

24 images

24 iMAGES

Points de vue

Numéro 122, été 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25140ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2005). Compte rendu de [Points de vue]. *24 images*, (122), 61–64.

LA CHUTE



Tout a déjà été dit sur ce film dépourvu d'intérêt sur le plan cinématographique et qui ne mériterait pas tant d'attention s'il ne participait de ce pernicieux mouvement qui conforte actuellement les Allemands dans l'idée qu'ils seraient bien eux aussi des victimes de la Seconde Guerre, séduits et abandonnés qu'ils ont été par un homme qui avait perdu le sens des réalités. C'est du reste ce qui explique le succès monumental du film en Allemagne. Bruno Ganz est certes génial, mais cela ne change rien au film qui vient à son heure, en pleine reconquête révisionniste de la victimisation. Le travail du prétendu historien et exact mémorialiste Oliver Hirschbiegel contribue non pas à un véritable travail de deuil et à enterrer les morts, mais plutôt à les laisser errer sans trêve ni repos, leurs ombres pouvant être à tout moment réutilisées à des fins ambiguës ou perverses. Trente ans après le rigoureux travail mémoriel et critique opéré par plusieurs cinéastes nés de la dernière guerre, la mémoire devient écran de fumée. Et soixante ans après la chute, à l'heure où le pays se livre à une frauduleuse martyrologie, Hirschbiegel, comme tous ces Allemands qui ont l'impression de subir la massue morale et l'instrumentalisation d'Auschwitz, d'expier l'Holocauste et de participer à un culte de la culpabilité, ne trouve rien de mieux à faire qu'à occulter la Shoah de son film sans profondeur philosophique ou interprétative des faits historiques et à reprendre les propos aveugles de la secrétaire de Hitler, Traudl Junge (déjà interviewée frontalement par les cinéastes Andre Heller et Othmar Schmiderer), qui se résument à « On ne savait pas ce qui se passait ». Neutralité inexcusable, comme l'a bien dit Wenders. Attitude éthique, esthétique, idéologique et historique à la fois irresponsable et inquiétante. (All., 2004. Ré. : Oliver Hirschbiegel. Scé. : Bernd Eichinger, d'après *Les derniers jours de Hitler* de Joachim Fest et *Until the Final Hour : Hitler's Last Secretary* de Traudl Junge et Melissa Müller. Int. : Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara, Corinna Harfouch, Ulrich Matthes.) 155 min. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **S.L.**

CURSED

Alors qu'ils terrorisaient les foules 50 ans plus tôt, les loups-garous font aujourd'hui partie des créatures du cinéma d'horreur à ranger au grenier (Ah! ces crocs! Ah! ce poil! Ah! ce regard méchant!).

Les voici cependant qui reprennent le collier dans le Wes Craven nouveau, *Cursed*. Il peut paraître étonnant que le réalisateur et son scénariste Kevin Williamson choisissent de s'intéresser à ces monstres au charme suranné, sachant très bien sans doute que ceux-ci n'ont plus la cote auprès du public des multiplexes. Après tout, Craven connaît son métier, il a prouvé maintes fois qu'il sait comment faire peur, lui qui compte une trentaine d'années de loyaux services dans le domaine (*Nightmare on Elm Street*, *The People Under the Stairs*). On lui doit d'ailleurs une trilogie, *Scream* (1996-2000), également scénarisée par Williamson, sorte de classe de maître dans laquelle il a pu inventorier les codes, procédés et figures de l'horreur et révéler ses trucs.

Craven n'est pas de ceux qui s'élèvent au-dessus du genre pour le regarder de haut (il n'est absolument pas kubrickien), s'efforçant plutôt de « livrer la marchandise » tout en inscrivant l'horreur dans un cadre contemporain, actuel. L'action de *Cursed* se situe à Hollywood, dont la plupart des habitants sont décrits comme des arrivistes vulgaires. Les personnages gravitent autour d'une boîte de nuit inspirée des Planet Hollywood : les clients y boivent et dansent entourés d'artefacts du cinéma hollywoodien et de statues de cire à l'effigie des grandes vedettes. Ce concept de momification décorative, Craven en souligne à la fois la vanité et la morbidity lors d'une joyeuse séance de tuerie, de massacre et de démolition qui clôt le film. C'est dans la ville des stars que prolifère maintenant la lycanthropie, semble dire l'auteur. L'analogie est savoureuse : tandis que certains se transforment « inhumainement » grâce à la chirurgie plastique, d'autres deviennent des monstres de perfidie au contact de la célébrité et de l'argent. Les scènes *gore* les plus percutantes ont lieu dans la première moitié (nous ne voyons pas les loups-garous, mais ils rôdent) après quoi, quand apparaissent pour de bon les braves bêtes, le film bascule dans un comique moraliste et satirique à la *The People Under the Stairs*. La peur et le rire s'excluent mutuellement au détriment de la cohérence. Le résultat est inégal mais pas insignifiant. Bien que *Cursed* ne soit pas une des grandes réussites de Craven (des difficultés importantes auraient d'ailleurs entravé la production, selon ce qu'a rapporté la presse), on y retrouve son habituel regard oblique sur l'actualité et la société qui est la sienne. (É.-U., 2004. Ré. : Wes Craven. Int. : Christina Ricci, Joshua Jackson, Jesse Eisenberg, Judy Greer.) 97 min. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **M.D.**

THE INTERPRETER

L'idée est discutable, mais admettons que la réussite d'un film de divertissement tienne d'abord à son efficacité. Les conventions, les stéréotypes, alors ne devraient pas tellement gâcher notre (éphémère) plaisir. Mais il reste un principe intangible qui conditionne cette efficacité : l'honnêteté. L'honnêteté d'un artiste (dans le meilleur des cas) ou celle de l'artisan qui met son cœur à l'ouvrage et s'applique à faire du mieux qu'il peut. Il est sincère lorsqu'il s'efforce de trouver ses propres solutions de mise en scène et triche s'il se contente de les puiser toutes, telles quelles, chez le voisin. Il y a trente ans, les thrillers d'investigation qui assuraient le succès de Sydney Pollack avaient beau être impersonnels (ils auraient pu être signés Alan J.

Pakula ou un autre), ils fonctionnaient : les acteurs croyaient en leurs personnages – on en juge d'ordinaire à ce qu'ils ne font jamais mine d'en savoir plus qu'eux – et le réalisateur à son récit (selon un principe centripète, filmer des actes finissait par produire une action). Aujourd'hui, cette sincérité fait totalement défaut, puisque rien de ce que l'on voit dans *The Interpreter* n'a pas déjà été filmé ailleurs : d'où cet artifice permanent qui fait de chaque séquence un programme en soi, une figure imposée. Les problèmes affectifs du policier, le traumatisme de l'héroïne, l'arrière-plan politique ne répondent à aucune dramaturgie interne, mais viennent tout simplement d'autres films. C'est une succession continue de greffes. La technique du montage parallèle (moyen devenu commode pour abdiquer toute ambition de découpage fondé sur la durée) pioche elle aussi tous ses micro-suspenses dans les films des autres et n'obéit donc qu'à la seule loi du tout-venant industrielle (lorsqu'il ne s'agit plus de réaliser, mais de produire).

La croyance d'un cinéaste à ses images peut se mesurer à son désir de filmer du reflux (et pas seulement l'hyperbolique de chaque situation) et à l'habillage sonore de son film. Ici, la moindre note commente le moindre geste et le moindre geste commente le moindre dialogue. Mais il y a pire : ce cinéma de la transplantation n'est même pas sauvé par ses acteurs. Sean Penn renonce à tout effort d'intériorité au profit d'un arsenal invraisemblable de mimiques. C'est peu dire qu'il grimace. Rusé, Pollack se réserve un rôle en forme de clin d'œil et fait ses tours de piste. Quant à Nicole Kidman, elle paraît plus soucieuse de sa jeunesse à l'écran que de la véracité de son jeu. Autrement dit, chacun à sa façon se joue de son personnage, tandis qu'il devrait se contenter de le jouer. En retour, il devient émouvant de voir avec quelle sobriété et quelle conscience professionnelle l'actrice Catherine Keener tente de faire exister son (maigre) rôle. Sa crédibilité redonne alors *in extremis* un peu d'honnêteté, d'efficacité et, disons-le, de vie à cette fastidieuse singerie. (G.-B., 2005. Ré. : Sydney Pollack. Int. : Nicole Kidman, Sean Penn, Catherine Keener.) 128 min. Dist. : Universal. – **É.V.**



NOBODY KNOWS

Des enfants abandonnés par une mère dans un appartement d'une grande ville (Tokyo) durant un an, voilà le fait divers sur lequel s'élabore *Nobody Knows* tout en déflation, manière qui permet à son auteur d'éviter le mélodrame annoncé, le sentimen-

talisme obligé et la visée socialisante appelée par le sujet. Exigeant, minutieux et même austère, Hirokazu Kore-eda refuse le regard tout aussi récriminateur que pathétique en suivant quatre enfants laissés à eux-mêmes, qui basculeront au fil des semaines dans la pauvreté et la saleté, dans un petit appartement qui est un lieu aussi claustrophobe qu'hermétique. C'est parce qu'ils sont sommés par leur mère de ne pas sortir (sauf l'aîné de 12 ans, Akira) afin d'éviter la curiosité des voisins, que ces enfants se retrouvent hors de toute contrainte sociale ; poussés ainsi hors du champ civique (ils ne doivent même pas aller à l'école), ce qu'une mise en scène non naturaliste confirme en éloignant d'eux tout regard extérieur, moralisateur ou attendrissant. Une mise en scène qui fonde dans cet appartement une nouvelle communauté aux lois non dites, soumise à des diktats qui tôt ou tard seront transgressés (les enfants sortent sur le balcon puis, la nuit, font une virée dans un parc et, à la fin, dans les rues de la ville, ce qui leur procure un grand bonheur qui clôt pacifiquement le film). Une sorte de monde utopique à l'envers puisque ces



enfants survivent littéralement en recréant un quotidien à partir de la privation. La vie tient donc à des actions minuscules (qu'aucun dialogue, lui-même maigre, n'explique) et à des objets usuels que le cinéaste scrute comme un documentariste épris de patience et méditant sur des détails : les doigts de moins en moins manucurés d'une main, les chaussures qui s'usent, le piano jouet qui vient à être brisé, les pièces de monnaie de moins en moins nombreuses, les bols de nouilles industrielles, etc. Tout est filmé en plans serrés, même l'appartement, qui est ainsi découpé comme un puzzle et dont on ne devine jamais ni la dimension ni la distribution des pièces. Et surtout Kore-eda travaille sur la temporalité, l'intériorise et la rend amphibologique : les plans courts, elliptiques et répétitifs se muent en images de lenteur. Ces images, déjà si présentes dans *Maborosi* et *After Life*, ont en leur centre brûlant la lutte contre la mort et la perte et les conflits entre les besoins de l'individu et ceux de la société. Tout est question d'intégrité chez Kore-eda, ce qui permet, de nous attacher à ces enfants, qu'on verra grandir et mûrir, en particulier Akira (joué par Yûya Yagira, prix d'interprétation à Cannes en 2004), celui qui veille sur ses deux sœurs et son frère. Oui, cela est inestimable et beau de voir la vie qui va ainsi devant nous avec noblesse et intensité. (Japon, 2004. Ré. et scé. : Hirokazu Kore-eda. Int. : Yûya Yagira, Ayu Kitaura, Hiei Kimura, Momoko Shimuzi, Hanae Kan, You.) 141 min. Dist. : Mongrel. – **A.R.**

OLDBOY



Park Chan-wook, réalisateur en vue de la nouvelle vague coréenne, s'est probablement dit dans son adaptation d'une manga japonaise : « Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? ». Surtout quand le compliqué est de nos jours pris pour du talent (et il a eu raison, son film a eu le Grand Prix du jury à Cannes en 2004). On aura compris par cette introduction que *Oldboy* est fait avant tout pour épater la galerie avec ses scènes sidérantes (poulpe mangée vivante, arrachage de dents avec un marteau, langue coupée avec des ciseaux), avec son histoire de double inceste comme toile de fond nauséuse. Oh Dae-su est séquestré durant quinze ans et apprend par la télévision qu'on le soupçonne du meurtre de sa femme. Libéré, il n'a qu'un but : se venger. Il retrouve un collègue de classe, qui a couché avec sa sœur (suicidée par la suite). Ce dernier apprend à Oh Dae-su qu'il couche avec sa fille (qu'il n'avait pas vue grandir durant sa séquestration). Park Chan-wook utilise tous les procédés connus pour commotionner son public et le séduire de force : du sang, des combats et des meurtres traités sur le mode de l'inflation. Aux nombreux tabous et phobies qu'il inventorie, il ajoute gros plans grossissants, travellings acrobatiques, montage effréné. Malheureusement, car son scénario, bourré jusqu'à la gueule, contenait une belle part philosophique sur la paranoïa intériorisée, l'introjection angoissante et la lutte contre le mal. Quand le cinéaste décide dans le dernier tiers de son film d'apaiser sa fureur filmique et de tranquilliser sa vocifération formelle, on devine une réflexion plus profonde sur l'existence, son horreur et son vide, à partir de l'ambiguïté des passions et de l'obsession de la mort. Mais c'est une pensée laminée par une virtuosité qui a obligé le spectateur à passer par les épreuves d'une esthétique chic et choc pour la deviner. (Corée du Sud, 2004. Ré. et scé. : Park Chan-wook. Int. : Choi Min-sik, Yoo Ji-tae, Gang Hye-jung, Chi Dae-han.) 119 min. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **A.R.**

SIN CITY

Sin City a l'apparence de la nouveauté, voire de l'innovation, alors que ses concepteurs, transposant au cinéma les bandes dessinées de Frank Miller, font un recyclage paroxystique des poncifs du cinéma hollywoodien. Ce n'est pas un film noir, c'est un archi film noir. Ce n'est pas violent, c'est ultra-violent. Les filles ne sont

pas sexy, elles sont hyper sexy. Nous sommes ici devant un objet brillamment conçu et usiné, qu'on regarde sans se lasser. C'est sordide, glauque, mais beau. Les « concepteurs » (Robert Rodriguez, Quentin Tarantino – en réalisateur invité – et les frères Weinstein de Miramax) fusionnent trois bandes dessinées de Miller; les personnages passent ainsi d'un récit à l'autre, la cohérence narrative de l'ensemble n'apparaissant qu'à la fin. Le film, retravaillé à l'ordinateur, est tourné en noir et blanc, bien que s'y glissent parfois des taches de couleur (des yeux, du sang, une auto). Les conventions de la bédé se retrouvent systématiquement reproduites : les bulles de réflexion, par exemple, sont remplacées par des monologues intérieurs et les cadres ont souvent la fixité des cases de bédé. Résultat : une œuvre tonitruante et d'une insignifiance assumée. Un film conçu par et pour des fétichistes, d'un ludisme qui exclut toute forme de transcendance. Les moyens utilisés pour donner vie à cette matière sont démesurés. (É.-U., 2005. Ré. : Robert Rodriguez, Frank Miller. Int. : Bruce Willis, Mickey Rourke, Jessica Alba, Clive Owen.) 124 min. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **M.D.**



LE SURVENANT

Érik Canuel (*La loi du cochon*, *Le dernier tunnel*, *Nez rouge*) continue de donner dans la multiplicité des genres. Après le thriller, le drame d'action et la « romance comédique » (jeu de mots de producteurs, qui ont une forme d'esprit bien à eux), voici maintenant une histoire d'amour dramatique sur fond historique, gonflée de lyrisme épique sauce campagnarde et adaptée du roman de Germaine Guèvremont : *Le survenant*. Celui-ci fascine les habitants d'un petit village car *il vient de loin* et soulève toutes sortes de petits mystères dispersés au long du récit : il est un peu alcoolique, il est capable de construire des canots et... il a les cheveux roux. Origines irlandaises ? amérindiennes ? clin d'œil à *Poil de carotte* ? Le film laissera ces questions sans réponse, puisque la véritable ambition des créateurs était, selon eux, de montrer des « êtres singuliers, non stéréotypés » face à un survenant « qui pose l'éternelle question du bonheur et du sens de la vie ». Le film est tout de même supérieur au *Séraphin* de Binamé, qui avait mis la barre bien haut dans le créneau du romantisme mortifère, mais Canuel tombe néanmoins trop souvent dans le cliché et le ridicule (on peut cependant en excepter l'excellente interprétation d'Anik Lemay). Le personnage



du Survenant se situe plutôt quelque part entre Jean Valjean et un glandeur-séducteur de cégep qui distribuerait aux jeunes filles des bracelets multicolores. Pour ce qui est de la communauté supposée représenter nos ancêtres, son austérité semble sortie tout droit d'une banlieue-dortoir de l'Allemagne du milieu des années trente. La reconstitution est bien faite mais son évocation est sans saveur, filmée à grands coups de grue et multipliant l'usage de filtres (on apprend ainsi que le Québec de 1910 était *orange*). Les sons encombrants adaptés à la norme THX pour donner au spectateur l'impression d'une « puissance épique » ne sont pas là pour arranger les choses. Des personnages figés, un Québec d'antan fantasmé et désincarné, un récit sans réelle invention et un tout qui, malgré quelques bonnes intentions, sent un peu trop la naphthaline. (Qué., 2005. Ré. : Érik Canuel. Scé. : Diane Cailhier, d'après le roman de Germaine Guèvremont. Int. : Jean-Nicolas Verreault, Gilles Renaud, Anik Lemay, François Chénier, Catherine Trudeau, Germain Houde, Patrice Robitaille, Pierre Collin.) 133 min. Prod. Les Films Vision 4. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **S.G.**



LA VIE AVEC MON PÈRE

Après un premier film très inégal mais somme toute prometteur (*Comment ma mère accoucha de moi durant sa ménopause*), Sébastien Rose continue dans *La vie avec mon père* son explora-

tion des relations filiales, cette fois sur un mode tragicomique qui tranche avec le ton impertinent et (malheureusement) trop léger de son opus précédent. S'il évite le piège de vouloir faire comique à tout prix, la position que prend ici le cinéaste reste ambiguë : le film oscille sans cesse entre la fable aux accents surréels (il faut voir la maison que le père et le fils habitent!) et une représentation au réalisme quasi didactique, qui s'incarne surtout dans le dernier tiers du film. On est porté à reprocher cette ambivalence plutôt au scénariste qu'au réalisateur, ainsi que bien d'autres petits défauts également, qui en s'accumulant finissent par gâcher un peu l'ensemble, pourtant inventif et plein de promesses. Ainsi, la liberté de création ne justifie jamais les incongruités, les invraisemblances, les amorces laissées en suspens, non plus que les erreurs de casting : autant Paul Ahmarani et Raymond Bouchard sont crédibles dans leurs rôles, autant David La Haye, en jeune cadre dynamique, n'arrive jamais à nous faire croire à son personnage. Sébastien Rose possède le talent et la vision d'un auteur à part entière. Il lui reste à prendre le temps de mieux digérer ses influences (qui n'a pensé à *Un zoo la nuit* en voyant le fils laver son père malade?), car tout le monde n'a pas le génie d'un Woody Allen pour citer allègrement ses idoles sans perdre un iota de sa personnalité. Il lui faudra aussi trouver une voix authentique, qui sache mieux faire la part entre légèreté et désinvolture, entre folie et laisser-aller. (Qué., 2005. Ré. : Sébastien Rose. Scé. : Rose et Stéphane Lasnier. Int. : Paul Ahmarani, David La Haye, Raymond Bouchard, Hélène Florent.) 110 min. Prod. : Max Films. Dist. : Christal Films. – **P.B.**

Reporters sans frontières

JEANLOUP SIEFF

POUR LA LIBERTÉ DE LA PRESSE

N'ATTENDEZ PAS QU'ON VOUS PRIVE DE L'INFORMATION POUR LA DÉFENDRE
En vente dans toutes les bonnes librairies et maisons de la presse. 12,75 \$

www.rsf.org