

Coups d'oeil

Number 177, March–April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49707ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

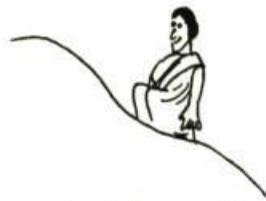
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1995). Review of [Coups d'oeil]. *Séquences*, (177), 41–44.



Ariane Frédérique et Frédéric Teyssier dans *Ruth*

Ruth

Can. (Qué.) 1994, 75 min. — Réal.: François Delisle — Int.: Ariane Frédérique, Frédéric Teyssier, Emmanuel Bilodeau, Micheline Lanctôt, Gaëtan Nadeau — Dist.: Cinéma Libre.

Le premier long métrage de François Delisle s'inscrit dans le sillage laissé par *Deux actrices* de Micheline Lanctôt. Thématiques similaires, méthodes de travail semblables, même petits budgets, sans parler de la présence dans le film de la réalisatrice comme comédienne et de Pascale Paroissien qui était l'une des «deux actrices». *Ruth* ne saurait toutefois procéder de la même maturité que le long métrage qui a remporté le prix Ouimet-Molson en 1994. Les silences du film de Delisle sont parfois évocateurs, mais trop souvent aussi, vides de sens. Par contre, il s'agit là d'une oeuvre intelligente qui manie l'ellipse de belle façon et qui saisit pleinement l'état d'urgence dans lequel se trouve Ruth, une jeune femme en rupture de ban avec sa famille et qui crie de tous les pores de sa peau «Je veux de l'amour».

Comme le film de Micheline Lanctôt et comme *Eldorado* de Charles Binamé, *Ruth* est intéressant en ce qu'il renoue avec l'esprit d'immédiateté du cinéma direct, tout en assumant pleinement ses qualités de fiction. Le cinéma québécois y aura mis le temps, mais avec ce film de François Delisle, et quelques autres, on sent vraiment que la fiction québécoise est en train de s'affranchir pour de bon de très vieux réflexes documentaires. Ne plus tenter de tout expliquer, ne plus vouloir tout comprendre. Prendre l'air...

En fait, c'est toute une attitude didactique dont

notre cinéma a dû apprendre à se défaire, on le voit et on le sent enfin dans un film comme *Ruth*. Le cinéma qui débarque en ville peut être enfin qualifié de moderne en ce qu'il laisse de flottant et d'indéterminé dans le récit. Plutôt que de vouloir livrer le film tout mâché dans la bouche du spectateur, il nous laisse faire notre travail à nous, entre les lignes, les images et le silence. C'est ce que réussit *Ruth* sans faire de vagues, comme dans une révolution tranquille de l'image que nous avons de nous-mêmes. Ce film nous laisse prendre notre place comme spectateurs. Le cinéma québécois est peut-être ainsi, et enfin, à la veille de retrouver son public. Il sera jeune ou il ne sera pas.

Mario Cloutier

La Traversée de la nuit

Can. (Qué.) 1995, 90 min. — Réal.: Jean-Thomas Bédard — Photo: François Beauchemin et Martin Leclerc — Mont.: Fernand Bélanger — Dist.: ONF.

Avec *La Traversée de la nuit*, Jean-Thomas Bédard, s'intéresse dans ce film à la vie quotidienne de personnes paraplégiques, tout en s'attardant sur ce que représente le difficile processus de réadaptation et de réinsertion sociale. S'inscrivant dans la plus pure tra-

dition onéfiante, ce documentaire, de facture académique, a le grand mérite de révéler avec beaucoup de sensibilité ce que cela prend de force intérieure et de courage pour entreprendre cette longue et laborieuse traversée menant finalement à la reconquête de la vie.

Les cinéphiles avides de recherches formelles risquent évidemment de rester sur leur appétit en voyant *La Traversée de la nuit*. Cependant, cela constituerait une grave erreur que de ne considérer le film que sous l'angle du renouveau d'un genre. Ce serait négliger ses nombreuses qualités informatives présentées dans un style sobre et dépouillé qui sied tout à fait au sujet.

Thomas Bédard a réalisé une oeuvre sensible aux problèmes, mais aussi aux victoires des personnes paraplégiques. On n'oubliera pas de sitôt cette très belle scène où Monique, après s'être baignée dans un lac, explique sa maladie, survenue à la suite d'un accouchement, lui a été bénéfique en ce qu'elle lui a permis de profiter intensément de tout ce que la vie pouvait lui apporter de petits plaisirs et de grands bonheurs.

Chaque protagoniste y parle, entre autres sujets, de son insensibilité physique due à la maladie. Par contre, le film met admirablement en relief à quel point cette insensibilité physique est compensée par une extraordinaire sensibilité affective et morale, grâce à la proximité de la caméra qui sait toujours être attentive aux gestes, aux paroles comme aux silences. On s'attriste lorsqu'on entend le témoignage de cette jeune fille terrassée par la maladie alors qu'elle rêvait de devenir danseuse. Mais on constate cependant qu'il lui faut un moral à toute épreuve pour pouvoir se permettre d'entonner avec un sens de l'humour presque sacrilège «I'm too sexy for my wheelchair!».

Les intervenants choisis par Bédard, par leurs propos tour à tour drôles et émouvants, confirment qu'au bout de chaque nuit, il y a la lumière du jour vers laquelle il faut tendre, pour qui veut triompher.

Louis Goyette

Strawberry and Chocolate

Fresa y chocolate — Cuba/Mexique/Espagne 1994, 110 min. — Réal.: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío — Int.: Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra, Francisco Gattorno, Joel Mendoza — Dist.: Alliance.

Avec *Strawberry and Chocolate* à l'aube de ses soixante-dix ans, Tomás Gutiérrez Alea signe un film empreint de percutantes portées d'ordre social et politique. Il s'agit d'une oeuvre d'autant plus intrépride que le régime de Castro est demeuré le même



Jorge Perugorria

depuis que l'île est devenue indépendante, et d'autant plus surprenant que le film a obtenu une récompense à un des récents Festivals du cinéma latino-américain à La Havane.

Le héros du film, David, est un modèle de nouveau latino: antimacho, respectueux des femmes, et prêt à tous les sacrifices pour changer, finalement apte à vivre une nouvelle existence dépourvue de préjugés.

Étudiant en sociologie, il est l'enfant typique de la révolution. Il croit aux valeurs et aux fondements de la patrie et de la famille, sans lesquelles les bases de la société ne pourraient que s'effondrer. Lorsqu'il fait la connaissance de l'artiste homosexuel Diego, il découvre un univers où la liberté individuelle est une vertu essentielle laissée pour compte par la révolution. Pour sa part, Diego s'éduque en lisant les livres interdits, comme par exemple ceux de Constantin Cafavy, lui aussi homosexuel, s'enivre de la voix de Maria Callas et, pour oublier les tracas du quotidien, se permet un petit whisky de contrebande de temps en temps.

David est abordé dans la rue par Diego alors que celui-ci ne cherche qu'une simple et rapide aventure sexuelle. Mais petit à petit, à la suite de nouvelles rencontres, les deux personnages se découvrent et découvrent les similitudes qui les unissent.

À partir d'une nouvelle de Senel Paz (*Le Loup, la forêt, et le nouvel homme*), également scénariste du film, Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío ont réalisé une œuvre sincère et courageuse.

Le film d'Alea est le constat d'un cinéaste qui souhaite que les choses changent dans son pays et pour qui l'intolérance est la mère de tous les vices contemporains. À la fois tendre et amusant, intelligent et frivole, *Strawberry and Chocolate* fait ressortir la saveur et donne le goût de la latinité.

Élie Castiel

Elisa

Fr. 1994, 120 min. — Réal.: Jean Becker — Int.: Vanessa Paradis, Gérard Depardieu, Clotilde Courau, Sekkou Sall, Florence Thomassin, Philippe Léotard, Michel Bouquet — Dist.: CFP.

Jean Becker ne donne pas dans la prolifération. Il nous aura fallu attendre treize ans pour voir sa dernière réalisation. Vanessa Paradis se fait plutôt rare au cinéma. *Césarisée* pour *Noce blanche*, elle a attendu six ans avant de récidiver sur nos écrans. On sait que des absences répétées peuvent ourdir des déceptions. Mais n'anticipons pas. Chose certaine, avec *Elisa*, Jean Becker a offert à Vanessa Paradis un rôle cousu or. Elle y incarne une petite Marie de 17 ans. Marie, c'est un curieux mélange de sentiments meurtris avec une dégaine aussi fantasque que fascinante. C'est un personnage difficile aux ramifications complexes et aux humeurs délinquantes. Elle ment comme elle respire. Et elle respire profondément. Elle pique comme une abeille kleptomane. Tous ces aléas renvoient au suicide d'une mère. Ce geste tragique s'impose comme toile de fond et sert de déclencheur aux comportements bigarrés de Marie. Il est question aussi d'un père hors-toile dans la première partie. Dans la deuxième, Marie se met en frais de l'atteindre comme pour mieux le tracter. Somme toute, *Elisa* nous invite à savourer le charme indiscret de la révolte servi sur un plat de vengeance. Ici, le corps de rêve très incarné de Vanessa s'allie à un talent certain élevé au rang d'un mythe.

Dans ce film, les personnages secondaires ne sont pas là pour meubler le décor. Certains jouissent d'une forte personnalité. Je pense au trio formé par Marie, Solange et Ahmed. Il faut souligner la présence de Philippe Léotard qui joue du désabusement à la Gainsbourg. Évidemment, il y a l'inévitable Depardieu qui s'offre à nous en vieux pêcheur sympathique. Il y a aussi la chanson de Serge

Gainsbourg qui donne son titre au film. Elle revient comme un leitmotiv qui voudrait agir comme une sorte d'incantation. Malgré toutes ces qualités, pourquoi ce film m'a-t-il laissé indifférent? Peut-être parce que *Elisa* ressemble trop à *L'Été meurtrier*, le film précédent de Jean Becker. Peut-être aussi parce que ce genre de situation a été traité au cinéma jusqu'à plus soif. Sûrement que le manque d'équilibre entre la première moitié du film et la seconde y est pour un peu beaucoup. Autant la première partie s'affiche pimpante avec un montage percutant, autant la deuxième s'avère languissante. On pourrait croire à un manque d'assurance de la part du réalisateur. Ici, la quête du père dans l'île de Sein prend l'allure d'un buffet froid servi à chaud. Pour moi, *Elisa* a vécu le temps d'une étoile filante avant que de se perdre dans le tiroir aux oubliettes. Au suivant!

Janick Beaulieu

Hoop Dreams

É.-U. 1994, 171 min. — Réal.: Steve James — Avec: Arthur Agee et sa famille, William Gates et sa famille, les entraîneurs Gene Pingatore et Luther Bedford — Dist.: Alliance.

Ce documentaire de Steve James, Frederick Marx et Peter Gilbert récolte des accolades dithyrambiques depuis sa sortie. Et pour cause. Les vidéastes/cinéastes ont mis plus de cinq ans à tourner leur document. On y voit, de façon télescopée, toute l'adolescence de William Gates et d'Arthur Agee, deux jeunes Afro-Américains aspirant à devenir basketteurs professionnels. Outre l'étendue de l'étude dans le temps, qui force évidemment le respect, on ne peut qu'admirer l'intelligence du propos et la complexité de l'étude. *Hoop Dreams* se veut à la fois un examen des mécanismes qui régissent la mythologie sportive américaine (telle que financée par le Big Business, entretenue par les médias et révéree par le public), et une analyse des facteurs socio-économiques qui incitent tant de jeunes Noirs américains à voir dans le basket-ball leur seule porte de sortie du ghetto. Et, pour une fois, la durée du film permet un exposé complet, nuancé et détaillé; ses 171 minutes reflétant bien la nature quasi épique de la destinée qui attend les deux sujets.

Par ailleurs, le film rend bien compte du flou qui sépare la fiction de la réalité. D'abord dans le naturel désarmant des protagonistes qui, de toute évidence, se sont fait apprivoiser par la caméra après des années de cohabitation. Dans certains plans, on en vient même à croire qu'ils ont effectivement oublié sa présence (le vieux rêve du cinéma-vérité), un exploit que, paradoxalement, seuls des acteurs professionnels peuvent feindre d'ordinaire. Les auteurs poursuivent plus avant leur questionnement lorsqu'ils captent des images qui ont l'air fictives mais qui s'avèrent pourtant prises sur le vif: l'impact dramatique du plan où Arthur, à l'avant champ de l'image, s'arrête de jouer, regarde vers l'arrière champ et voit en même temps que l'opérateur de caméra, son père qui achète de la drogue; ou encore une joute que transforment en suspense, le montage, les ralentis et la musique, et qui culmine sur le visage de William qui comprend, à l'issue d'un lancer raté, que c'est son avenir qu'il vient de jouer, etc.

La réalité ne dépasse peut-être pas la fiction mais quand elle la rejoint, le résultat s'avère inoubliable.

Johanne Larue



Le Nouveau Monde

Fr. 1995, 125 min. — Réal.: Alain Corneau — Int.: Nicolas Chatel, Sarah Grappin, James Gandolfini, Alicia Silverstone — Dist.: CFP

À en juger par son style de mise en scène et par sa notoriété de bon technicien, Alain Corneau est un cinéaste à part dans le cinéma français. Après l'énigmatique *Nocturne Indien*, film, par ailleurs, d'une puissante force dramatique, et l'accueil critique et public enthousiaste réservé à *Tous les matins du monde*, on s'attendait à une nouvelle oeuvre aussi ambitieuse que les précédentes. Sans être aussi abouti, *Le Nouveau Monde* demeure tout de même un film séduisant, attachant par moments. D'autant plus qu'il gagne le spectateur justement par la simplicité de la mise en scène, dépourvue de toute fioriture, conventionnelle sans tomber dans la banalité.

En adaptant *L'Occupation américaine*, le roman de Pascal Quignard, également coscénariste, Alain Corneau réussit à recréer l'atmosphère de la fin des années 50 dans un petit village près d'Orléans. Ce qui vient soudainement perturber l'amour fidèle que deux jeunes amoureux s'étaient juré depuis leur plus tendre enfance se trouve dans ce que tout le «nouveau monde» (la présence de plus de dix mille GI stationnés au village) peut leur offrir; c'est-à-dire tout ce que la société de consommation vient juste d'inventer en cette deuxième moitié du vingtième siècle, à peine entamée.

L'amour que Patrick (Nicolas Chatel) et Marie-Josée (Sarah Grappin) éprouvent l'un pour l'autre se laisse emporter par de nouvelles sensations, des émotions inattendues, une musique (le jazz) qui transforme soudainement l'esprit. Des rapports de force s'établissent entre les personnages qui semblent vivre au jour le jour, comme si les acquis d'aujourd'hui devaient s'évaporer du jour au lendemain. Patrick hésite entre son engouement pour la «nouvelle» musique, les attentions que lui prodiguent ses «nouveaux» amis et la possibilité de séduire une jeune fille (Alicia Silverstone) de son âge, mais en plus originaire de ce «nouveau» monde qui s'ouvre à lui. Marie-Josée agit par instinct, disposition guidée par la jalousie qu'elle éprouve à voir son amoureux s'éloigner.

On soulignera la brillante prestation de James Gandolfini dans le rôle du sergent Will. Mais ce sont surtout les deux jeunes comédiens, Nicolas Chatel et Sarah Grappin qui s'en tirent admirablement dans ce récit sur la découverte et le passage d'un mode de vie à un autre, un «nouveau monde» qui, tôt ou tard, va transformer l'existence de toute une génération.

Élie Castiel



Sharon Stone dans *The Quick and the Dead*

The Quick and the Dead

Instinct de vengeance — É.-U. 1995, 105 min. — Réal.: Sam Raimi — Int. Sharon Stone, Gene Hackman, Russell Crowe, Gary Sinise, Roberts Blossom, Leonardo DiCaprio — Dist.: Columbia.

À moins d'être complètement insensible aux plaisirs qu'offre un cinéma purement pyrotechnique comme le pratique Sam Raimi, il est difficile de résister à l'exubérance de ce pastiche des westerns italiens. Hommage évident à l'art de Sergio Leone, dont il offre une version simplifiée plus juvénile et plus gadget, le film de Raimi propose un mélange original de western spaghetti et de «gothisme» échevelé.

Le scénario n'a qu'une importance secondaire, puisque tout y est relativement convenu et prévisible. De la même manière, les personnages sont des stéréotypes ambulants (mais fort joliment interprétés par une équipe talentueuse). Tout cela n'est qu'un prétexte à montrer plusieurs variations sur le thème par excellence du western: le duel au pistolet. On sait jusqu'à quel point le western italien s'est fait une spécialité de ces affrontements stylisés où le suspense s'étire au maximum au fil des gros plans sur les yeux des adversaires ou sur leurs mains prêtes à dégainer.

Raimi s'amuse à nous offrir une dizaine de ces duels se déroulant, il va sans dire, dans la rue principale d'une petite ville rongée par le crime. Et à chaque fois, le cinéaste cherche une façon nouvelle de filmer l'affrontement. Dans ce sens, *The Quick and the Dead* devient comme une sorte de film-performance.

Magnifiquement photographié dans des teintes d'ocre et balayé d'un lyrisme de B.D., *The Quick and the Dead* confirme le talent d'un jeune cinéaste qui en est encore à s'amuser avec le cinéma comme avec un jouet. Nul doute que Raimi trouvera un jour un scénario plus original sur lequel exercer son talent. Mais d'ici là, on aurait quand même bien tort de boudier notre plaisir.

Martin Girard

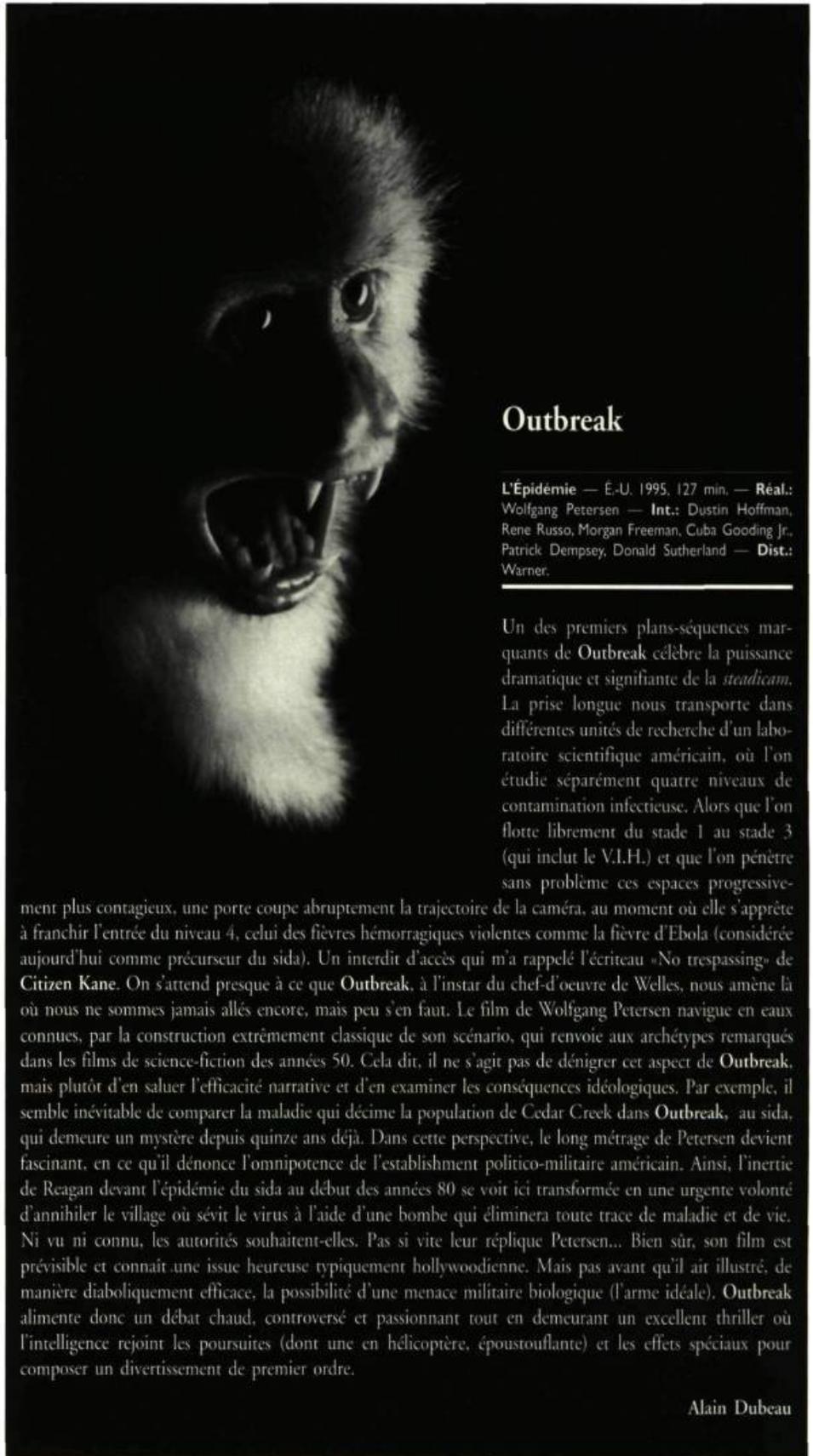
Rang 5

Can. (Qué.) 1994, 118 min. — Réal. et photo: Richard Lavoie
— Mont.: Isabelle de Blois — Dist.: Cinéma Libre.

Richard Lavoie travaille dans l'ombre depuis plusieurs années. Il tourne des documentaires sur le terroir, sur nos racines; des films simples qu'un soupçon de poésie transfigure, mais de façon si subtile qu'il peut arriver, sans doute, qu'on les sous-estime. **Rang 5**, par exemple, qui fait le point sur le rôle des agriculteurs dans un Québec contemporain, respecte presque en tous points l'esthétique des reportages télévisuels: une structure ordonnée, des têtes parlantes en abondance et un réalisateur qui brille surtout par son absence, le cinéaste ne s'inscrivant pas ouvertement dans la trame du film. À la télévision, on justifie ce refus d'engagement — cette paresse intellectuelle? cette lâcheté idéologique? — en invoquant la sacro-sainte objectivité, concept utopique — et hypocrite? — s'il en est un. Dans le cas de Lavoie, on perçoit plutôt la transparence de son discours comme une preuve de modestie et de générosité, le cinéaste laissant toute la place aux femmes, aux hommes et aux animaux qu'il capte dans l'objectif de sa caméra. Il s'agit de *leur* film, de *leur* portrait de famille. D'ailleurs, les plans statiques qu'il tourne d'eux à la fin du film, lorsqu'on les voit poser devant l'objectif comme sur des photos d'antan, nous donne l'impression que Lavoie se compare à ces photographes ambulants de jadis qui, bien qu'on ait oublié leur nom maintenant, nous ont légué des documents ethnographiques inestimables.

Et, justement, **Rang 5** vaut surtout pour la qualité du portrait qu'il trace de son sujet. Encore ici, Lavoie déjoue nos attentes de façon subtile. Exit le film nostalgique, conservateur et patriarcal. L'ordinateur est devenu essentiel; on désodorise le purin de cochon, organiquement bien sûr, pour améliorer sa qualité de vie sur la ferme et créer, par le fait même, un engrais sec, compact et inodore; on met aux enchères des embryons de bovins laitiers de haute qualité; et plus de la moitié des intervenants sont des femmes. Inoubliable d'ailleurs cette vétérinaire qui, les deux bras engouffrés dans le postérieur d'une vache pour l'aider à mettre bas, sourit en disant qu'un homme plus bâti ne pourrait en faire autant.

Johanne Larue



Outbreak

L'Épidémie — É.-U. 1995, 127 min. — Réal.: Wolfgang Petersen — Int.: Dustin Hoffman, Rene Russo, Morgan Freeman, Cuba Gooding Jr., Patrick Dempsey, Donald Sutherland — Dist.: Warner.

Un des premiers plans-séquences marquants de **Outbreak** célèbre la puissance dramatique et signifiante de la *staudicam*. La prise longue nous transporte dans différentes unités de recherche d'un laboratoire scientifique américain, où l'on étudie séparément quatre niveaux de contamination infectieuse. Alors que l'on flotte librement du stade 1 au stade 3 (qui inclut le V.I.H.) et que l'on pénètre sans problème ces espaces progressivement plus contagieux, une porte coupe abruptement la trajectoire de la caméra, au moment où elle s'apprête à franchir l'entrée du niveau 4, celui des fièvres hémorragiques violentes comme la fièvre d'Ebola (considérée aujourd'hui comme précurseur du sida). Un interdit d'accès qui m'a rappelé l'écriture «No trespassing» de **Citizen Kane**. On s'attend presque à ce que **Outbreak**, à l'instar du chef-d'œuvre de Welles, nous amène là où nous ne sommes jamais allés encore, mais peu s'en faut. Le film de Wolfgang Petersen navigue en eaux connues, par la construction extrêmement classique de son scénario, qui renvoie aux archétypes remarquables dans les films de science-fiction des années 50. Cela dit, il ne s'agit pas de dénigrer cet aspect de **Outbreak**, mais plutôt d'en saluer l'efficacité narrative et d'en examiner les conséquences idéologiques. Par exemple, il semble inévitable de comparer la maladie qui décime la population de Cedar Creek dans **Outbreak**, au sida, qui demeure un mystère depuis quinze ans déjà. Dans cette perspective, le long métrage de Petersen devient fascinant, en ce qu'il dénonce l'omnipotence de l'establishment politico-militaire américain. Ainsi, l'inertie de Reagan devant l'épidémie du sida au début des années 80 se voit ici transformée en une urgente volonté d'annihiler le village où sévit le virus à l'aide d'une bombe qui éliminera toute trace de maladie et de vie. Ni vu ni connu, les autorités souhaitent-elles. Pas si vite leur réplique Petersen... Bien sûr, son film est prévisible et connaît une issue heureuse typiquement hollywoodienne. Mais pas avant qu'il ait illustré, de manière diaboliquement efficace, la possibilité d'une menace militaire biologique (l'arme idéale). **Outbreak** alimente donc un débat chaud, controversé et passionnant tout en demeurant un excellent thriller où l'intelligence rejoint les poursuites (dont une en hélicoptère, époustoufflante) et les effets spéciaux pour composer un divertissement de premier ordre.

Alain Dubau