même 1h25 sur 1h30) est tellement prévisible qu'on s'ennuie juste à se le rappeler: Laurent aura maille à partir avec les durs à cuire de sa classe (tous des Africains, on s'en doute), prendra sous son aile une élève surdouée, tombera amoureux d'une jeune et belle collègue alors même qu'il tente de reconquérir sa femme. Le tout se terminera dans une immense confusion, qu'un épilogue artificiel et rajouté ne contribue en rien à atténuer.

Le plus beau métier du monde souffre avant tout de son scénario, sans direction à force de vouloir toutes les prendre. Depardieu y paraît aussi perdu que les nombreux figurants amateurs, à un point tel qu'il se sent obligé de cabotiner, d'en donner plus qu'on ne lui en demande et son jeu devient vite insupportable. La mise en scène n'est même pas académique: souvent, le réalisateur ne semble pas savoir où placer la caméra, et il en résulte des plans d'une fausse originalité, à la limite de l'amateurisme.

Mais le plus troublant dans ce film déjà mal parti, c'est qu'en filigrane du discours apparemment progressiste qu'on y tient (voir le cours que donne Laurent sur



Gérard Depardieu.

les vertus toutes françaises d'accueil et d'ouverture...) se profile une agressivité rageuse contre toutes les formes d'orthodoxie, qui si elle se présente comme «politiquement correcte», n'en constitue pas moins une autre forme d'intolérance. On n'en savoure que davantage la vision à la fois violente, nuancée et prophétique d'un Mathieu Kassovitz. (Fr. 1996. Ré.: Gérard Lauzier. Int.: Gérard Depardieu, Michèle Laroque, Souad Amidou, Ticky Holgado, Guy Marchand, Daniel Prévost.) 105 min. Dist.: CFP. — **P.B.**

THE SAINT

Simon Templar est de retour, mais on se demande si ça valait réellement la peine de lui donner une nouvelle vie, car Phillip Noyce, tâcheron à la touche musclée mais incertaine, vide la série de ce qui faisait son intérêt pour réaliser un film bien traditionnel. Avec sa tête d'adolescent sexy ayant vieilli trop vite, Val Kilmer, à mi-chemin entre Rambo et Johnny Depp, compose un personnage n'ayant ni l'humour ni le flegme que Roger Moore pouvait lui apporter. Le Saint a un talent prodigieux pour les déguisements, mais c'est aussi un être en quête d'identité; Noyce, incapable de tirer parti de cette idée riche, ne s'en sert que pour faire cabotiner le comédien. En plus, la résurrection du Saint marque une victoire des biceps sur l'esprit. C'est un spectacle macho et patriotard où on prend soin de placer un peu partout des ordinateurs portatifs Macintosh ultrasophistiqués et dispendieux pour mieux faire ressortir la vétusté des pays de l'Est. L'URSS est pourtant chose du passé, mais comme les Russes semblent encore faire des méchants tout à fait photogéniques pour l'Américain moyen, c'est la mafia moscovite, à défaut des communistes, qui se voit octroyer ici le titre d'ennemi numéro un de l'Occident. Le Saint peut bien faire des pieds et des mains pour sauver la planète si ça lui chante, il reste qu'il n'y a pas grand-chose pour nous à tirer de toute cette russophobie. (É.-U. 1997. Ré.: Phillip Noyce. Int.: Val Kilmer, Elisabeth Shue, Rade Serbedzija, Valeri Nikolayev.) 116 min. Dist.: Paramount. — **M.D.**

TENUE CORRECTE EXIGÉE

Comédie sociale s'il en est, *Tenue correcte exigée* marque le pas d'une tendance très actuelle qui consiste à prendre le contre-pied de la sinistrose ambiante, solennellement consacrée par les médias (et sans cesse confirmée par les sondages...) pour parler avec humour de la bien nommée «fracture sociale», institutionnalisée par le discours politique des dirigeants français. Ici donc, un jeune sans-abri (auquel Jacques Gamblin prête sa nonchalance dégingandée et ses faux airs de Jacques Dutronc) qui doit an-

Elsa Zylberstein.



nexer un grand hôtel parisien où séjourne sa femme qui l'a quitté depuis bientôt deux ans, pour faire signer à cette dernière l'acte de divorce qui lui permettra de toucher à nouveau son allocation-chômage.

Si l'argument de départ pouvait paraître a priori un peu poussif (et laisser augurer un vaudeville assez laborieux dans la plus pure tradition française...), il s'avère assez vite que les ressorts comiques utilisés ici tendraient plutôt à lorgner avec succès du côté de la comédie humaniste à la Frank Capra. Les gags et quiproquos provoqués par les pérégrinations des multiples personnages du film (tout comme la morale très optimiste présentée dans l'épilogue) font preuve d'une fraîcheur et d'une habileté assez réjouissantes. La gageure du scénario était de parvenir à faire vivre une kyrielle de seconds rôles sans pour autant perdre de vue l'argument principal, et sans risquer de ralentir le tempo général du film (le rythme étant l'une des prérogatives indispensables pour la réussite d'une comédie digne de ce nom). En s'entourant de comédiens de grand talent (notons, en plus de Jacques Gamblin, la divine Elsa Zylberstein, le duo savoureux formé par Jean Yanne et Daniel Prévost, ainsi que l'incontournable Zinedine Soualem), et en soignant ses dialogues aux petits oignons, Philippe Lioret (qui s'était déjà acquitté plus qu'honorablement de son premier film *Tombés du ciel*) est parvenu à relever tous les défis et à réussir une comédie de très haut vol. On l'en félicite d'autant plus que l'exercice n'était pas, loin de là, des plus aisés... (Fr. 1996. Ré.: Philippe Lioret. Int.: Elsa Zylberstein, Jacques Gamblin, Zabou, Jean Yanne et Daniel Prévost.) 93 min. Dist.: Alliance. — **G.S.**

LA VENGEANCE DE LA FEMME EN NOIR

Il apparaît tout à fait naturel d'éprouver de l'attachement pour Roger Cantin. C'est un cinéaste qui prend soin de ne jamais laisser l'humour orphelin de l'intelligence et dont les films sont portés par une méticulosité et une inventivité étonnantes. Comment expliquer alors que l'on

Marc Labrèche et Julie St-Pierre.



accueille avec un peu de déception ces nouvelles mésaventures du comédien Marleau? Suite à *L'assassin jouait du trombone*, *La vengeance de la femme en noir* constitue un mélange plus foisonnant de références hollywoodiennes et de clins d'œil au cinéma français placés dans un contexte propice aux *inside jokes* (sur l'industrie du cinéma québécois). Décidément, le réalisateur, qui aime raconter des récits compliqués et inventer des effets spéciaux spectaculaires, fait preuve d'une ambition qui va grandissant. Mais ici, il succombe à la surcharge (comme le fait d'ailleurs souvent le cinéma hollywoodien quand il s'attaque aux suites: *Back to the Future*, *Lethal Weapon*...), n'arrivant alors pas à éviter la confusion narrative et à maintenir une fluidité de rythme. On sent à tout moment qu'il veut faire souffler sur chaque séquence, chaque scène et chaque plan un vent de folie, mais celle-ci n'arrive jamais à surgir de l'écran pour s'emparer de nous. Qu'est-ce qui la retient? La production trop lourde? Des ennuis techniques? Une ambition démesurée? Dans ses meilleurs moments, on regarde le film avec amusement, ce n'est pas un échec, mais il ne réussit pas vraiment à faire rire; pourtant, le spectateur, tout critique soit-il, ne souhaite que ça. (Qué. 1997. Ré.: Roger Cantin. Int.: Germain Houde, Marc Labrèche, Anne Létourneau, Anaïs Goulet-Robitaille, Raymond Bouchard, France Castel.) 109 min. Dist.: Allegro. — **M.D.**

VOLCANO

Quand, de par le monde, on n'a plus d'ennemi digne de ce nom, il est temps de rentrer à la maison et d'y mettre de l'ordre. Ainsi, le cinéma américain est résolument tourné vers la politique intérieure depuis la fin de la guerre du Golfe. Cela explique, notamment, le retour en force du film catastrophe, qui fournit à la nation l'occasion de se serrer les coudes et d'établir son système de valeurs.

Après les tornades, les virus, les dinosaures et les incendies, les volcans ont la cote. *Volcano* est d'ailleurs le deuxième long métrage des derniers mois à capitaliser sur la roche en fusion (cela dit, on vous comprendrait d'avoir déjà oublié *Dante's Peak*). Or, heureuse surprise, Mick Jackson nous refait le coup de *L.A. Story* et livre un film tout à fait honorable. C'est que par delà les invraisemblances inhérentes au genre, Jackson met en scène l'action avec élégance et savoir-faire. De plus, il développe une trame toute simple, sans s'encombrer d'intrigues secondaires qui viendraient alourdir l'ensemble. Il en résulte, par exemple, que l'inévitable relation affective qui se noue entre la belle géologue et l'irréprochable gardien de l'ordre est réduite à sa plus simple expression.

Quant au contenu symbolique du film, disons que pour les scénaristes, Los Angeles est assis sur un volcan racial. Davantage que la faille de San Andrea, c'est la rupture entre les Noirs et les Blancs qui menace l'Amérique. Le film s'efforce donc de rétablir les ponts raciaux à Los Angeles après l'affaire Rodney King, ce que faisait déjà le



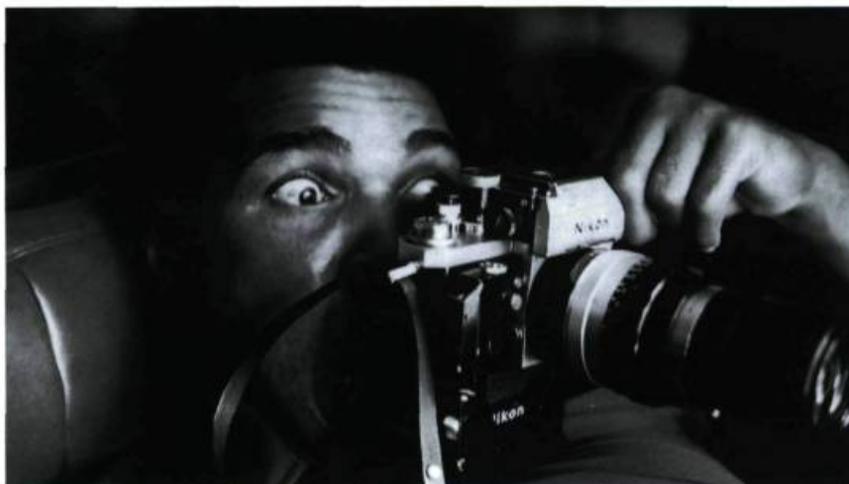
Tommy Lee Jones
et Anne Heche.

bien curieux *Strange Days*, de Kathryn Bigelow. Une fois le volcan maté, tous sont semblables, c'est-à-dire gris cendré. Morale simpliste, mais menée à terme efficacement. (É.-U. 1997. Ré.: Mick Jackson. Int.: Tommy Lee Jones, Anne Heche, Gaby Hoffmann, Don Cheadle, Jacqueline Kim.) 104 min. Dist.: Fox. — **M.J.**

WHEN WE WERE KINGS

L'étonnante genèse de *When We Were Kings* ne devrait pas occulter la qualité de ce documentaire, qui est bien réelle. En effet, si le film a mis 22 ans à voir le jour, Leon Gast et son partenaire Taylor Hackford ont su profiter de ces années pour réorienter le tir et faire bénéficier le film du recul permis par le temps. Rappelons qu'à l'origine, le film devait se concentrer sur le festival culturel tenu à l'occasion du combat opposant Mohammed Ali à Ken Norton, à Kinshasa, en 1974. Cependant, une blessure de Norton repoussa le combat et obligea le cinéaste à tourner sa caméra vers les boxeurs. Coup de chance, il va s'en dire, car cela allait lui permettre de révéler la personnalité de Mohammed Ali, artiste du ring prodigieux, capable d'orchestrer un jeu brillant et subtil avec tous ceux qui s'agitent autour de lui.

William Klein avait réalisé, à la même époque, l'excellent *The Greatest*, portrait d'Ali en activiste. *When We Were Kings*, plutôt que de faire double emploi par rapport au film de Klein, le complète en situant Ali dans la perspective du coup de force médiatique que s'offre Mobutu Sese Seko. Dans le même ordre d'idées, les commentaires de gens comme Norman Mailer et Spike Lee apportent au métrage d'origine une dimension supplémentaire qui facilite l'analyse des événements par le spectateur. (É.-U. 1996. Ré.: Leon Gast, Taylor Hackford.) 88 min. Dist.: Cinéplex Odéon. — **M.J.**



Mohammed Ali.

24 images a déjà rendu compte de:

N° 83-84: *Encore*

The Pillow Book
La Seconda Volta
Temptress Moon
Trois jours
Trois vies et une seule mort
Trop tard

N° 85: *L'âge des possibles*

La belle verte
Le journal du séducteur