

Vue panoramique

Number 98-99, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25048ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1999). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (98-99), 90–95.

vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Gérard Grugeau — G.G.
Marcel Jean — M.J. Réal La Rochelle — R.L. Gilles Marsolais — G.M.

AN IDEAL HUSBAND

Peut-être parce qu'elle appréhende le passage au prochain millénaire, notre époque paraît chercher dans son passé récent l'exemple d'autres passages; c'est à ce titre il me semble que l'Angleterre du tournant du siècle dernier intéresse les réalisateurs d'aujourd'hui, le lent déclin de la

Rupert Everett.



grande aristocratie anglaise représentant en quelque sorte l'ultime figure d'un monde en train de disparaître. Le portrait qu'en fait Oliver Parker à partir d'une pièce d'Oscar Wilde exploite à fond cette idée, d'une manière à la fois intelligente et subtile, explorant les méandres de la cruauté, de la jalousie et de la perversité avec une rare intensité, disséquant les travers de cette humanité tiraillée entre la plus grande pureté et la plus extraordinaire corruption avec le froid détachement d'un chirurgien. Malgré tout ce qui l'en rapproche superficiellement, *An Ideal Husband* apparaît en ce sens à mille lieues de l'univers d'un James Ivory et serait plutôt à prendre comme une sorte de *Liaisons dangereuses* version Belle Époque, le même cynisme créant dans les deux œuvres un effet essentiel de distanciation qui souligne les aspects les plus modernes de l'écriture d'Oscar Wilde. Dans son précédent film, Parker avait mis au jour un très louable *Otello*: c'est dire l'attachement qu'il conserve pour le théâtre, attachement qui se traduit chez lui par une direction d'acteurs hors du commun et un sens du dialogue assez rare. Dans le lot annuel de productions anglaises «de qualité», hautement «oscarisables» et généralement assez ennuyeuses, *An Ideal Husband* fait donc figure d'exception, puisque ici l'esprit tant louangé du théâtre anglais s'allie à une désinvolture qui le rend plus digeste. (G.-B. 1999. Ré.: Oliver Parker. Int.: Cate Blanchett, Minnie Driver, Rupert Everett, Julianne Moore, Jeremy Northam.) 97 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — P.B.

BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Wim Wenders ne peut se contenter de filmer banalement des enregistrements ou des concerts de musique cubaine. Pas plus qu'il ne s'était plié aux codes du genre pour célébrer le centenaire du cinéma.

Buena Vista Social Club est un remarquable parcours pour retrouver, guidé par le musicien américain Ry Cooder (auteur des partitions de *Paris, Texas* et de *The End of Violence*), les musiciens de ce groupe cubain que Cooder fit d'abord connaître par un disque au succès retentissant, honoré d'un trophée Grammy. Le film est né de ce disque.

La particularité de ces musiciens du Buena Vista Social Club est qu'ils sont âgés et que, étant disparus de la vie culturelle cubaine, ils ont été pratiquement oubliés. En les retrouvant, Ry Cooder les fait revivre et découvre en eux une vitalité et une jeunesse contagieuses. Wenders

décida de les suivre en studio à La Havane, lors d'un concert à Amsterdam puis d'un autre au Carnegie Hall de New York.

«Mais dans ce son alors, quelle image?» Wenders a pu se questionner lui aussi, à l'instar de ce fragment de poème de Marina Tsvetaieva qu'aime citer l'artiste visuel Raymond Gervais dans ses installations sur la musique et la phonographie. Le cinéaste a choisi en priorité les images des musiciens et de leur pays plutôt que celles des concerts, qui en sont comme le prolongement et l'aboutissement.

Dans cette optique, le film devient un essai sur Cuba, La Havane et une musique d'avant la révolution, qui dormait au fond d'une sorte de tombeau archéologique. Mais un essai singulier, comme seul peut en faire un cinéaste pos-

sédant une forte maîtrise de son écriture. Il n'y a jamais, dans *Buena Vista Social Club*, de commentaire (ni discret, ni appuyé) sur un pays qui s'est décomposé lentement au fil des décennies, sans toutefois altérer la vitalité et la générosité de ces musiciens de l'ombre. La caméra de Wenders se promène, suit ces jeunes vieillards illuminés, par exemple Ibrahim Ferrer, Compay Segundo, Omara Portuondo, à la recherche du temps perdu (un temps toujours vivant, serein, joyeux), tout souriants de reprendre la musique là où ils l'avaient laissée comme une « Belle au bois dormant ».

De façon significative, le film s'ouvre et se ferme, non pas sur les concerts, mais sur Cuba et ses musiciens. Vers la fin, Wenders se permet tout au plus de montrer au passage, sans avoir l'air d'y toucher, quelques banderoles décrépités de Karl Marx et de la « révolution éternelle ». En lieu et place de l'échec de cette utopie, l'essai de Wenders nous dit, sans le besoin du verbe mais en utilisant plutôt la symbolique propre aux sons, qu'une musique durable vaut mieux qu'une révolution problématique. (All./É.-U./Fr./Cuba 1999. Ré.: Wim Wenders. Avec:



Compay Segundo, Eliades Ochoa, Ry Cooder, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo.) 101 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — **R.L.**

LE COMPTOIR

L'idée qui inspire *Le comptoir* — même si elle n'est pas parfaitement neuve, loin s'en faut — était intéressante: raconter la vie d'un groupe de personnages liés les uns aux autres par un objet qui aurait été le témoin muet de leur histoire, du début du siècle à aujourd'hui. L'objet en question — un comptoir de café — contrairement à un violon, par exemple, est de ceux qui restent longtemps au même endroit; sa présence marque donc la permanence des choses, l'attachement au quotidien, le long et lent passage des jours, les petits drames plutôt que les grands événements. C'est tout naturellement sur cette petite histoire que s'est attardée Sophie Tatischeff, et en particulier sur le récit d'une passion qui devra attendre toute une vie avant de prendre forme. Malheureusement pour la bonne idée, son exécution est plutôt maladroite: la construction en parallèle des séquences « au présent » et des séquences qui retracent l'histoire du comptoir, si elle permet un jeu narratif intéressant, fait ressortir par ailleurs le côté laborieux d'un tel emboîtement, les deux récits se renvoyant l'un à l'autre de façon artificielle selon une règle de réciprocité qui ressemble trop à un procédé. Le jeu des acteurs, trop souvent approximatif et sans grand tonus, est à la limite de l'improvisation sans que rien ne justifie un tel choix, si tant est qu'il s'agisse d'un choix. De plus, même si sa présence est attestée à plusieurs reprises dans le film, le



comptoir apparaît vite comme un simple prétexte, un leitmotiv un peu creux, qui ne réussit pas à donner à l'entrelacs des différents récits une direction claire, l'unité dramatique qui lui fait défaut. (Fr. 1998. Ré.: Sophie Tatischeff. Int.: Mireille Perrier, Maurane, Christophe Odent, Jacques Penot.) 93 min. Dist.: Lions Gate. — **P.B.**

L'ENNUI

Adaptation intelligente d'un roman d'Alberto Moravia, *L'ennui* de Cédric Kahn est un film qui sait préserver jusqu'au bout sa part d'opacité. L'opacité du réel (« la réalité est une pute », s'écrit le personnage masculin), le noyau inaccessible après lequel court toute fiction, pourrait bien être justement le thème central de *L'ennui*. À l'image du corps de Cécilia, la jeune fille mystérieuse que

Martin (Charles Berling), philosophe cérébral et dépressif, rencontre et va chercher à posséder obsessivement. Un corps offert, ouvert à toutes les transgressions, et qui pourtant ne se rend jamais, comme un bloc de réalité inentenable et donc « iracontable ». Un corps aux pulsions primitives d'ailleurs responsable de la mort d'un vieux peintre dont Martin va essayer de prendre la place. *L'ennui* est donc



Sophie Guillemin.

aussi une histoire cauchemardesque de transfert destructeur (superbe séquence entre Robert Kramer et Berling), placée sous le signe d'un échange de désir voué à l'inas-souissement. Ce corps aux courbes généreuses, dignes des tableaux d'Ingres, est celui d'une jeune comédienne au physique atypique et au regard innocent. Là réside toute la force du film et son défi majeur: Sophie Guillemin trouve ici son premier rôle au cinéma, ce qui permet de jouer

métaphoriquement et du mystère de la jouissance féminine et de l'impuissance dérisoire de toute création artistique face à un réel impénétrable.

Cédric Kahn cherche ses marques en tant que créateur arpenteur de fiction et il les trouve ici, sur le terrain d'un romanesque de l'obsession paranoïaque (peur de l'amour et de la mort) happé par les dérèglements du burlesque. Il filme sèchement les scènes d'amour, comme autant de coups de boutoir destinés à ébranler le mur d'un réel (l'objet du désir) qui se dérobe vertigineusement et que la parole rationnelle ne parvient jamais à circonscrire. *Lennui* se situe finalement pas si loin des pré-occupations de *Bar des rails* (qui a révélé le cinéaste), autre film de la frustration et de l'inaccomplissement de l'acte amoureux. Ancré

dans un naturalisme social à la Pialat, le cinéma de Cédric Kahn collait alors au vécu. Avec *Lennui* et sa confrontation à un matériel littéraire préexistant, le cinéaste se libère donc de la pesanteur immédiate du réel... et il prend indéniablement de l'ampleur et de la hauteur. (Fr. 1998. Ré.: Cédric Kahn. Int.: Charles Berling, Sophie Guillemin, Arielle Dombasle, Robert Kramer.) 120 min. Dist.: Lions Gate. — **G.G.**

THE HAUNTING

Reprenant le roman de Shirley Jackson déjà adapté en 1963 par Robert Wise, Jan de Bont fait la preuve, une fois de plus, qu'il est un technicien d'une extrême compétence. *Speed* et *Twister* avaient, en effet, démontré que l'ancien directeur photo devenu réalisateur était doué pour les scènes d'action à l'imagerie spectaculaire. De ce savoir-faire, donc, *The Haunting* ajoute une nouvelle preuve, puisqu'en misant sur la fine pointe des technologies numériques, le cinéaste parvient à donner une surpre-

nante beauté à une histoire empêtrée dans un genre aux ressorts on ne peut plus prévisibles.

Quant au reste, *The Haunting* repose sur la performance de Lili Taylor. Celle-ci interprète Eleanor, une jeune femme névrosée et introvertie qui, après la mort de sa mère dont elle s'est occupée pendant une dizaine d'années, se retrouve à l'intérieur d'une maison hantée sous le prétexte de participer à une recherche portant sur les troubles du sommeil. Ayant l'expérience du purgatoire (elle a vécu dans une zone trouble — pas tout à fait en enfer mais presque — pendant la maladie de sa mère), Eleanor établit rapidement un rapport privilégié avec les esprits qui hantent le manoir. Actrice intense, passionnée et toujours étonnante, Taylor arrive à donner une densité inattendue à un personnage emporté par le tumulte des effets spéciaux. Il est vrai, admettons-le, qu'elle est favorisée par un scénario qui ne laisse que bien peu d'espace à Liam Neeson et à Catherine Zeta-Jones, dont les personnages sont à peine esquissés.

À mille lieues du «gore», *The Haunting* tente de repositionner le film d'horreur dans la sphère poétique qui fut celle du roman gothique. Le pari est à moitié tenu, car si Jan de Bont parvient à créer l'imagerie essentielle à son projet, il échoue cependant à lui donner l'arrière-plan mythologique qui lui conférerait une force réelle. (É.-U. 1999. Ré.: Jan de Bont. Int.: Lili Taylor, Liam Neeson, Catherine Zeta-Jones, Owen Wilson.) 113 min. Dist.: Dream Works. — **M.J.**

Lili Taylor.



LOVE IS THE DEVIL

Les portraits d'artistes au cinéma sont toujours réducteurs. Cinéaste expérimental du Londres des années 80 et ancien assistant de Derek Jarman, John Maybury le sait et son film sur Francis Bacon, qui se concentre essentiellement sur la relation tumultueuse de ce dernier avec George Dyer, a au moins le mérite de ne pas jouer la carte de la reconstitution historique platement illustrative. On évoque bien au passage les turbulences du Soho des années 60, mais tout se joue ici sur le terrain de la recherche formelle. *Love Is the Devil* tente plutôt d'accoucher d'une imagerie singulière en résonance avec la matière déconstruite, grouillante, cauchemardesque de celui qui voulait «piéger la vie pour qu'elle devienne plus vivante, plus violente». L'approche qui se veut ouverte, fragmentaire (personnages torturés, figures monstrueuses, décors minimalistes aux couleurs acidulées ou à la densité sombre) tente donc d'établir cinématographiquement un dialogue avec la vie et la peinture de l'infatigable artisan en quête de la «violence de la sensation» qu'était Francis Bacon. On soulignera certains effets d'expérimentation louables (jeux sur les distorsions et le décloisonnement de l'espace, image récurrente du plongeur ensanglanté) et la présence incarnée des comédiens Derek Jacobi et Daniel Craig (seules les séquences du match de boxe et des rapports de domination et de soumission entre les deux amants ébranlent vraiment). Le film s'embourbe toutefois très vite dans les lieux communs. Il en ressort une impuissance manifeste à organiser, cristalliser et faire vibrer le matériau humain et visuel convoqué sous nos yeux. La puissance vitale et anarchique de l'œuvre de Bacon n'habite finalement jamais vraiment l'écran et ce qui nous est don-



Derek Jacobi.

né à voir ne parvient que rarement à nous happer jusqu'au malaise vers un au-delà de la conscience. L'art doit transformer en profondeur, s'adresser directement «au système nerveux», disait Bacon. Maybury, lui, reste vainement en surface de l'expérience perceptive. (G.-B. 1998. Ré.: John Maybury. Int.: Derek Jacobi, Daniel Craig, Tilda Swinton.) 91 min. Dist.: France Film. — **G.G.**

SHANDURAI

Au début de *Shandurai*, une jeune femme assiste à l'arrestation brutale de son mari par l'armée dans une dictature africaine. Elle se réfugie en Italie où, pour survivre et payer ses études en médecine, elle devient bonne chez un pianiste blanc. Cette amorce laisse croire que Bernardo Bertolucci va revenir enfin à des sujets moins superficiels, mais force est de constater que cette trempette préliminaire en Afrique sert avant tout à satisfaire la bonne conscience du spectateur. Car en effet, ce à quoi on assiste ensuite est un long flirt entre la jeune femme et le pianiste, que Bertolucci filme avec ralenti, accélérés, *jump cuts*, etc., pour faire «moderne». Réfugiée politique, disions-nous? Ce personnage n'a pas beaucoup de profondeur, presque pas de personnalité; il n'existe que pour être épié par la caméra. *Shandurai* — c'est son nom — est un morceau de chair dont la fonction scénaristique consiste à attiser la libido du personnage masculin. Elle aurait pu être joueuse de basket-ball ou astrophysicienne que le film aurait été le même. Son cœur est déchiré entre son mari emprisonné dans leur Afrique natale et le pianiste qui lui fait de l'œil. Voilà ce qui s'appelle noyer le politique dans l'insignifiance — et l'in vraisemblance, en plus. *Pire*: que ces messieurs (Bertolucci et le pianiste, son *alter ego*) trouvent à s'émoustiller de cette femme exilée de son pays et contrainte de passer l'aspirateur chez les bourgeois a quelque chose, ma foi, d'assez embarrassant. (It. 1998.



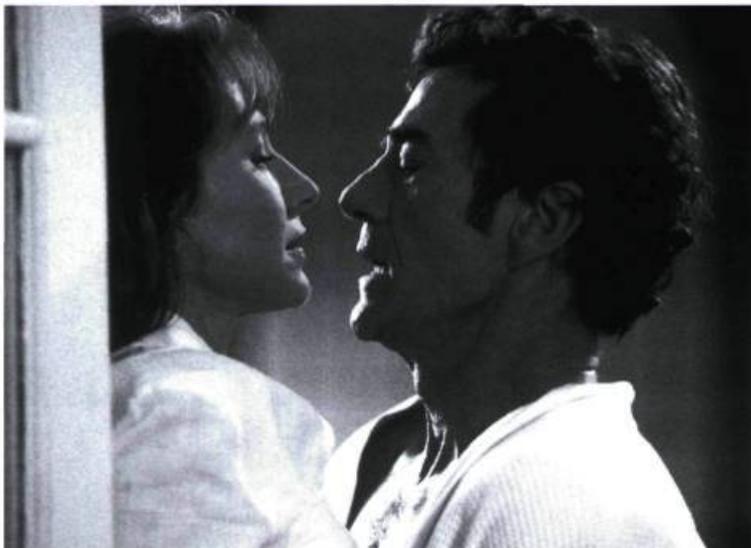
Thandie Newton.

Ré.: Bernardo Bertolucci. Int.: Thandie Newton, David Thewlis, Claudio Santamaria.) 90 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — **M.D.**

SI JE T'AIME... PRENDS GARDE À TOI

Jeanne Labrune a toujours pratiqué un cinéma de la cruauté: mise à mort teintée d'homosexualité dans *De sable et de sang*, tragédie rouge de la «défaite paternelle» dans *Sans un cri*. On ne s'étonnera donc guère que son nouveau film nous plonge dans un autre duel amoureux, rassemblant cette fois une romancière curieuse des choses de l'amour et un ange noir paumé et dévorant qui ne peut exister qu'à travers la passion. «Tu écris vrai, mais tu vis

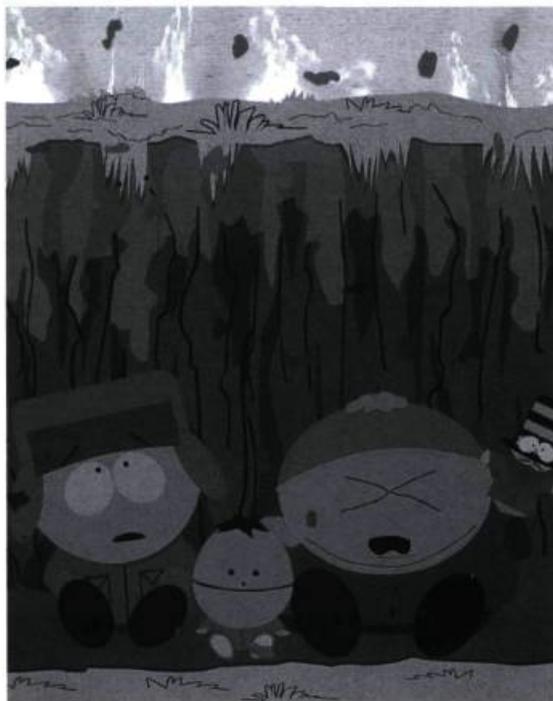
Nathalie Baye et Daniel Duval.



faux», dit Samuel à Muriel en fin de parcours. Là se situe sans doute tout l'enjeu du film: dans l'exploration des zones irrationnelles de la passion destructrice, là où chacun se retrouve face à l'autre, prisonnier de sa propre mise en scène d'un désordre amoureux qui le dépasse. Jeanne Labrune filme cette descente aux enfers ravageuse en de courtes séquences montées sèchement, avec des fondus au noir qui ponctuent inexorablement l'engrenage fatal de cette «romance» illusoire. Le regard est souvent juste, la distance bonne, mais le film n'échappe pas à une forme de réalisme convenu qui parvient rarement à transcender la représentation de l'obscénité crue du désir que Jeanne Labrune tente d'investir. Peut-être parce qu'en confiant le rôle de Muriel à Nathalie Baye (excellente au demeurant, mais qui a une image à préserver), la cinéaste ne peut aller plus à fond dans l'exploration de la jouissance féminine, le sujet sous-jacent du film. Exposé sans pudeur, corps-marchandise de chair et de sang (l'argent circule beaucoup entre les personnages), Daniel Duval habite littéralement de sa présence sombre cette liaison qu'il veut dangereuse. Il est l'obscur objet du désir de la caméra de Labrune, l'énigme à déchiffrer d'une masculinité en déroute à l'heure où, pour reprendre les termes de Fabrice Pliskin dans *Le nouvel observateur*, «l'horreur sexuelle» succède à l'horreur économique dans l'imaginaire français de cette fin de siècle. (Fr. 1998. Ré.: Jeanne Labrune. Int.: Nathalie Baye, Daniel Duval, Jean-Pierre Darroussin.) 110 min. Dist.: Remstar. — **G.G.**

SOUTH PARK: BIGGER, LONGER AND UNCUT

Bienvenue à *South Park*, le nouveau phénomène du dessin animé passé du petit au grand écran. Les mouvements délibérément rudimentaires, les gros mots et les



émotions corporelles (pets et vomi) comptent pour beaucoup dans le succès de la série télé qui met en scène des personnages d'enfants (voir l'article d'Yves Rousseau, «L'humanitoon», dans le n° 96 de cette revue). *South Park* (le film) a la prétention d'être une sorte de manifeste en faveur de la liberté d'expression, mais ne soyons pas dupes: s'il est vrai qu'il compte des moments d'une grossièreté réjouissante et décapante, la seule revendication des réalisateurs est celle de leur autopromotion. Les habitants de *South Park* veulent censurer le film «*Asses of Fire*» («culs en feu»), dans lequel deux zigotos mal engueulés ne cessent de péter à tout venant, parce qu'il a une mauvaise influence sur leurs enfants. On comprend rapidement que «*Asses of Fire*» et *South Park*, c'est kif-kif, et que la réaction des habitants face aux pétomanes qui corrompent leurs enfants serait celle de l'Amérique bien-pensante face à la série télévisée. En d'autres mots, Trey Parker et ses acolytes militent en mythomanes (ou en opportunistes) pour leur propre cause — de toute façon gagnée d'avance, puisque la série connaît une popularité phénoménale, offensant tout au plus quelques bonnes âmes. Depuis quand la subversion fait-elle consensus? Le spectateur se délectera de la vulgarité survoltée des dialogues et de l'action pour en ressortir repu, le cœur allégé, excité à l'idée que des enfants aient dit à sa place toutes sortes de jurons. Une façon de se purger de ses mauvaises pensées... sans conséquences fâcheuses. (É.-U. 1999. Ré.: Trey Parker.) 80 min. Dist.: Paramount. — **M.D.**

THE WINSLOW BOY

Comme son plus jeune fils vient d'être renvoyé de l'école navale d'Osbourne sous une fausse accusation de vol, Arthur Winslow, qui prépare le mariage de sa fille, décide de tout mettre en œuvre pour lever les charges qui pèsent contre lui et ainsi sauver l'honneur des Winslow. Un célèbre avocat, Sir Robert Morton, viendra à sa rescousse pour que la vérité soit rétablie. Avec un sujet pareil, tiré d'un fait réel, on pourrait craindre le pire avec procès à la clef. D'autant plus que David Mamet, pour son sixième film comme scénariste et réalisateur, s'emploie à mettre en images l'adaptation d'une pièce de Terence Rattigan, créée en 1946 et qui avait déjà fait l'objet d'un film d'Anthony Asquith, en 1948.

Or, dans une démarche somme toute classique, mais qui évite le double piège du théâtre-au-cinéma (malgré l'importance des dialogues, ciselés) et du film-à-procès (le récit nous prive même des ressorts essentiels de ce procès), David Mamet tire fort bien son épingle du jeu, admirablement servi par ses interprètes, dont Jeremy Northam dans le rôle de l'avocat réservé et raffiné, à la fois séducteur et vulnérable, qui manie l'humour à bon escient, et Rebecca Pidgeon, dans le rôle de Catherine, fille d'Arthur et suffragette qui perd son fiancé à cause de cette affaire mais qui, on s'en doute bien, y gagnera au change au contact de cet avocat, ainsi que Nigel Hawthorne, tout en retenue avec sa colère rentrée, dans le rôle d'Arthur.

Le remue-ménage provoqué par ce larcin devient le révélateur d'une certaine façon de vivre héritée de l'époque victorienne (l'action a lieu en Angleterre, en 1912), alors que les apparences comptaient plus que la réalité et



que l'on s'adonnait à des ruses de Sioux pour se dépêtrer des situations fausses et des mensonges accumulés (voyez *An Ideal Husband* d'Oliver Parker, d'après la pièce d'Oscar Wilde). Centré sur les notions de justice et de loyauté propres à l'univers de David Mamet, même si le texte d'origine n'est pas de lui, à partir d'un incident banal qui en arrive à compromettre l'Amirauté, ce film illustre avec humour la remise en question d'un système de valeurs qui commençait à vaciller sur ses bases. (É.-U. 1999. Ré.: David Mamet. Int.: Nigel Hawthorne, Jeremy Northam, Rebecca Pidgeon, Gemma Jones.) 104 min. Dist.: Blackwatch. — **G.M.**

WITH FIRE AND SWORD

With Fire and Sword constitue la première partie d'une trilogie qu'on doit à l'écrivain polonais Henryk Sienkiewicz, prix Nobel de littérature en 1905, et dont le réalisateur Jerzy Hoffman a déjà adapté pour l'écran les deux dernières parties au début des années 70. Le film, qui obtient en Pologne un succès phénoménal depuis sa sortie en février dernier, a bénéficié du plus gros budget de l'histoire du cinéma polonais (8 millions de dollars) et d'un type de mise en marché habituellement réservé aux productions hollywoodiennes et autres mégaprojets internationaux, en vue, on s'en doute un peu, de sa percée sur le marché américain; et il faut bien le dire, pour la moitié du seul salaire qu'on devrait payer à la vedette d'un tel film s'il était réalisé aux États-Unis, Hoffman réussit là où bien d'autres ont échoué et signe une fresque historique extrêmement élaborée, une épopée de trois heures énergique et enlevante. Si les qualités du film, notamment la grande rigueur dans la mise en scène des batailles et la justesse du ton adopté pour traiter d'un matériau souvent à la limite du fantastique, sont nombreuses et l'emportent largement sur ses faiblesses, il faut souligner en contrepartie le peu de soin mis à rendre intelligible au spectateur non familier avec l'histoire polonaise un récit alambiqué et fort complexe, ce qui risque fort de compromettre une hypothétique car-



rière en sol américain, si tant est qu'une telle carrière puisse être même imaginée, étant donné la réceptivité légendaire de nos voisins du sud. (Pol. 1999. Ré.: Jerzy Hoffman. Int.: Isabella Scorupco, Michal Zebrowsky, Alesandr Domogonov, Andrzej Seweryn, Bohdan S. Stupka.) 183 min. — **P.B.**