

Le bonheur c'est une chanson triste

Chroniques urbaines

Le bonheur c'est une chanson triste, Canada [Québec] 2004, 83 minutes

Élie Castiel

Number 231, May–June 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48156ac>

[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. (2004). Review of [Le bonheur c'est une chanson triste : chroniques urbaines / *Le bonheur c'est une chanson triste*, Canada [Québec] 2004, 83 minutes]. *Séquences*, (231), 46–46.

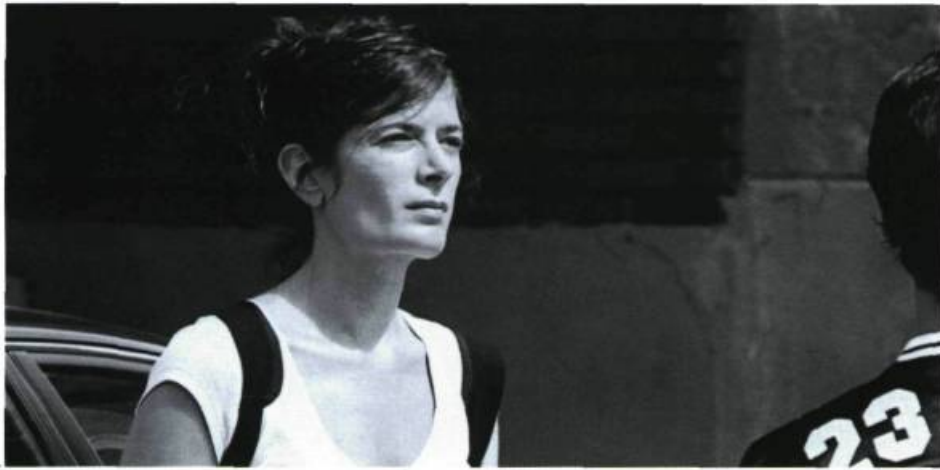


photo: Robert Packwood

Une certaine mélancolie qui se dégage de l'ensemble

LE BONHEUR C'EST UNE CHANSON TRISTE

Chroniques urbaines

Déjà, dans **Ruth** (1994), son premier long métrage, François Delisle brossait le portrait d'un personnage équivoque traversant une grave crise existentielle, et qui se terminait en tragédie. Dix ans plus tard, il propose un même type de protagoniste, à l'exception que celui d'aujourd'hui s'en tire mieux, préférant prendre sa vie en main même si celle-ci se dérobe sans cesse, au rythme d'une grande ville tentaculaire, intransigeante, qui n'a rien à offrir, sauf peut-être son peu d'espace géographique.

Montréal, en plein été, la canicule bat son plein. Anne-Marie a décidé de quitter son travail de publiciste pour ne rien faire... ou plutôt pour se munir d'une caméra vidéo et filmer les passants en leur posant une simple question « le bonheur, c'est quoi pour vous ? ». À partir de cette idée qui évoque pour tout cinéophile averti le magnifique **Joli mai** (1963) de Chris Marker ou le révélateur **L'Émission** (I Ekpombi, 1968) de Theo Angelopoulos, François Delisle a construit une fiction qui se base sur une idée bien simple : filmer un état d'âme. Proposition tout à fait intellectuelle et, à première vue, difficile à mettre en images. Pari néanmoins réussi puisqu'à travers le regard d'Anne-Marie, se bâtit une fiction aux allures de documentaire et qui, petit à petit, divulgue de nombreuses réflexions sur le bonheur et, en filigrane, sur l'urbanité.

La majorité des réponses à la question d'Anne-Marie laissent supposer que le bonheur n'existe pas vraiment. Il y a celui qui dit que « le bonheur, c'est de ne pas faire le malheur des autres » ou que « avec le monde, il faut aller avec le sens du partage même si on n'a rien à leur offrir », ou bien encore, la jeune adolescente qui meure d'envie de savoir si les gens la trouvent belle ; se sentir bien dans sa peau, c'est peut-être ça le bonheur ! Peu importe les répliques. En fin de compte, il s'agit beaucoup plus d'un film sur l'absence des rapports humains que sur la question posée. Pour illustrer cette pensée, Delisle nous présente une ville grouillante, insensible à l'autre, dépassée par la course frénétique du temps, narcissique et indéfiniment vulnérable.

Deux personnages principaux forment la trame narrative du film. D'une part, Anne-Marie, de l'autre, sa caméra vidéo. En fait deux personnages liés par une seule idée : tourner. La première cherche sa voie (et sa voix) par l'entremise de l'autre qui lui permettra de se confesser, de témoigner. Cette prémisse renvoie à un certain cinéma où les personnages trouvent un refuge à leurs angoisses à travers le filmé. Le cinéma opère ici comme psychanalyste. Dans cet esprit, **Le Bonheur c'est une chanson triste** est également une interrogation sur la nature même du cinéma, sur ses limites, son intransigeance, son caractère éphémère, sa lucidité, son intrusion dans la vie des gens et, tout bonnement, sur sa dualité.

Il y a, dans le film de Delisle, une certaine mélancolie qui se dégage de l'ensemble. Il semblerait que le cinéma québécois, notamment celui d'auteur, a du mal à se défaire de cette caractéristique. Et tant mieux puisqu'elle est la source de personnages magnifiques qui, en bout de compte, finissent par trouver une certaine accalmie à leur désarroi. Dans le cas du film de Delisle, Anne-Marie finit dans la salle d'attente d'un aéroport où elle se réunit avec son conjoint. Fin ouverte qui présuppose un regard neuf sur le monde.

Et il y aussi les comédiens, tous, sans aucune exception, investis dans leur personnage. Et puis Anne-Marie Cadieux. Le film repose pratiquement sur ses épaules. Chacun de ses gestes, chacun de ses mouvements, chaque expression de son visage expriment une panoplie de sentiments épars et de sensations complexes. Dans le film, elle garde son prénom comme si les deux, l'actrice et la femme se substituaient l'une à l'autre pour ne former qu'une seule. Choix délibéré d'un réalisateur qui, avant tout, établit une étrange et dynamique osmose entre son travail et le monde.

Nul doute que François Delisle possède un tempérament tenace et rigoureux de faiseur d'images. Outre les moyens modestes de production (tournage en numérique, transféré en 35 mm), il n'en demeure pas moins que le regard qu'il pose sur le sujet (puisque c'est à travers ses mots que s'expriment Anne-Marie), sa vision du monde et sa conception visuelle, narrative et esthétique du cinéma en font un cinéaste exceptionnel dans le milieu du film indépendant. Une décennie après **Ruth**, François Delisle fait preuve de maturité, offrant un film pénétrant, jeune, moderne, d'une étonnante simplicité et à l'écoute de son temps.

Élie Castiel

■ Canada [Québec] 2004, 83 minutes – Réal. : François Delisle – Scén. : François Delisle – Caméra : François Delisle – Images : Édith Labbé – Mont. : Pascale Péroissien – Mus. : Ève Cournoyer – Son : Marcel Chouinard – Dir. art. : Éric Bernard – Int. : Anne-Marie Cadieux (Anne-Marie), Miro (Stéphan), Frédéric De Grandpré (Pascal), Kent McQuaid (Mike), Boucar Diouf (Momar), Luc Proulx (Zénon), Micheline Lanctôt (Pauline), Marie Brassard (Caroline), Jeanne Gionet-Lavigne (Isabelle), Denis Trudel (Paul), Stéphan Krau (Marco), Mireille Naggar (Fatima), Marco Ledezma (Raoul), Barbara Ulrich (Diane) – Prod. : François Delisle, Films 53/12 – Dist. : Cinéma Libre

THE COMPANY

...Et comme si de rien n'était

Le faux pas est impensable. La machine est réglée au quart de tour. Que la cheville se brise ou qu'une pluie torrentielle s'abat sur la scène, le spectacle doit et va continuer. Inutile de s'agiter. Il n'y a rien qui puisse être fait. Rien, sinon que de s'abandonner sans retenue au flux inaltérable et syncopé du tempo, laissant la danse ainsi prendre son cours et respirer, complètement et simplement. Sans aucun doute, le milieu de la danse est extrêmement exigeant, hiérarchisé et rigide, commandant une discipline à tout rompre et une abnégation totale, poussée souvent jusqu'à l'effacement et à la docilité. Entre les directives, plutôt dictatoriales, du directeur artistique et les interminables répétitions appelées par le chorégraphe, le danseur (ou la danseuse) n'a d'autre choix que de tituber par moment, vraisemblablement essoufflé par la précision et la vitesse que charrient ce mode de vie. La machine fait son œuvre donc et laisse ses marques, accrochée à cette existence donnée toute entière en hématomes et en cris de joie à la poésie du travail bien fait et au dépassement de soi. Les codes sont clairs : il s'agit d'un univers fermé, un microcosme replié sur lui-même, parfois même hermétique, possédant ses propres lois et sa logique unique, où les personnes qui y gravitent, partagent le même langage et vivent la même vie, existant finalement sur la même fréquence.

Avec un tel bilan, il était tout avisé qu'un vieux routier comme Robert Altman, pour qui débiller les univers clos et les milieux impénétrables jusqu'à la révélation n'est pas chose étrangère (on a qu'à penser entre autre au formidable portrait dépeint dans **The Player** du monde du cinéma), se retrouve à la barre d'un ambitieux projet. **The Company**, sur le Joffrey ballet de Chicago, est l'un des plus prestigieux corps de ballet au monde.

Altman suit la troupe de près : on est au cœur des répétitions, dans les disputes d'avant-première, on sautille d'une fracture à l'épaule à un rendez-vous d'amoureux manqué. On voit les sacrifices, la vie privée qui écope, on sent l'ampleur de la pression et la peur de l'échec. Altman est là où le cœur bat le plus fort. On est en plein tourbillon, attentif et alerte, du début à la fin et c'est plutôt fascinant. Le réalisateur traque la vie des danseurs avec l'élégance du ballet : cadrages précis, lents mouvements de caméra, mise en scène souple tout en détails, effleurant la précision documentaire... Tout semble y être mais malheureusement une chose fondamentale est apparemment absente : un véritable point de vue.

Visiblement fasciné par ce qu'il filme Altman n'a su pénétrer son sujet et surtout lui insuffler voire lui imposer un véritable souffle, oubliant de regarder réellement au-delà de l'étalement linéaire des faits pour

s'ancrer profondément dans un point d'observation, permettant ainsi de véritablement comprendre un milieu à défaut de seulement l'espionner. Le spectateur reste intrigué et captivé certes mais comprend difficilement cette obsession quasi charnelle et étrangement distancée pour le ballet et se demande, en fin de parcours, l'intérêt de ce qui vient de lui être présenté. Tout est ramené sur une même échelle, les histoires amoureuses, les blessures, le rythme de vie accéléré, la mère névrotique... Tout semble avoir le même intérêt, rien ne dépasse, tout s'agglutine à la trame narrative (qui d'ailleurs manque nettement de direction et d'une réelle progression) avec la même distance et inévitablement avec la même froideur, empêchant ainsi de réellement vivre au rythme de cette réalité pourtant si singulière. Le spectateur se retrouve donc devant une suite de tableaux qu'il regarde sans broncher mais pas sans intérêt, bien enfoncé dans son siège, attendant de voir défilé le grand fracas qui ne viendra finalement jamais. Du coup, toute l'entreprise apparaît comme une succession plus ou moins intense de moments épisodiques qui, à l'arrivée, auront passés *comme si de rien n'était*.

Il y a longtemps que Altman n'a pas offert un film à la hauteur du talent dont témoignent ses œuvres maîtresses (**The Player**, **Nashville**, **Short Cuts**) qui d'ailleurs colportent bon nombre d'idées en germes dans **The Company**. Jadis beaucoup plus incisif et articulé, il est à espérer pour l'avenir qu'il reste encore une bonne dose d'inspiration à ce (grand ?) cinéaste apparemment fatigué.

Simon Beaulieu

■ États-Unis, 112 minutes — Réal. : Robert Altman — Scén. : Barbara Turner d'après une histoire de Neve Campbell et Barbara Turner — Photo. : Andrew Dunn — Mont. : Gerladine Peroni — Mus. : Van Dyke Parks — Son. : Peter Glossop — Déc. : Gary Baugh — Cost. : Susan Kaufman — Int. : Neve Campbell (Ry), Malcom McDowell (Alberto Antonelli), James Franco (Josh), Barbara Robertson (Harriet), William Dick (Edouard), Susie Cusack (Susie), Marilyn Dodds Frank (Mère de Ry), John Lordan (Père de Ry), Mariann Mayberry (Belle-mère de Ry), Rick Peeples (Beau-père de Ry), Yasen Peyankov (Mentor de Justin), Lar Lubovitch (Chorégraphe), Robert Desrosiers (Chorégraphe) — Prod. : David Levy, Joshua Astrachan, Neve Campbell, Christine Vachon, Robert Altman, Pamela Koffler — Dist. : Mongrel.

Comprendre un milieu à défaut de seulement l'espionner





Un univers intemporel, universel et d'une extrême profondeur

DOGVILLE

Une sombre allégorie de la condition humaine

Quelle audace ! Quelle désinvolture ! Quelle foi en un cinéma de l'émotion et de l'intelligence ! Le dernier film de Lars von Trier est, une fois encore, une expérience cinématographique saisissante. À la fois absolument typique de la démarche du réalisateur et d'une grande originalité formelle, **Dogville** se présente comme une métaphore terrifiante d'une humanité exsangue et désespérée.

Entre misère et ignorance, la vie est difficile à Dogville, petite ville du Colorado mise à rude épreuve durant ces années 30¹. Mais voilà qu'arrive une étrangère. C'est Grace, citadine ravissante et raffinée, qui fuit les griffes de dangereux gangsters. Pressée par Tom, l'aspirant intellectuel de la communauté, les citoyens de Dogville acceptent d'abriter la belle fugitive. Prête à tout pour leur témoigner sa gratitude et son affection sincère, Grace accomplit avec dévouement toutes sortes de petits boulots, en échange d'un petit salaire. Mais les avis de recherche, qui se succèdent sur les murs de Dogville, effraient la communauté qui se méfie de plus en plus de cette femme. Prise au piège du chantage, Grace doit maintenant se soumettre aux bassesses et aux humiliations toujours plus sordides de chacun. Reléguée au rang d'animal et finalement livrée aux gangsters, Grace accepte son sort avec un étrange abandon. On croit retrouver ici l'archétype des héroïnes de von Trier, qui se donnent aux autres comme si elles étaient portées par une mission divine. Mais c'est à tort qu'on fera le rapprochement, car à la toute fin de **Dogville**, le pouvoir changera brutalement de mains. Et, d'être d'amour et de compassion, Grace se transformera en ange exterminateur.

Pour cette fable humaine, Lars von Trier a conçu une mise en scène très audacieuse. Ici, l'espace filmique n'est en fait qu'un studio minimalement décoré (une chaise par-ci, un lit par-là), drapé d'un rideau circulaire noir ou clair, selon l'heure du jour. Au sol est tracé le plan de la ville : ici, la rue principale ; là, la maison de Tom ; plus loin, le banc de la vieille dame ; au bout, la vieille mine abandonnée... Et c'est dans cet univers abstrait, de distanciation pure (et où les acteurs ouvrent des portes invisibles) que se déroulent les 177 minutes du film !

Malgré ce minimalisme (mais aussi, justement, à cause de ce minimalisme), von Trier réussit de façon magistrale à créer un univers intemporel, universel et d'une extrême profondeur. Remarquable, rien de moins, que la désinvolture avec laquelle le réalisateur parvient à communiquer au spectateur (à lui *infliger*, ce serait plus juste) des émotions d'une telle intensité (de l'amour à la répugnance) avec si peu de moyens.

En plus de saluer Brecht, son inspirateur, et de s'opposer à l'univers numérique en vogue², l'intention première de von Trier est ici de permettre au spectateur d'accepter d'emblée, sans distraction aucune, la dimension métaphorique du récit. Et c'est sans aucune difficulté que le spectateur, qui accepte ces termes, suivra le réalisateur dans cette sombre et hallucinante allégorie de la condition humaine.

Von Trier a pu compter sur des interprétations de tout premier ordre. Le jeu de Nicole Kidman est étonnant. Sa beauté froide et sa présence quelque peu distante conviennent parfaitement au ton du film et à ce détachement qui caractérise le personnage. Et ce sont ces mêmes aspects du jeu de son jeu qui deviennent des atouts qui rendent parfaitement crédible l'étonnante métamorphose finale du personnage, prélude à l'effroyable conclusion que nous a réservée von Trier.

Cette finale, qui mériterait en soi tout un texte critique, se pare d'une allure résolument biblique. Grace, qui a retrouvé malgré elle son père – le gangster qu'elle fuyait – tente de justifier le comportement des habitants de Dogville. Dans un dialogue par moments surréaliste, elle implore le pardon de son père, qui a le pouvoir de les exterminer tous sur-le-champ. Ils ne pouvaient faire autrement, explique-t-elle, puisqu'ils sont aveuglés par la peur et la misère – au sens propre et au sens figuré (à nouveau, la cécité chez von Trier). En fait, Grace dit à son père, à peu de choses près : *Pardonne-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font*. Et on s'attend à ce que la jeune femme demande à son père de ne pas faire obstacle à ce châtiment qu'elle ne mérite pas mais qu'elle accepte pour le bien de l'humanité.

Mais soudain, c'est le dérapage. Elle-même désenchantée par ses vaines justifications, Grace en vient à la conclusion que l'extermination est la seule solution. Il ne doit plus rien rester de Dogville et de ce qu'elle représente. La ville deviendra une victime exemplaire, comme Sodome et Gomorrhe.

On comprend alors que l'espace filmique de **Dogville**, plus encore que son titre, représentait, avec ses éléments de décor littéralement *rayés de la carte*, un bien mauvais présage.

Carlo Mandolini

■ Danemark/Suède/France 2003, 177 minutes – Réal. : Lars von Trier – Scén. : Lars von Trier – Photo : Anthony Dod Mantle – Mont. : Molly Marlene Stensgård – Mus. : Vivaldi – Son : Kristian Eidnes Andersen – Déc. : Peter Grant – Int. : Nicole Kidman (Grace), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ma Ginger), Paul Bettany (Tom Edison), Blair Brown (Mrs. Henson), Jeremy Davies (Bill Henson), Patricia Clarkson (Vera), Ben Gazzara (Jack McKay), James Caan (Le Big Man), Stellan Skarsgård (Chuck), Jean-Marc Barr (L'homme au grand chapeau) – Prod. : Vibeke Windeløv – Dist. : Alliance/Christal.

¹ **Dogville** est le premier film de la nouvelle trilogie entamée par von Trier, intitulée *USA – land of opportunities*.

² Lire à ce propos l'intéressante interview de von Trier dans www.dogvillemovie.com

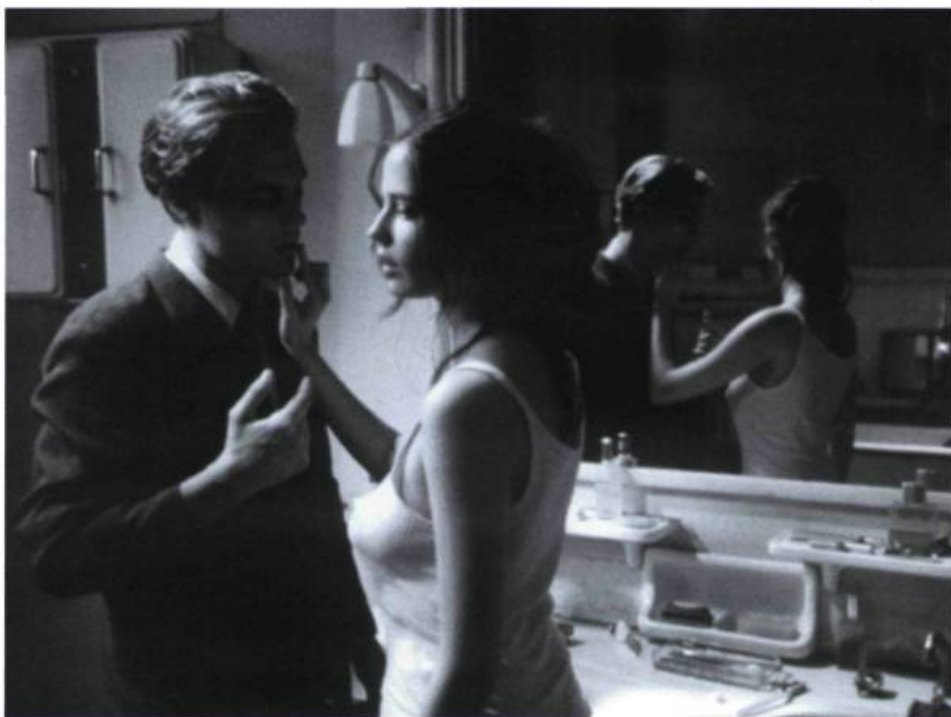
THE DREAMERS

Poésie et raffinement

Tandis que dans les rues de Paris, Mai 68 se prépare, puis fait rage, trois jeunes gens baisent dans un grand appartement bourgeois. Même si le film de Bernardo Bertolucci ne se limitait qu'à cela, il en vaudrait la peine. Mais heureusement, **The Dreamers** est bien plus que cela. Il dépeint, avec son trio érotique, la vie telle qu'elle est, sans fioritures sentimentales ni optimisme de commande. C'est un grand film, d'une beauté plastique à la fois simple et raffinée, une petite merveille de finesse et de tendresse qui confirme encore une fois l'intelligence et la stature de son auteur.

Avant tout, **The Dreamers** est un film sur le cinéma. Le cinéaste se range aux côtés des jeunes qui manifestent contre le départ d'Henri Langlois de la Cinémathèque française. Le trio charnel cherchera des réponses à ses divers questionnements en se lançant à la figure, en vrac, **Shock Corridor**, **À bout de souffle**, **Bande à part** et **Mouchette**, tandis que Bertolucci enrobe leurs jeux comme des cadeaux à l'aide des rubans musicaux des **Quatre cents coups**, des **Doors**, de Jimi Hendrix, de Michel Polnareff et de Françoise Hardy. Qui osera avouer son absence de participation à ce printemps parisien aux allures de **Joli Mai** magnifique, alors que se déchainait partout une révolution qui interdisait d'interdire ? Personne. Aucun Parisien qui se respecte ne laissera échapper l'occasion (même a posteriori) de mentionner qu'il s'est joint, même (et surtout) s'il ne l'a pas fait, aux affamés de liberté romantique brandissant dans les rues leurs slogans et leurs drapeaux rouges. Pourtant, Isabelle, Théo et Matthew peuvent se vanter qu'ils se sont eux aussi lancés à la conquête de l'art, de l'exaltation et de l'intensité révolutionnaire. Et il est probable que leur quête personnelle ait abouti à des résultats bien plus bénéfiques que ceux obtenus par les jeunes de mai. La vérité n'est peut-être pas uniquement à rechercher du côté de la fin, mais aussi du côté des moyens, disait en substance **Le Joli Mai** de Chris Marker en 1963. Lorsque, à la toute fin de **The Dreamers**, après avoir satisfait leur désir dans le corps de l'autre, dans l'instinct de l'autre, dans le désir même de l'autre, nos amis se joignent aux manifestants du boulevard Saint-Germain, ils peuvent se vanter d'avoir déjà fait leur révolution, de l'avoir vécue jusqu'au bout, même de l'avoir, à leur manière, réussie. La bourgeoisie et son charme discret, ils les ont déjà renversés. Sous les pavés, la plage ? Mais nos jeunes héros s'y sont déjà baignés, bien avant l'irruption du pavé briseur de carreau, venu de la rue. Ils ont fait l'amour, pas la guerre. Alors, qu'on ne vienne pas leur parler de barricades.

De tous les films de Bertolucci, celui-ci est probablement le plus réel, le plus vivant. La caméra s'attache aux objets (un bri-



Le sexe se mêle au tumulte des idées romantiques

quet, des cigarettes rouges, une affiche de Dietrich) et aux corps, la plupart montrés sous leur aspect le plus vulnérable, éveillant à la fois passion et nostalgie. Il réveille certes en chaque cinéphile son amour du cinéma, mais clame aussi l'importance d'une époque à qui l'on doit, malgré les mouvements de dérision et de rejet lancés à son endroit, les immenses changements sociaux dont on bénéficie encore aujourd'hui.

Le sexe dans **The Dreamers**, poétique et raffiné, se mêle habilement au tumulte des idées romantiques et rien ne vient obscurcir la hardiesse de son exubérance. Les corps se touchent et se caressent sans retenue, ils se prélassent, assoupiés, dans une baignoire et leur moiteur intime se colle aux murs avec une facilité confondante. Pas de cruauté ni de désespoir dans les accouplements de cet ultime tango parisien. Bien au contraire : une grâce exquise les entoure, les embrassant d'une brillance qui rend sa beauté presque déchirante. L'exploration charnelle est mise en parallèle avec les événements qui se déroulent à l'extérieur de l'appartement, et ceux-ci perdent du même coup leur force politique. Car les enfants spirituels de Bertolucci leur ont donné un nouveau visage.

Maurice Elia

■ **Innocents** – Royaume-Uni/France/Italie/États-Unis 2003, 115 minutes – Réal. : Bernardo Bertolucci – Scén. : Gilbert Adair, d'après son roman – Photo : Fabio Cianchetti – Mont. : Jacopo Quadri – Son : Mark Auguste – Déc. : Jean Rabasse – Cost. : Louise Stjernsward – Int. : Michael Pitt (Matthew), Eva Green (Isabelle), Louis Garrel (Théo), Robin Renucci (le père), Anna Chancellor (la mère) – Prod. : Jeremy Thomas – Dist. : Fox.



Un maelström d'émotions

THE PASSION OF THE CHRIST

Cruci-fiction

Il y a presque deux mille ans, un prédicateur juif acquiert une certaine renommée par ses enseignements. Yeshua va alors de Nazareth à Jérusalem, ville surpeuplée durant la période de la Pâque. Il y est acclamé par ses disciples puis, quelques jours plus tard, arrêté et crucifié selon les ordres du procureur de l'Empire romain, Ponce Pilate, pour un crime de lèse-majesté passible de la mort comme l'indique la pancarte qui surmonte sa croix : I.N.R.I. (Jésus le Nazaréen, Roi des Juifs). De cette semaine cruciale est née une religion qui fonde une partie de la civilisation commune à toute l'humanité et qui a donc fait l'objet de nombreuses œuvres exégétiques ou artistiques. Le cinéma, comme le montrent plusieurs conférences du premier colloque tenu en 1990 par l'association Domitor sur le thème *Une invention du Diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, s'y est intéressé depuis le tout début.

En se concentrant sur les douze dernières heures de la vie du Christ, le film de Mel Gibson catapulte le spectateur dans un maelström d'émotions, d'images, de bruits, de musiques qui risquent de le laisser pantois ou révolté. Le réalisateur montre le martyr du Christ mais n'explique pas le sens de ce martyr, de ces enseignements. Seuls quelques *flashbacks* donnent aux initiés l'impression d'entrevoir le pardon de la pécheresse Marie-Madeleine, le Sermon sur la montagne et d'autres épisodes de cette vie de discours et d'actes axés sur l'importance de l'Amour du Prochain. En réduisant ainsi l'illustration et l'explication du message du Christ, Mel Gibson ne donne pas un sens au martyr

de Jésus et privilégie plutôt le spectacle de la souffrance à la manière du *Mystère de la Passion* d'Oberammergau, par exemple. Gibson et son scénariste Benedict Fitzgerald se sont inspirés des quatre évangiles, mais ils ont aussi employé les visions décrites par deux religieuses mystiques européennes, Maria d'Agreda (*Vie Divine de la Sainte Vierge*) et Anne-Catherine Emmerich, spécialement dans l'importance prise par la figure de Satan. De plus, les scènes de flagellation, de montée au Golgotha et de crucifixion sont filmées avec tant de violence, soulignées par de multiples ralentis, que le Jésus de Gibson apparaît presque surhumain par sa réaction à l'avalanche de châtiements qui s'abattent sur lui — aussi surhumain que le William Wallace torturé et exécuté à la fin du *Braveheart* du même réalisateur. La volonté avouée de Gibson (qui préfère la messe en latin) de faire parler ses personnages en

araméen et en latin, aura pour plusieurs spectateurs, peu enclins à lire les sous-titres, l'effet de recevoir encore plus directement les images de cette longue mise à mort, d'ailleurs superbement filmées par Caleb Deschanel. On peut remarquer l'influence du Caravage dans la construction des clairs-obscurs, mais aussi des parallèles avec, par exemple, l'*Ecce Homo* de Hieronymus Bosch, spécialement dans les mines patibulaires de certains membres du Sanhédrin, ce qui a pu susciter des accusations d'antisémitisme. Malheureusement, la musique de John Debney ne se démarque pas assez de celle de Peter Gabriel pour *The Last Temptation of Christ* de Scorsese. James Caviezel semble s'être jeté à corps perdu dans son interprétation très physique et ses confrères n'utilisent qu'une palette restreinte d'émotions.

Au bout d'une ribambelle d'effets spéciaux de tous genres mis au service d'une vision passiste, le film se termine sur une résurrection tellement rapide qu'on croirait que Mel Gibson préfère l'image du Jésus souffrant à celle du Christ triomphant. Le message d'espoir que Jésus véhicule est donc encore une fois tronqué. ❧

Luc Chaput

■ **La Passion du Christ** — États-Unis 2004, 126 minutes — Réal. : Mel Gibson — Scén. : Mel Gibson, Benedict Fitzgerald — Photo : Caleb Deschanel — Mont. : John Wright — Mus. : John Debney — Son : Wolfgang Amadeus, Bob Beemer — Déc. : Francesco Frigeri — Cost. : Maurizio Millenotti — Eff. spéc. : Daniel Acon, Marcus Andexler, Greg Cannom, Keith Vanderlaan — Casc. : Giorgio Antonini — Int. : Jim Caviezel (Jésus), Maia Morgenstern (Marie), Hristo Naumov Shopov (Ponce Pilate), Monica Bellucci (Marie-Madeleine), Luca Lionello (Judas), Mattia Sbragia (Caïphe), Rosalinda Celantano (Satan), Hristo Jivkov (Jean), Francesco DeVito (Pierre), Jarreth Merz (Simon), Claudia Gerini (Claudia Procles), Luca De Dominicis (Hérode) — Prod. : Mel Gibson, Bruce Davey, Steve McEveety — Dist. : Équinoxe.