

**Here Am I**  
**L'image restituée**  
***Here Am I*, Canada (Québec) 1999, 72 minutes**

Élie Castiel

Number 209, September–October 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48818ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Castiel, É. (2000). Review of [*Here Am I : l'image restituée / Here Am I*, Canada (Québec) 1999, 72 minutes]. *Séquences*, (209), 38–38.

# Here Am I

## L'image restituée

Deux noms, Douglas Naimer et Joshua Dorsey, s'imposent déjà avec un premier long métrage d'une parfaite maîtrise visuelle et sonore, et d'une audace à faire réfléchir les cinéastes les plus récalcitrants. Avec **Here Am I**, le cinéma retourne à ses premières racines, à ses véritables objectifs : filmer, témoigner et, avant tout, exciter l'œil. Car, dans cet *opera prima* qui ne concède pas un pouce de compromis à la production courante (et c'est tout à son honneur), chaque plan, chaque cadre, ramènent aux origines du regard. Entre le spectacle filmé et le spectateur s'établissent des rapports souvent agressifs, parfois touchants et, en fin de compte, réconciliateurs. L'œil ne cesse de regarder l'écran, de peur de rater un plan, une image, car tous les ingrédients qui régissent l'image filmique sont ici formulés et mis en pratique avec un remarquable sens du rythme et de la construction.

Au départ, il y a un enfant de dix ans, perdu, déambulant dans un quelconque village de la péninsule balkanique du siècle dernier. Auparavant, l'endroit a été saccagé et mis à feu par un mystérieux chevalier en quête d'un texte sacré écrit en hébreu. Contenait-il la vérité du monde ? Les réponses à toutes nos interrogations ? Peu importe, puisque le but de Naimer et de Dorsey est de nous rappeler que l'homme est le seul responsable de ses malheurs. Mais l'enfant rencontre un survivant qui, caché depuis longtemps dans une des chambres d'un bâtiment en pierre, a fini par perdre la parole. Fable politique des plus actuelles et par la même occasion discours astucieux et particulièrement essentiel sur la nature même des images en mouvement, **Here Am I** dresse avant tout le bilan d'un cinéma qui se meurt, d'un cinéma prêt à être consommé, se perdant dans des labyrinthes mercantiles et racoleurs.

Certes, il existe un cinéma sérieux, clairvoyant, un cinéma fait par des réalisateurs qui ont une vision du monde, un regard sur l'individu et parfois même des propositions intéressantes sur notre devenir. Mais il s'agit également d'un cinéma rarement et parfois même pas du tout diffusé.

Le film du duo Naimer/Dorsey évoque le cinéma d'Andreï Tarkovski. Car, tout en préservant son originalité, **Here Am I** se présente comme une œuvre presque liturgique où la spiritualité domine chaque plan. La démarche des auteurs est poétique, parfois



Un regard lumineux et résonant sur l'image filmique

même irrationnelle. Ce qui inspire les deux cinéastes dans le processus de création est avant tout de créer une sorte de *communication émotionnelle* entre l'objet filmé et le regard du spectateur. Refusant l'unité dramatique, toute espèce de linéarité, ils apportent à la trame narrative une sorte de mystique du récit, le déconstruisant pour mieux le manipuler. Il y a même quelque chose de moral dans la construction des plans, chacun intervenant dans le champ d'action jusqu'à lui donner une résonance quasi religieuse.

Ici, le récit ne compte guère. On assiste plutôt à des illuminations, des sortes de signes révélateurs qu'une caméra capte dans le regard et les gestes des comédiens. Le jeune Ivailo Tsvetko interprète un premier rôle à l'écran avec une maturité étonnante. Incarnant le survivant qui a perdu le sens de la parole, Ivailo Christov manifeste une incroyable agilité dans le mouvement. D'une présence foudroyante, considéré en Bulgarie comme un Robert De Niro ou un Al Pacino, Josef Serchigiev se révèle un comédien plein de fougue, de panache et d'énergie. Il apporte à son personnage toute la complexité d'un individu déchiré entre l'avidité, le pouvoir et une humanité désavouée.

Le film du duo Naimer/Dorsey a sans doute son propre public, aussi restreint soit-il. Tous les deux sont conscients qu'ils ont pris un risque énorme en décidant de réaliser une œuvre d'une telle complexité. Mais c'est surtout pour leur courage exceptionnel et leur détermination désintéressée qu'il est essentiel de les encourager.

Élie Castiel

Canada (Québec) 1999, 72 minutes — Réal. : Douglas Naimer, Joshua Dorsey — Scén. : Douglas Naimer, Joshua Dorsey — Photo : Emil Christov, Joshua Dorsey, Douglas Naimer — Mont. : Joshua Dorsey, Douglas Naimer — Mus. : The Rustavi Choir, Stefka Sabotinova, Tracy Shuster, Ariel L. Subar, Elizabeth Anka Vajagic — Son : Daniel Toussasint — Déc. : Georgi Todorov, Joshua Dorsey, Douglas Naimer — Cost. : Maria Dimanova — Int. : Ivailo Tsvetkov (le jeune garçon), Josef Serchigiev (le chevalier), Ivailo Christov (l'homme caché), Miladin Danailov (voix du jeune garçon) — Prod. : Douglas Naimer, Joshua Dorsey — Dist. : Cinéma Libre.



## KADOSH

## La menace intégriste

Trois films, trois villes, les principales d'Israël : **Devarim** — Tel-Aviv (1995), **Yom Yom** — Haïfa (1998) et, maintenant, **Kadosh** — Jérusalem. Trois histoires, trois volets d'un même sujet : l'état actuel du pays. **Devarim** (Deutéronome en hébreu) encadre dans la ville moderne, européenne et laïque une description de ce que sont devenus les petits-fils et les fils des fondateurs idéalistes et sionistes ; **Yom Yom** (jour après jour), situé dans la ville qui compte encore une population arabe relativement appréciable, fait état de la cohabitation arabo-juive ; et **Kadosh** (sacré), placé dans la Ville Sainte et plus particulièrement dans le quartier de Mea Shearim habité par les communautés ultra-orthodoxes, prend à bras le corps la troisième donnée de ce que nous pouvons appeler le problème israélien : la religion.

De facture contrôlée et sereine, employant une écriture cinématographique en plans longs et rigoureusement construits, un jeu d'acteurs très intériorisé et une palette atténuée, éclairée par une lumière chaude, **Kadosh** dégage une atmosphère hiératique et troublante. Le récit met en scène l'histoire de deux sœurs, Rivka et Malka. Rivka est mariée à Meïr dont la vie tout entière est dédiée à l'étude de la Torah (les Saintes Écritures), mais le couple demeure sans enfants. Rivka est donc présumée stérile et son mari, contraint à la répudier. Malka est amoureuse de Yaakov, rejeté par la communauté pour avoir choisi de faire son service militaire comme tout le monde parce qu'il considère la croyance comme une démarche spirituelle personnelle. Elle est donc mariée à Yossef que la communauté a choisi pour elle, un disciple de la parole de Dieu qui, entre les prières et les études, est chargé de ramener les brebis errantes au bercail en leur promettant le confort spirituel de la communauté et de la foi, et en les exhortant à soumettre à la loi du talion tous les ennemis d'Israël.

Au premier niveau, le récit dénonce l'oppression des femmes, trait commun, nous dit Amos Gitaï, aux trois religions monothéistes qui tiennent Jérusalem pour sacrée. Bien que ceci soit un peu vite dit — il y a des différences appréciables entre le christianisme, l'islam et le judaïsme à ce chapitre —, le récit documente en détail la construction idéologique de la femme dans la pensée des Juifs ultra-orthodoxes. Ainsi, au lever, parmi les bénédictions et prières qui accompagnent chacun de ses gestes, le craignant-Dieu remercie le Tout-Puissant de ne pas l'avoir créé femme.

Participant de l'impur à cause du cycle menstruel, les femmes sont attachées au monde de la matière. Ainsi, leur obligation est d'assurer la vie matérielle des hommes qui, étant purs par nature, ont pour devoir de consacrer leur vie aux activités de l'esprit, à l'étude et à l'interprétation de la parole de Dieu. La définition précise de la tâche des femmes nous est exposée par le rabbin : gagner la vie du ménage, maintenir la maison, cuisiner et, surtout, reproduire le Peuple Élu. Mais en énonçant ces obligations, le rabbin révèle aussi un projet politique, celui de la revanche des berceaux qui donnerait aux ultra-orthodoxes un

avantage démographique sur l'engeance laïque et mécréante qui gouverne Eretz Israël.

Au deuxième niveau donc, **Kadosh** attaque les ambitions politiques des religieux qui, depuis 1967, exercent un pouvoir politique réel et croissant, et dont le projet ultime est d'établir un état théocratique en tous points semblable à l'Iran. (Il est intéressant de noter ici que Gitaï a choisi un acteur arabe pour incarner le rabbin.) Bien qu'il soit improbable que ce projet se réalise malgré la croissance alarmante de nouveaux adeptes, la montée du pouvoir des religieux, des intégristes, crée un réel danger pour le processus de paix. Car ce sont eux, plus que tout autre, qui sont attachés aux frontières bibliques d'Eretz Israël et qui construisent des colonies dans les territoires occupés. Rappelons pour mémoire que, en 1994, un an après la signature des accords d'Oslo, un fanatique religieux nommé Baruch Goldstein assassinait, à Hébron, vingt-quatre Palestiniens en prière et qu'en 1995, c'est encore l'un d'eux qui assassinait Itzhak Rabin, premier ministre d'Israël et l'un des artisans de ces accords.

Monica Haïm

France/Israël 1999, 110 minutes — Réal. : Amos Gitaï — Scén. : Amos Gitaï, Eliette Abecassis, Jacky Cukier — Photo : Renato Berta — Mont. : Monica Coleman, Kobi Netanel — Mus. : Philippe Eidel — Son : Michel Kharat — Déc. : Miguel Markin — Int. : Yael Abecassis (Rivka), Yoram Hattab (Meïr), Meital Barda (Malka), Sami Hori (Yaakov) — Prod. : Michael Propper, Amos Gitaï, Laurent Truchot — Dist. : Cinéma Libre.

La construction idéologique de la femme dans l'ultra-orthodoxie juive



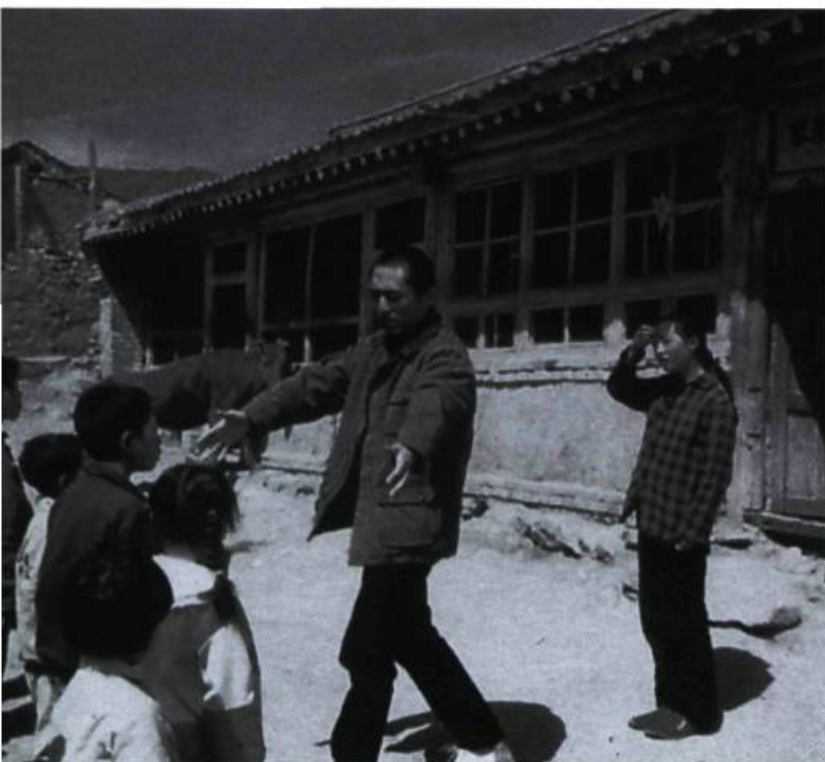


**PAS UN DE MOINS**

Rat des villes et rat des champs

Chaque année, en Chine, un million d'enfants sont forcés de quitter l'école primaire en raison de problèmes liés à la pauvreté. Cette situation désolante ne fait qu'accroître la pauvreté ambiante. Zhang Yimou, réalisateur, entre autres, des films **Qiu Ju, une femme chinoise** et **Vivre**, dresse le portrait de cette situation alarmante dans son dernier film, **Pas un de moins**, qui lui a valu, en 1999, le Lion d'Or de la Mostra de Venise.

En Chine, dans un petit village isolé de la montagne, une jeune institutrice âgée de treize ans est appelée à remplacer l'insti-



L'impossible tâche des instituteurs chinois

tuteur de l'école qui doit se rendre au chevet de sa mère mourante. Une prime sera versée à l'adolescente si, durant son mois de suppléance, elle réussit à garder en classe les vingt-huit élèves restants des quarante-huit inscrits en début d'année scolaire. D'abord motivée par le salaire qu'on promet de lui verser à la fin du mois, Wei Minzhi, l'institutrice, s'applique à la tâche, ne réussissant toutefois pas à contenir l'agitation de la classe.

Vingt-six craies, correspondant aux vingt-six jours pendant lesquels l'instituteur Gao sera absent, ont été remises à Wei lors de son arrivée à l'école du village. Vingt-six petits objets précieux que l'école a du mal à payer. Le jour où un élève turbulent renverse la boîte de craies sur le sol en piétinant son contenu, anéantissant, en quelque sorte, les efforts de l'instituteur, Wei réalise que la tâche qu'on lui a confiée est presque vaine. Mais l'événement, rapporté plus tard dans le journal intime d'une étudiante et lu devant toute la classe par l'élève turbulent, fera prendre conscience à Wei

de l'importance qu'accorde l'instituteur Gao à ses craies et, par surcroît, à l'éducation. Avec minutie, l'étudiante décrit dans son journal comment le vieux professeur prolonge l'existence d'un morceau de craie jusqu'à ce qu'il disparaisse sous son doigt. Cette évocation romantique du travail de l'enseignant sera dès lors une source de motivation supplémentaire pour l'institutrice. Ainsi, lorsque l'un de ses élèves quitte la classe pour travailler à la ville, Wei croit qu'il est en son devoir de s'y rendre pour le retrouver et le ramener au village.

Tableau naturaliste de la Chine moderne, **Pas un de moins**, dont la distribution est entièrement composée d'acteurs non professionnels, dresse un portrait peu reluisant de l'économie chinoise actuelle. D'un côté, la campagne et son sol aride, de l'autre, la ville et ses rues insalubres. À la campagne, les enfants abandonnent l'école pour subvenir aux besoins de leur famille et, à la ville, ils mendient dans les rues ou travaillent pour gagner leur vie. Il n'y a pas d'argent pour se procurer du matériel scolaire à la campagne et pour retaper l'école vétuste. Les paysans gagnent durement leur vie et les épiciers vendent des cannettes de coca cola à des prix exorbitants pour les récompenser de leurs efforts. À la ville, les gens se baladent avec un téléphone cellulaire à la main, mais dorment sur des bancs de la gare. Dans les rues, les citoyens sont peu enclins à l'entraide, mais ils se mobilisent lorsque la télévision présente un *reality show* qui les touche.

Après avoir fait le pied de grue devant un studio de télévision pendant deux jours, Wei obtient finalement l'audience du directeur et la chance de signaler la disparition de son élève dans le cadre d'une émission à grande écoute. S'effondrant en larmes sous le poids de l'émotion, Wei lance un cri du cœur qui trouvera écho dans les réponses enthousiastes des auditeurs. Ayant retrouvé l'enfant, une équipe de tournage raccompagne Wei et son élève au village avec un camion rempli de matériel scolaire et ce, dans un pays qui compte des milliers de villages semblables aux prises avec les mêmes problèmes de pauvreté. On pourrait reprocher au film sa conclusion heureuse, mais ce serait ne pas prendre en considération l'ironie qu'elle contient.

Manifeste en faveur de l'éducation, **Pas un de moins**, sous ses allures de fable minimaliste, est un portrait convaincant d'un pays qui souffre des ratés d'un régime politique supposé faire disparaître les inégalités sociales alors que son ouverture à l'économie de marché crée un gouffre de plus en plus marqué entre les classes.

**Marc-André Brouillard**

■ **Yi ge dou bu neng shao**

Chine 1999, 106 minutes — Réal. : Zhang Yimou — Scén. : Shi Xiangsheng, d'après son roman — Photo : Hou Yong — Mont. : Zhai Ru — Mus. : San Bao — Son : Wu Lala — Déc. : Juipin Cao — Cost. : Huamiao Tong — Int. : Wei Minzhi (Wei Minzhi), Zhang Huike (Zhang Huike), Tian Zhenda (le maire Tian), Gao Enman (le professeur Gao), Sun Zhimei (Sun Zhimei), Feng Yuying (la réceptionniste de la télévision), Li Fanfan (l'animateur de télévision) — Prod. : Zhang Weiping, Yu Zhao — Dist. : Blackwatch Releasing.



## LOVE'S LABOUR'S LOST

*There's No Business Like Show Business,*  
ou l'art qui illumine

Le nouveau film de Kenneth Branagh est une œuvre désinvolte et pétulante qui démontre, une fois de plus, à quel point l'acteur-réalisateur, qui a débuté sa carrière cinématographique avec le remarquable *Henry V*, est d'une habileté redoutable dans l'art de la mise en scène du spectacle shakespearien.

En adaptant *Love's Labour's Lost*, pièce de jeunesse méconnue de Shakespeare, Kenneth Branagh s'est permis le luxe d'établir avec le spectateur un dialogue où la surprise et l'inattendu sont encore de mise, même si l'on se retrouve dans un contexte d'adaptation. Ici, en effet, et contrairement à ce qui peut survenir habituellement avec l'adaptation d'une œuvre plus connue, le spectateur, comme le dit Branagh, ne s'attend à aucune réplique célèbre, à aucune scène de balcon, ni à aucun soliloque *crâne en main*. Devant cet espace vierge encore tout à découvrir, le spectateur laisse venir et le réalisateur se sent libre, dans son travail d'adaptation, de se permettre des audaces et aussi quelques extravagances.

La plus grande extravagance que Branagh se permet avec *Love's Labour's Lost* est, bien sûr, celle d'avoir transformé la pièce en comédie musicale qu'il situe dans une Europe imaginaire à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Afin d'élever leur esprit en ces temps tumultueux, le roi de Navarre et trois de ses amis font le pacte de vivre en état de réclusion pendant trois ans et d'étudier la philosophie. Durant cette période, les plaisirs basement humains seront évidemment bannis, tout particulièrement celui de la compagnie des femmes. Mais voilà que la visite inopinée de la jolie princesse de France et de sa ravissante suite, en mission diplomatique, vient remettre en question bien des vœux. Rapidement les hommes oublient leur pacte et se lancent corps et âmes dans le jeu de la séduction et de l'amour. Or, la guerre éclate...

À défaut d'être une œuvre majeure (la première heure semble un peu languette, le récit demeure somme toute mince), *Love's Labour's Lost* permet à Branagh d'explorer de nouvelles pistes. Avec ce film, le réalisateur ne se contente pas de demeurer en terrain connu, mais ose plutôt le pari risqué de la comédie musicale. Et, tant qu'à jouer le jeu, Branagh ne fera pas dans la demi-mesure. Son film contient en effet tous les ingrédients indispensables à la comédie musicale classique des années trente : décors stylisés, images aux couleurs intenses, amourettes romantiques et, bien entendu, chansons et chorégraphies rythmées par les classiques de George et Ira Gershwin, Irving Berlin, Cole Porter ou Jerome Kern (manifestement l'un des préférés de Branagh, puisque la chanson *The Way You Look Tonight* occupait déjà une place importante dans *Peter's Friends*). Ces chansons, toutes judicieusement choisies, donnent une cadence irrésistible au film, certes, mais elles sont aussi un complément parfait aux sentiments et émotions contenues dans chaque scène. L'intervention des numéros musicaux ne se fait donc



Une œuvre désinvolte et pétulante

jamais de façon gratuite, ce qui contribue à donner au film une belle unité de ton.

Mais, avec *Love's Labour's Lost*, Branagh ne fait pas que rendre un hommage nostalgique à un genre cinématographique magique (les clins d'œil à Gene Kelly, Busby Berkeley, Fred Astaire/Ginger Rogers et Esther Williams sont nombreux). Ici, c'est aussi toute la question du rôle et de la fonction de l'art (art de la scène, de l'écran) que le réalisateur veut soulever. Si, pour Branagh-Shakespeare, l'amour permet de mieux penser, de mieux agir, bref de mieux vivre, l'*entertainment*, qui illumine les âmes et les époques, même les plus troublées, joue précisément ce même rôle (l'un des derniers numéros est d'ailleurs *There's No Business Like Show Business*). Aussi, le parallélisme qu'établit Branagh entre la dimension féerique insufflée par l'esthétique de la comédie musicale et la menace bien réelle de l'escalade des tensions politiques en Europe permet au film de souligner (et de célébrer) le rôle de l'art et de l'artiste, considérés comme bouée de sauvetage morale, dans un monde en constante évolution et où les démons destructeurs ont toujours le doigt sur la gâchette. L'art, à défaut d'éradiquer la souffrance, peut l'atténuer, la combattre à sa façon (le personnage de Berowne, interprété par Branagh, fait le vœu, vers la fin du film, de jouer la comédie dans les hôpitaux). Ce contraste entre l'univers fantaisiste — aux couleurs vives — et la *réalité* est matérialisé par l'intervention ponctuelle et fort judicieuse de (fausses) bandes d'actualités, en noir et blanc, qui viennent poser un regard amusé sur les événements *mondains* qui se déroulent au château de Navarre, tout en leur faisant contrepoint, alors que le monde est au bord de la catastrophe.

Comme dans toutes ses adaptations, Branagh a su s'entourer d'une équipe d'acteurs très solides qui ne se laissent pas intimider par le texte shakespearien (même Alicia Silverstone s'en sort sans perdre trop de plumes), tout en ne laissant pas non plus leur place dans le contexte éprouvant de la comédie musicale (à part Nathan Lane et l'étonnant Adrian Lester, aucun acteur de la distribution n'était reconnu pour son talent de danseur ou de chanteur). On retrouvera aussi dans ce film un certain nombre d'acteurs fidèles à Branagh, ce qui donne au film un agréable air de famille.



À propos de fidélité, mentionnons que la musique du film est de Patrick Doyle, compositeur pour Branagh depuis **Henry V**. Avec son style désormais très reconnaissable, mais jamais redondant, la musique de Doyle réussit à créer un dialogue fluide parfaitement cohérent entre les acteurs, leurs répliques, le rythme du film (le montage est élégant et alerte) et les chansons.

Après le traitement minimaliste de **Henry V**, la somptuosité de **Hamlet**, l'énergie débordante et ensoleillée de **Much Ado About Nothing**, Branagh aborde maintenant Shakespeare sous l'angle de la fantaisie musicale. Et si **Love's Labour's Lost** plaît à ce point, c'est parce qu'il permet au cinéma de s'exprimer en son, en images résolument en mouvement et en couleurs qui crèvent le *grand écran*. Avec ce film Branagh s'est offert un cadeau. Or, la qualité de ce qu'il

s'est offert est telle que son plaisir ne peut être que partagé par le spectateur qui, sans doute, en redemandera.

Carlo Mandolini

■ États-Unis 2000, 95 minutes — Réal. : Kenneth Branagh — Scén. : Kenneth Branagh, d'après la pièce de William Shakespeare — Photo : Alex Thomson — Mont. : Neil Farrell, Daniel Farrell — Mus. : Patrick Doyle, Ira Gershwin, George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Dorothy Fields, Oscar Hammerstein II, Jimmy McHugh — Son : Peter Glossop — Déc. : Mark Raggett, Tim Harvey — Cost. : Anna Buruma — Int. : Kenneth Branagh (Berowne), Richard Clifford (Boyet), Carmen Ejogo (Maria), Nathan Lane (Costard), Adrian Lester (Dumaine), Matthew Lillard (Longaville), Natascha McElhone (Rosaline), Geraldine McEwan (Holofernia), Emily Mortimer (Katherine), Alessandro Nivola (le roi de Navarre), Anthony O'Donnell (Moth), Stefania Rocca (Jacquanetta), Alicia Silverstone (la princesse de France), Timothy Spall (Don Armado), Jimmy Yuill (Dull) — Prod. : David Barron, Kenneth Branagh — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.



Un assassin amoureux

## L'EMPEREUR ET L'ASSASSIN

La Chine, il y a vingt-trois siècles... en fond de scène

**A**u troisième siècle avant notre ère, Ying Zhen, roi de Qin, ayant conquis six autres royaumes, unifia la Chine en un empire. **L'empereur et l'assassin**, qui raconte cette épopée, est, par définition, un film historique mettant en scène des batailles, un film qui a donc exigé de gros moyens matériels. En fait, les moyens déployés dans la reconstitution très soignée et convaincante des costumes, tissus, coiffures, objets et bâtiments, dans la mise en scène des sièges et des batailles, en font le film le plus coûteux jamais produit en Asie. Mais les quelques trente millions de dollars réunis grâce à la participation de tous les pays producteurs de l'Extrême-Orient (Japon, Taïwan, Hong Kong, Corée) et aux préachats de Canal+ et Sony Pictures Classics ne fructifieront pas seulement par les anciennes voies d'exploitation. La Chine, aussi populaire qu'elle soit encore, n'ignore pas les bonnes leçons économiques de l'Occident. Elle mettra à profit les décors du film en faisant du Palais de Qin et d'autres constructions un parc thématique.

Qui dit parc thématique dit simulacre, mais il serait exagéré de dire que **L'empereur et l'assassin** est à l'image de son produit dérivé, car, bien qu'il en ait toutes les apparences, il n'a pas la prétention d'être un film historique au sens profond du terme. En clair, le récit ne fait véritablement état ni du projet politique, social et

idéologique en jeu dans l'unification de la Chine, ni des vraies raisons qui ont provoqué des résistances, ni même de l'étonnante modernité de ce projet.

Par contre, au dire même de Chen Kaige, le récit vise à donner une dimension shakespearienne à l'intrigue et une portée universelle et transhistorique aux personnages. Et, en effet, intrigue shakespearienne il y a : Ying Zhen, le roi, apprend qu'il n'est pas le fils du roi de Qin, mais celui du premier ministre, natif du royaume de Zhao. Une fois le grand secret divulgué, ce dernier se suicide. La reine mère et son amant, le marquis, ont, en cachette, deux enfants. Le marquis, espérant mettre ses propres enfants sur le trône, ourdit un complot contre le roi. Le complot échoue et le roi fait tuer les deux enfants. Et, il y a aussi des *personnages* : la très belle Dame Zhao, l'élue du cœur du roi, émue par l'idéal de paix et de protection qu'il prône en voulant unifier la Chine, deviendra sa complice politique et inventera la machination qui légitime l'attaque du royaume de Yan. Sacrifiant la beauté de son propre visage en le faisant marquer au fer rouge (ne craignez rien, la cicatrice au visage de la belle Gong Li est très décorative) pour convaincre le prince de Yan de la brutalité du roi de Qin, elle exhortera le prince à envoyer un assassin pour le tuer. Puis, le roi lui-même, poussé par cette instance magique nommée *la voix des ancêtres* à accomplir sa mission unificatrice, désirant amener la paix aux habitants du pays, mais, dans les faits, semant la guerre et, par crainte de vengeance future, enterrant des enfants vivants, sera maudit, et par sa mère, et par la femme qu'il aime, et abandonné de toute sa cour. Enfin, l'assassin converti par la grâce d'une pure et lumineuse jeune aveugle qui, après qu'il eut tué toute sa famille, lui demande de la tuer aussi parce que, dit-elle, il n'y a pas de vie sans amour.

L'amour : voici le mot-clef de ce récit. On ne peut faire le bien si, dans son cœur, on n'a pas l'amour mais la haine, dit Dame Zhao au roi de Qin, quand elle le rencontre dans les ruines de sa terre de Zhao près des enfants enterrés vivants. Et, c'est parce qu'il n'a pas d'amour qu'elle transfère le sien sur Jing Ke, l'assassin qui n'acceptera de tuer que pour la noble cause de sauver les enfants à naître.

Mais, comme disait monsieur Marquet de Canal+, dans les documents promotionnels du film : « À la base de l'intérêt de



Canal+ se trouve l'histoire, grande et passionnelle, d'un triangle amoureux *sur fond de* naissance historique d'une nation. » *Sur fond de* étant le terme opératoire, il n'est pas étonnant que **L'empereur et l'assassin** soit un spectacle moyen pour adultes et un bon spectacle pour enfants.

Monica Haïm

## TIMECODE

Cinéma vérité

**M**ike Figgis est capable du meilleur (*Leaving Las Vegas*, en 1995, magnifique ode mélancolique à la ville de tous les vices et aux âmes en peine qui y errent, que ce soit en route vers des mondes meilleurs ou pour s'y perdre à jamais), comme du pire (*The Loss of Sexual Innocence*, en 1999, sorte de fable pseudo-postmoderniste sur le mythe d'Adam et Ève qui se perdait dans des méandres artistico-intellectuels sans but). Le moins qu'on puisse dire, c'est que Mike Figgis est sans conteste un cinéaste atypique (en effet, en plus de réaliser ses films, il scénarise et compose également la musique de la majorité d'entre eux) et éclectique, deux caractéristiques qui font tantôt sa force, tantôt sa perte. Oscillant entre le produit de facture dite plus classique et plus accessible, comme *Internal Affairs* (1990) ou *One Night Stand* (1997), et un cinéma d'auteur personnel et plus marginal, comme l'inédit mais bien coté *Miss Julie* (1999), le cinéma de Figgis ne s'accorde aucun compromis. C'est certainement le cas de son dernier film, **Timecode**, tourné en temps réel sur une période d'une journée à Los Angeles.

À la base, un banal triangle amoureux. Lauren est convaincue que sa compagne, Rose, la trompe, bien que celle-ci l'assure du contraire. Mais, sous prétexte d'avoir rendez-vous pour une audition, elle rejoint plutôt son amant, Alex, que sa femme, Emma, vient de quitter. Un second niveau s'ajoute à cette équation de base : le récit se déroule principalement dans une compagnie de production cinématographique fictive à Hollywood, ce qui donne l'occasion à Figgis d'écorcher au passage la vie à Los Angeles, la machine hollywoodienne et les mille et une petites manies, névroses ou chimères qui s'y greffent (les tremblements de terre, les faux culs, les psys, la profusion de téléphones cellulaires, la paranoïa généralisée, jusqu'à la présence d'un masseur en pleine réunion de production, etc.) Figgis pousse d'ailleurs l'ironie jusqu'à donner la chance à une pléiade de vedettes de se charger de tourner en dérision leur propre industrie, leur laissant même la place pour improviser toutes leurs répliques à partir d'un canevas scénaristique traçant les grandes lignes du récit et posant les points de repère de l'action. Évidemment, d'un certain point de vue, un fil narratif aussi ténu et aussi élastique, tout comme la complexité d'un tournage de cette envergure en temps réel, ne donnent pas nécessairement beaucoup de place ou de temps aux acteurs pour développer leurs personnages en profondeur. Mais là n'est pas l'intérêt du film.

Non, **Timecode** vaut la peine d'être vu principalement pour le tour de force que Figgis réussit à accomplir en tournant chacune de

## ■ Jing ke ci qin wang

Chine 1999, 160 minutes — Réal. : Chen Kaige — Scén. : Chen Kaige, Peigong Wang — Photo : Fei Zhao — Mont. : Xinxia Zhou — Mus. : Jiping Zhao — Son : Tao Jing — Déc. : Qi Lin, Juhua Tu — Cost. : Qiuping Huang, Mo Xiaomin — Int. : Li Xuejian (Ying Zheng), Gong Li (Dame Zhao), Zhang Fengyi (Jing Ke), Chen Kaige (Lu Buwei, le chancelier), Gu Wongfei (la reine mère), Zhiweng Wang (le marquis Changxin), Xiaohe Lu (le général Fan Yuqi), Xun Zhou (la jeune aveugle) — Prod. : Han Sanping, Satoru Iseki, Shirley Kao — Dist. : Blackwatch Releasing.



Sexe, mensonge et numérique

ces histoires parallèles non seulement en temps réel, grâce des caméras numériques synchronisées, mais aussi simultanément, nous présentant le résultat en divisant l'écran en quatre sections, quatre écrans dans chacun desquels se déroule une action différente, qu'il nous invite à suivre tout aussi simultanément, chacune d'entre elles participant du même moteur narratif global, s'interpénétrant et se répondant les unes les autres. C'est même en fait cet écran divisé qui impose son rythme au film. Relativement désorientant au début, **Timecode** fascine peu à peu. Jouant avec la notion de voyeurisme inhérente au cinéma, Figgis pousse le jeu plus loin en lui ajoutant une dimension sonore, attirant l'attention sur l'action se déroulant dans l'un ou l'autre quadrant, ou encore sur plusieurs en même temps. Figgis parvient ainsi à créer une sorte de chaos visuel et sonore étrangement organisé, et tout à fait captivant. Comme les personnages qui s'épient les uns les autres, que ce soit à travers leurs conversations au téléphone cellulaire ou carrément par le biais de micros cachés, comme le fait Lauren à l'insu de Rose, on se surprend à espionner les réactions de chacun, d'un quadrant à l'autre, leurs paroles étant trahies par leur comportement tout dépendant de l'environnement qui les entoure.

À travers cet enchevêtrement d'intrigues, Figgis en profite aussi pour commenter son propre travail créatif (de même que celui de ses comparses cinéastes et, par la même occasion, celui de tout artiste) en introduisant, vers la fin du film, le personnage d'une toute jeune et très belle cinéaste, fort imbuée d'elle-même, qui vient présenter l'idée d'un film-concept, tourné en numérique synchronisé, divisant l'écran en quatre sections, etc. Son *pitch*, dans le jargon de l'industrie, est d'une risible suffisance. Pourtant, devant elle, l'équipe de producteurs dont on a appris à connaître les goûts fort peu évolués tout au long du film, se garde bien de balayer du revers de la main un tel étalage de prétention de peur que l'un d'entre eux,



plus haut placé, n'ait quelque intérêt à protéger en se servant du projet la jeune femme. La scène, d'une ironie mordante, pose efficacement le dilemme entre art et commerce auquel doit faire face Figgis (et nombre d'autres cinéastes œuvrant au sein de l'industrie cinématographique) à chacun de ses films.

En bout de course, il ressort de cet exercice de style de haute voltige un commentaire social et artistique intéressant sur le statut de l'image (photographique, publique, etc.) à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle et, par extension, sur le travail de création.

Claire Valade



Jeux de pouvoir

## GLADIATOR

### Le péplum dans toute sa splendeur

**D**e tous les genres traités au cinéma, le péplum fut de toute évidence celui le plus visité. Au total, un millier de films historiques ayant pour sujet un épisode de l'Antiquité ont été réalisés entre 1897 et 1965. Une production internationale, surtout française et italienne au temps du muet, puis

américaine et italienne par la suite, allant de l'épique au tragique, du film d'aventures au film d'horreur.

De Georges Méliès à Stanley Kubrick en passant par Riccardo Freda ou Vittorio Cottafavi, bon nombre de cinéastes ont, au fil des ans, décrit le mythe fondateur gréco-romain ou judéo-chrétien et mis en scène des personnages antiques surhumains au milieu de situations spectaculaires.

Voilà qu'à son tour, le réalisateur Ridley Scott s'intéresse à ce genre que l'on croyait pourtant révolu. À la croisée de **Ben Hur**, **Spartacus**, **Quo Vadis** et **The Fall of the Roman Empire**, **Gladiator**, une œuvre grandiose, mais inégale, s'inscrit dans la même lignée que ses prédécesseurs. On y retrouve d'ailleurs tous les éléments des fameux péplums de l'époque : combats, jeux de pouvoir, mensonges, trahisons, complots, vengeance et de nombreux cadavres décapités.

Vers l'an 180 avant Jésus-Christ, Maximus, un général de l'armée de César est pressenti par Marcus Aurelius pour lui succéder. Mais Commodus, le fils du vieil empereur, prend tous les moyens nécessaires et s'empare du trône. Maximus, déchu, tente de venger sa famille exécutée par le nouvel empereur en devenant gladiateur. Comment ne pas s'enticher d'une telle histoire ?

L'un des intérêts du film réside dans le fait qu'on y greffe un personnage purement fictif (Maximus) à deux protagonistes ayant appartenu à l'Histoire (Marcus Aurelius et Commodus). Mais, à tort, on centre principalement l'action du récit sur un seul personnage, et le héros unidimensionnel demeure trop à l'écart par rap-

port à ce qu'il vit. Sans doute aurait-il été intéressant d'explorer davantage ses motivations. Commodus, par exemple, de tous les autres protagonistes ne servant surtout qu'à faire avancer l'histoire, intrigue de par sa complexité.

Néanmoins, Russell Crowe défend son rôle de Maximus avec un certain savoir-faire. Le comédien néo-zélandais, en nomination aux Oscars en mars dernier pour son rôle dans **The Insider**, joue à la fois entre la froideur et l'amertume. Joaquin Phoenix interprète brillamment le rôle de Commodus et Richard Harris, quant à lui, incarne avec brio un Marcus Aurelius peu présent tout au long du récit.

Il aurait sans doute fallu développer un peu plus le scénario. La réflexion sur la lutte, symbole d'un contre-pouvoir conféré par la popularité, est bien amorcée mais à peine explorée. Certains dialogues agacent, d'autres ennui. On se croirait par moments au milieu d'un long métrage pour jeunes adolescents où les bons sentiments surclassent toute adversité, l'action primant sur l'histoire. Ne s'agit-il pas pourtant de la recette miracle des films américains ?

Quoi qu'il en soit, on excusera sans doute ces écarts de conduite puisque, en général, grâce à sa photographie et ses scènes mémorables, **Gladiator** est aussi un film remarquable. Les scènes de combats, particulièrement les images aux reflets bleutés du début, sur le front de la Germanie, ou encore les autres dans l'arène du Colisée de Rome, sont d'une grande intensité. Pas surprenant qu'on ait donné à Ridley Scott la réputation de *faiseur d'images*. Jonglant entre les gros plans, les effets virtuels (les images de la Rome antique sont époustouflantes) et une technique hautement sophistiquée, son film atteint parfois des états de grâce.

Le cinéaste, qui nous a donné au meilleur de sa forme, les **Alien**, **Blade Runner** et **Thelma and Louise**, n'a guère réalisé de chefs-d'œuvre depuis quelques années. Après avoir fait mouche avec **1492: Conquest of Paradise**, **G.I. Jane** et **White Squall**, le voici donc revenu en force avec ce **Gladiator** qui, malgré ses quelques faiblesses apparentes, reste malgré tout un film épique d'une force considérable. Il faudra assurément surveiller sa prochaine production, **Hannibal**, la suite de **The Silence of the Lambs**. Gageons que, encore une fois, Ridley Scott nous en fera voir de toutes les couleurs.

Pierre Ranger



## Gladiateur

États-Unis 2000, 154 minutes — Réal. : Ridley Scott — Scén. : David Franzoni, John Logan, William Nicholson — Photo : John Mathieson — Mont. : Pietro Scalia — Mus. : Hans Zimmer, Lisa Gerrard — Son : Ken Weston — Déc. : Arthur Max — Cost. : Janty Yates — Casc. : Phil Neilson, Nicholas Powell — Int. : Russell Crowe (Maximus), Joaquin Phoenix (Commodus), Richard Harris (Marcus Aurelius), Connie Nielsen (Lucilla), Djimon Hounsou (Juba), Tomas Arana (Quintus), Oliver Reed (Proximo), Derek Jacobi (Gracchus), David Hemmings (Cassius), David Schofield (Falco) — Prod. : Douglas Wick, David Franzoni, Branko Lustig — Dist. : Motion.

## HAMLET Fils rebelle

Michael Almereyda, cinéaste américain ultra-indépendant peu connu du grand public, a toujours été attiré par les histoires mêlant éros et thanatos, fasciné à la fois par des univers mystiques peuplés de créatures étranges et de fantômes, et par la folie du monde d'aujourd'hui. Le choc de ces mondes l'intéresse au plus haut point, comme en témoignent ses deux films les plus connus, *Nadja* (1994) et *Trance* (1998). De là à souhaiter porter son regard particulier sur *Hamlet*, il n'y avait qu'un pas. Respectant le texte original (bien qu'écourté) et assumant résolument le décalage texte/image forcément ainsi créé, le *Hamlet* d'Almereyda se déroule donc à New York, en l'an 2000, dans les coulisses de la puissante Denmark Corporation, secouée par une crise provoquée par la mort subite et suspecte de son Pdg, crise dont elle ne sortira pas indemne.

Lorsqu'on entreprend une transposition aussi radicale, les choix artistiques du metteur en scène sont essentiels à la cohérence de l'ensemble. Baz Luhrmann avait admirablement réussi la sienne avec *Romeo + Juliet*, en 1996. Almereyda s'attaque également à l'œuvre de Shakespeare avec efficacité, utilisant à profit le lourd climat de décadence, d'intrigue et de secret dans lequel baigne déjà la pièce pour le transférer sur l'univers corporatif actuel, constamment sous haute surveillance, paranoïaque, voyeur, hanté par la peur de l'espionnage industriel et gouverné par la technologie. Ainsi, Polonius, cherchant à prouver qu'Hamlet a sombré dans la folie, écoute maintenant la conversation de sa fille Ophelia avec celui-ci grâce à la magie d'une table d'écoute et à un micro dissimulé sur Ophelia. La mise en scène est d'autant plus efficace qu'Hamlet, se croyant enfin seul avec la jeune fille, peut se laisser aller à lui montrer son véritable désarroi. Lorsqu'il découvre le micro, ce n'est non pas sa folie qui éclate, mais sa colère d'avoir été trahi par le seul être qu'il croyait encore pur, intouché par la corruption qui les entoure — et c'est là toute la force de la scène. Par ailleurs, le commentaire que pose Shakespeare sur l'art à travers, entre autres, la pièce dans la pièce présentée par la troupe de comédiens ambulants se transpose ici, à la faveur des technologies de pointe, dans l'univers du cinéma, Almereyda faisant de son Hamlet un jeune cinéaste, de surcroît expérimental, errant, caméra numérique à la main, à travers un Manhattan désertique ou visionnant des heures de vieux films sur cassettes, dont — et cela a son importance — quelques James Dean. Enfin, les apartés et soliloques, qui ne demandaient qu'à être transformés en voix off, sont effectivement utilisés sous cette forme à plusieurs reprises et avec

beaucoup de justesse. Almereyda crée ainsi un rythme étrange et une atmosphère brumeuse, à cheval sur le monde réel, avec ses dialogues et son enchevêtrement d'actions et de réactions physiques, et sur le monde mental, peuplé d'incertitudes, de questionnements et de moments suspendus, laissant poindre par moment quelques monologues dits à voix haute qui viennent ponctuer la cadence établie.

Tous ces choix formels, qui ancrent bien le film dans sa contemporanéité, servent aussi surtout à poser l'interprétation des thèmes et des personnages. Ainsi, Almereyda choisit de rajeunir toute sa distribution, donnant aux conflits une urgence et une fébrilité différentes de la distanciation politique à laquelle beaucoup



Une intelligente réinterprétation du mythe

d'autres adaptations nous ont habitués. Cette approche est particulièrement crédible avec Ophelia, non plus présentée comme une fleur fanée hystérique et neurasthénique, mais plutôt comme une adolescente aux prises avec tout ce que cet âge comporte de trouble et de crises intérieures, volontaire, mais déçue par le monde adulte au point de vouloir se suicider.

Les œuvres de Shakespeare sont universelles et intemporelles, à la fois monuments incontournables de la littérature mondiale, mais aussi objets de divertissement à l'état pur qu'il est toujours possible d'explorer sous un jour différent à chaque nouvelle interprétation. La tragique histoire du prince du Danemark est la pièce de Shakespeare la plus adaptée au cinéma. Depuis les tous premiers balbutiements du cinématographe (la divine Sarah Bernhardt fut, en 1900, l'une de ses premières interprètes au grand écran), Hamlet a été tour à tour mélancolique et proche de la folie comme dans la version classique et tout ce qu'il y a de plus *shakespeareienne* de Sir Laurence Olivier (1948), russe et conquérant comme celui de Grigori Kozintsev (1964), énergique et torturé comme celui de Franco Zeffirelli et Mel Gibson (1990), ou encore intellectuel et raffiné comme celui de Kenneth Branagh (1996). Il n'est donc pas étonnant de le retrouver ici dans une nouvelle incarnation, actuelle et new-yorkaise, mais surtout sous les traits d'un homme jeune plein d'idéaux, un artiste vivant en marge du monde aseptisé dans lequel évolue son entourage. Que ce soit clamé haut et fort : le Hamlet de Michael Almereyda, lui, est un rebelle ! Et, si le film n'est pas tout à fait réussi, traînant parfois en longueur et accumulant certaines maladresses, de même qu'affichant une langueur monocorde qui nous entraîne comme dans un rêve (ou un plutôt une transe hypnotique) qui nous laisse un peu sur notre faim, ce *Hamlet* contemporain vaut tout de même la peine d'être vu, ne



serait-ce que pour son intelligente (et, il est vrai, quelque peu pompeuse) réinterprétation du mythe.

Claire Valade

■ États-Unis 2000, 111 minutes — Réal. : Michael Almercyda — Scén. : Michael Almercyda, d'après la pièce de William Shakespeare — Photo : John de Borman — Mont. : Kristina Boden — Mus. : Carter Burwell — Son : Ai-Ling Lee, Noah Timan, Elmo Weber — Déc. : Gideon Ponte, Jeanne Devell — Cost. : Marco Cattoletti, Luca Mosca — Int. : Ethan Hawke (Hamlet), Kyle MacLachlan (Claudius), Sam Shepard (le spectre), Julia Stiles (Ophelia), Diane Venora (Gertrude), Bill Murray (Polonius), Liev Schreiber (Laertes), Karl Geary (Horatio), Steve Zahn (Rosencrantz), Dechen Thurman (Guildenstern), Paul Bartel (Osric) — Prod. : Andrew Fierberg, Amy Hobby — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

## MISSION: IMPOSSIBLE II

La vanité de Tom Cruise

Tom Cruise ne lésine pas sur les moyens pour se mettre en valeur. Pour **Mission: Impossible II** (MI-2 pour les initiés), une superproduction de plus de cent millions de dollars, il agit d'abord à titre de producteur, occupe ensuite la position privilégiée de vedette et, grâce à une astuce de scénario, s'accapare même les meilleurs moments de deux autres des acteurs principaux du film. En effet, à trois reprises, son visage (ou plutôt celui de son personnage, Ethan Hunt) est utilisé comme masque facial par d'autres personnages (un procédé populaire de la série télévisée et du premier film). L'espion renégat Sean Ambrose le porte une première fois pour tromper un docteur qui a développé un super-virus d'une incroyable virulence (comme c'est original !), puis pour berner sa maîtresse qui joue à l'agent double. Enfin, Ethan Hunt lui-même place son visage sur celui de Hugh, le complice d'Ambrose, pour endormir la vigilance du vilain. Dans les faits, Tom Cruise interprète trois fois son personnage de trois façons différentes en usurpant les rôles de Dougray Scott et Richard Roxburgh ! Heureusement pour Cruise, la vanité ne tue pas !

Ce n'est pas le seul cas d'usurpation que l'on constate dans ce drame d'espionnage qui n'a décidément plus rien à voir avec la série originale. Cruise a créé sa propre franchise avec la série *Mission: Impossible* et il souhaite insuffler à chaque nouvel épisode un style et un ton différents du précédent. La superstar a certes réussi à s'éloigner considérablement du premier film, réalisé avec brio par Brian De Palma mais, ce faisant, il s'est dangereusement rapproché des *James Bond*, au point de reprendre une des aventures du célèbre agent 007, *On Her Majesty's Secret Service* (Peter Hunt, 1969). La relation entre Ethan Hunt et Nyah Hall, la maîtresse d'Ambrose, s'inspire directement de l'idylle entre James Bond et Teresa (Diana Rigg), la fille d'un gangster. De plus, question d'afficher sa post-modernité au grand jour et de montrer sa redevance au grand Alfred Hitchcock, le scénario pille allègrement l'intrigue de *Notorious* (1946) et des éléments de *North by Northwest* (1959), deux chefs-d'œuvre précurseurs des *James Bond*. Si l'on ajoute à cette liste un clin d'œil à *To Catch a Thief* (1955), on voit combien le scénario manque d'originalité et se contente d'enfiler les situations convenues.

Par chance, Tom Cruise a choisi le Chinois John Woo pour succéder à De Palma. La verve foudroyante du cinéaste rachète ample-

ment les lacunes du récit. Woo met en place des scènes d'action époustouflantes et chorégraphie des morceaux de bravoure stupéfiants avec une dextérité rarement vue à l'écran. La fluidité remarquable de ces moments de pur cinéma force l'admiration, en particulier une course de motos qui va sûrement devenir un morceau d'anthologie. Les bolides évoluent sur l'écran tels des danseurs acrobatiques qui virevoltent, glissent sur l'asphalte, se croisent dans les airs et mugissent comme des taureaux.

Dans ces déferlements de sons, d'images et de mouvements, on en vient presque à oublier la vanité de Cruise, la vacuité de l'histoire, la reprise des éléments-clés du premier film (les masques, la



Cruise à la rescousse

descente verticale de Cruise dans un puits d'aération, la pointe d'une lame qui frôle sa gorge, le retour de Ving Rhames en génial informaticien, ici devenu accessoire). Car, dans ces séquences, nous sommes bel et bien dans un film de John Woo, avec ses thèmes personnels, son style unique et sa maîtrise déconcertante du langage cinématographique. On se sent plonger à nouveau dans l'univers de *The Killer* (1989), *Hard Boiled* (1992) et *Face/Off* (1997).

Mais ce plaisir est éphémère. Bientôt, on se retrouve coincé dans l'engrenage clinquant de la grosse machine hollywoodienne estivale, de la même façon que, après la projection, on se retrouve coincé entre ces avaleurs de chaudronnées de *popcorn* et ces buveurs de bidons de boissons gazeuses qui sont, eux, totalement abasourdis par toute cette stimulation visuelle et sonore. Tous ces convives bienheureux ne se souviennent plus que le film s'ouvre pourtant sur une scène bien calme de dialogue entre deux personnages dans un avion, entre le faux Ethan Hunt (Tom Cruise adoptant pour les besoins de l'histoire le rôle de Dougray Scott) et le docteur Nekhorvich (Rade Sherbedgia). Ces deux acteurs venaient tout juste de jouer ensemble dans *Eyes Wide Shut*, de Stanley Kubrick. Leurs retrouvailles deviennent ici aussi éphémères que l'expérience procurée par ce film vite oublié. ❧

André Caron

■ États-Unis 2000, 120 minutes — Réal. : John Woo — Scén. : Robert Towne, d'après une histoire de Ronald D. Moore et Brannon Braga et la télé-série créée par Bruce Geller — Photo : Jeffrey L. Kimball — Mont. : Christian Wagner, Steven Kemper — Mus. : Hans Zimmer, Lalo Schiffrin — Son : Paul Brincat, Arthur Rochester — Déc. : Tom Sanders — Cost. : Lizzy Gardiner — Casc. : Brian Smirz — Effets spéc. : Richard Yurcich, Kevin Yagher — Int. : Tom Cruise (Ethan Hunt), Dougray Scott (Sean Ambrose), Thandie Newton (Nyah Hall), Richard Roxburgh (Hugh Stamp), John Polson (Billy Baird), Brendan Gleeson (McCloy), Rade Sherbedgia (le docteur Nekhorvich), Ving Rhames (Luther Stickell), Anthony Hopkins (le patron) — Prod. : Tom Cruise, Paula Wagner — Dist. : Paramount.