Document generated on 10/12/2024 12:46 a.m.

24 images

Le noeud de vipères
Lost Song de Rodrigue Jean

Marie-Claude Loiselle

Number 141, March–April 2009

URI: https://id.erudit.org/iderudit/25216ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Loiselle, M.-C. (2009). Review of [Le noeud de vipères / *Lost Song* de Rodrigue Jean]. *24 images*, (141), 59–59.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2009

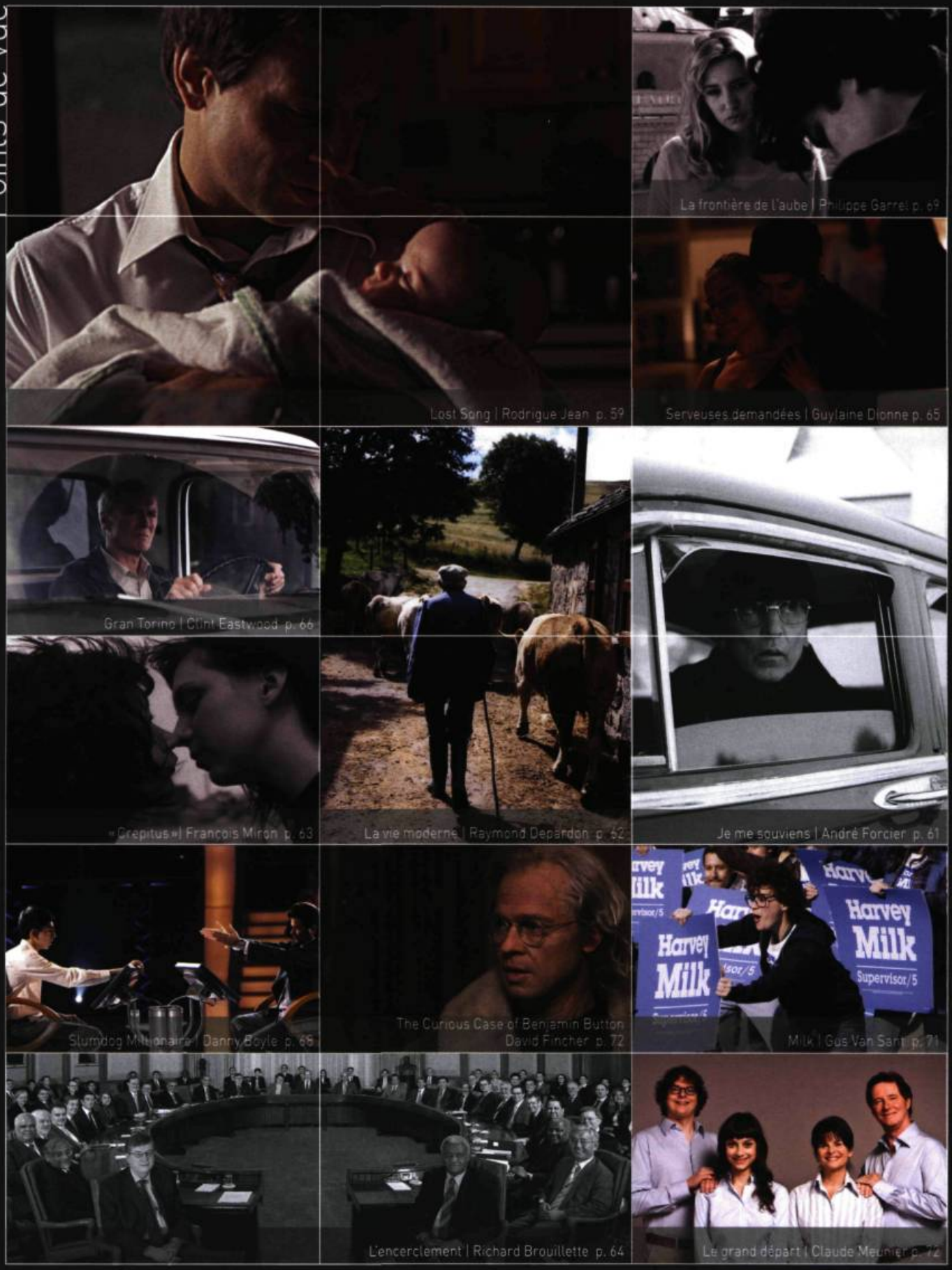
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



La frontière de l'aube | Philippe Garrel p. 69

Lost Song | Rodrigue Jean p. 59

Serveuses demandées | Guylaine Dionne p. 65

Gran Torino | Clint Eastwood p. 66

La vie moderne | Raymond Depardon p. 62

Je me souviens | André Forcier p. 61

« Crepitus » | François Miron p. 63

Slumdog Millionaire | Danny Boyle p. 68

The Curious Case of Benjamin Button
David Fincher p. 72

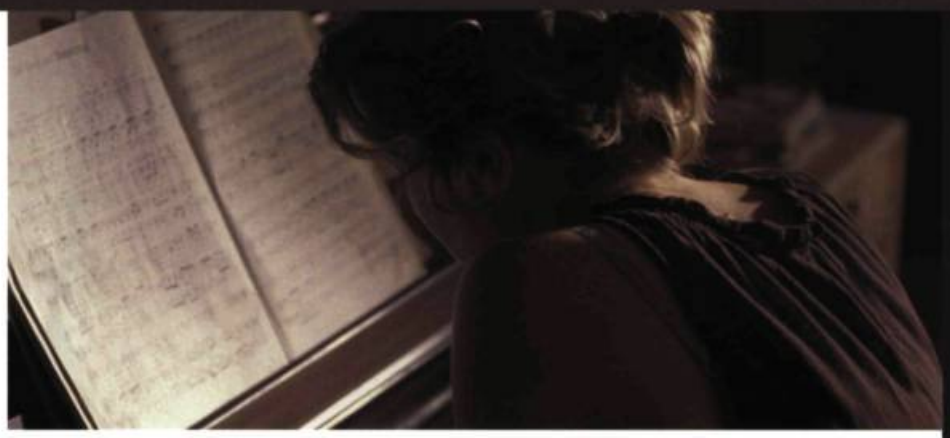
Milk | Gus Van Sant p. 71

L'encerclement | Richard Brouillette p. 64

Le grand départ | Claude Meunier p. 72

Le nœud de vipères

par Marie-Claude Loiselle



Lost Song, tout comme ***Hommes à louer***, n'a rien d'un film séduisant. Il nous maintient de bout en bout dans un sentiment d'inconfort, de malaise diffus d'autant plus déstabilisant qu'il nous fait pénétrer, l'air de rien, dans des zones troubles, sans qu'on saisisse entièrement dès le premier visionnement à quoi tient véritablement notre malaise. Il y a bien sûr cette histoire de couple qui se défait autour de la présence de son nouveau-né, «être en trop» comme ON en trouve dans les deux précédentes fictions de Rodrigue Jean, ***Full Blast*** (1999) et ***Yellowknife*** (2002), mais en réalité, cet enfant vient surtout brouiller les pistes en se donnant, selon toute apparence, comme le point d'origine du drame qui se joue dans ce couple, alors qu'il est bien davantage le catalyseur ou encore un révélateur d'une crise ayant une portée symbolique qui déborde largement l'anecdote tragique du film, soit ultimement la mort (supposée) de l'enfant.

Lost Song est construit tout entier autour de cette sorte de tumeur silencieuse qui rongera peu à peu la relation entre les deux protagonistes, s'installant aussi sournoisement que le pouvoir que le mari (Pierre) s'efforce d'exercer sur sa femme (Élisabeth). Pouvoir « banal », sans éclat, sans brutalité apparente et d'autant plus pernicieux qu'il échappe peut-être à celui-là même qui en fait usage. Alors que tout au long du film une vague menace extérieure semble planer, tapie dans la nuit caniculaire qui isole le chalet où le couple passe ses vacances ou incarnée par les bêtes qui se cachent au grenier, la véritable menace vient pourtant de l'intérieur et ne lâchera jamais prise. De la façon la plus insidieuse qui soit, elle vient dresser autour de la femme les murs d'une prison feutrée sur laquelle veille la belle-mère qui, en proposant son «aide» à la nouvelle mère, étend sur cette dernière son emprise en même temps que celle de son fils. Ici, tout prend l'aspect de la plus évidente banalité. La multitude de petits faits sur lesquels Rodrigue Jean n'insiste jamais constitue peu à peu un carcan social oppressant où chaque chose a sa place et ses règles immuables. Les blâmes de la belle-mère ne suggèrent toujours qu'à mots couverts, mais chaque jour un peu plus, l'inaptitude de sa belle-fille à s'occuper de son enfant, tout comme les reproches de Pierre semblent tout ce qu'il y a de plus *normal* lorsqu'il se montre agacé par les escapades nocturnes de sa femme ou qu'il ne la trouve pas à la maison au moment où il tente de la joindre du travail. Ce qui pourrait paraître comme l'attitude naturelle d'un mari inquiet prend ici subrepticement le visage du contrôle : « Qu'est-ce que tu fais dehors en pleine nuit ? » ou « Je t'ai appelée et il n'y avait pas de réponse ». Appel à la soumission qui ne dit pas son nom et impose comme la plus retorse des lois une force d'inertie morne et délétère.

L'impact que ***Lost Song*** a sur nous vient de ce qu'il fait sans cesse appel à l'intuition, à la sensibilité du spectateur et à sa capacité de se plonger dans un film pour y apporter la singularité de son regard. Le sens n'est ici jamais défini, jamais fermé, et ce, jusque dans la manière de filmer, très sobre, et le silence persistant, troublant du personnage d'Élisabeth ne fait qu'ajouter au caractère insaisissable du drame qui se noue à chaque instant devant nos yeux. Quelque chose peut pourtant paraître systématique dans l'écriture du scénario qui, dès le début du film (les pleurs oppressants de l'enfant pendant qu'Élisabeth vomit au bord de la route), semble déjà annoncer la mort à venir ; comme si l'inéluctable nous conduisait plan par plan vers l'issue tragique du récit. Mais le film peut se lire à tant de niveaux différents que sa complexité se situe bel et bien ailleurs, dans la part indéfinissable qu'il recèle.

Face à un clan familial qui la rejette en même temps qu'il la tient sous son joug, Élisabeth se retire. Sa force de résistance, elle la trouve du côté du silence, de la nature, de la paix nocturne, mais aussi de la musique, qui semble représenter (pour un temps...) une de ses dernières bouées. Le personnage d'Élisabeth est impénétrable, d'une opacité à la fois belle et inquiétante, avec cette blondeur diaphane toute de douceur sous laquelle, pourtant, couve une puissante force d'insoumission. Elle prépare en silence sa révolte imparable. Quand son mari lui aura retiré son dernier espace de liberté (par un seul mot, « rentre ! », lancé alors qu'elle se baigne paisiblement dans le lac), quand toute possibilité de voir son enfant autrement que comme un étranger appartenant déjà au camp de cette famille avec laquelle elle n'a rien à voir aura disparu, il ne lui restera plus qu'à fuir, mais réellement cette fois. Ce ne sera qu'au cœur de la forêt enveloppante et hospitalière où elle se réfugie que la fusion avec cet être qu'elle a mis au monde pourra advenir, l'espace d'un instant... Tout se passe alors comme si Élisabeth préférait livrer son enfant à la force sauvage de la nature qu'au conformisme tranquille qui cherche à le domestiquer. Mais cela non plus, le film ne l'explicite pas...

Québec, 2008. Ré. et scé. : Rodrigue Jean. Ph. : Mathieu Laverdière. Mont. : Mathieu Bouchard-Malo. Int. : Suzie LeBlanc, Patrick Goyette, Ginette Morin, Louise Turcot, Marilou Longpré Pilon, Louis Lafrenière-Audette, Charles Lafrenière-Audette. 102 minutes. Prod. : Rodrigue Jean et François Landry. Dist. : Métropole

Si c'est ça, le Québec moderne...

par Philippe Gajan

Le film devait s'appeler Némésis, mais entre-temps un film allemand portant le même titre est sorti. Dommage car Némésis est l'ombre puissante qui plane sur le film de Forcier. Avant son entrée en scène, le film monte en régime, avec elle, avec cette géniale trouvaille scénaristique de ne faire parler cette petite fille mutique, née de la vengeance d'une femme bafouée, qu'en gaélique, langue des Irlandais menacée par l'envahisseur anglais, le film se resserre, s'épaissit et s'ouvre au monde. Avant elle, ***Je me souviens*** est une chronique populaire, forcément engagée et personnelle, mais tout de même une chronique des années 1940, au temps des syndicats communistes de mineurs en lutte contre la collusion du patronat et de l'Église. Les dialogues qu'espionne la téléphoniste entre Monseigneur Madore et Maurice Duplessis sont savoureux ; on y croise les orphelins de Duplessis envoyés dans la mêlée, à la fois main-d'œuvre asservie et victimes innocentes de cette lutte à finir, et les deux camps s'échangent slogans et bons mots dans cette comédie noire à la Forcier. Comme souvent chez lui, on ne s'ennuie pas tant une idée décapante n'attend pas l'autre, comme par exemple les effets d'un gâteau au laxatif, les « jeux de fesses » ou encore la traîtrise d'une bouteille de champagne. Truculence et humanité sont au rendez-vous dans ce village minier de l'Abitibi en 1943.

Fin de la première partie. Quelques années plus tard... ***Je me souviens*** aurait pu dès lors virer au joyeux charivari, et Forcier simplement s'en prendre à cœur joie au duplessisme. Mais autour de Némésis, le film se fait hymne, fable et chant épique, et pleure un Québec orphelin, transfiguré et fantasmé pour l'occasion en une Irlande qui pleure l'Ulster en la personne d'un de ses révolutionnaires en exil volontaire. Le père de Louis, un temps héros de son fils et des syndiqués, a désormais rejoint l'univers des livres de Simon le légionnaire, livre de chevet du garçonnet; la mère téléphoniste traîne sa peine sans but et sa meilleure amie a épousé le patron un peu dépassé par les événements. Changement de garde, c'est au jeune narrateur Louis, désormais âgé de quinze ans, de reprendre le flambeau. Mais c'est Némésis qu'il tentera de sauver. Le film se concentre sur cette petite fille qui, spontanément, tout d'abord prononce ses premiers mots dans la langue du beau ténébreux arrivé un jour au village pour récupérer l'argent des paris illicites. Némésis lui donnera un but, il lui donnera une langue et une ouverture au monde jusqu'à ce voyage dans la verte Éirinn. Cette partie conserve bien sûr une bonne part de la truculence de l'univers du cinéaste et du rythme fou, fou, fou, du film mais, par le déplacement des personnages principaux en personnages secondaires, par le resserrement du récit autour du destin de la petite fille à l'étrange personnalité, elle y gagne un but, une direction et une ampleur. Avant elle s'amusait des travers de cette petite tribu, sorte de microcosme révélateur d'un peuple volontaire mais qui, plus souvent qu'à son tour, provoque sa propre perte pour retourner dans les oubliettes de l'histoire. Avec Némésis et Liam Hennessy, la comédie se teinte de drame, s'accorde des moments d'émotion plus graves. Némésis regarde sans un geste périr sa mère qui n'aura su la conquérir jusqu'à ses derniers instants. Dans l'imaginaire prolifique de Forcier, le Québec s'évade et prend de la hauteur.

Le cinéma de Forcier a toujours été politique, un brin libertaire : on ne se refait pas quand on a traversé les turbulentes années 1960 et 1970. Mais il ne l'a jamais été aussi explicitement. L'évocation des années 1950 comme toile de fond, nouveauté dans l'œuvre du cinéaste, lui a certainement donné cette distance qui lui permet de sortir du cadre et de renouveler son inspiration. Plus caustique que jamais, il conserve néanmoins ce qui fait la saveur de ses univers, c'est-à-dire des personnages hauts en couleur, habités par la tendresse et l'ironie de ce cinéaste accoucheur. C'est sans doute pour cela que les comédiens aiment ce cinéma et qu'ils lui sont fidèles. Avec un casting à faire pâlir d'envie toute production qui aspire au rang de *blockbuster*, avec le retour de Roy Dupuis et de Céline Bonnier déjà de l'aventure des ***États-Unis d'Albert***, ***Je me souviens*** fait figure de navire amiral de l'Union des artistes. Ajoutons à cela que ceux-ci sont tous impeccables dans leur rôle et on aura une idée de l'énergie que nous communique le film.

Québec 2009, Ré. : André Forcier. Scé. : Forcier et Linda Pinet. Ph. : Daniel Jobin. Mon. : Linda Pinet. Int. : Céline Bonnier, Roy Dupuis, Pierre-Luc Brillant, Gaston Lepage, Rémy Girard, Michel Barrette, Alice Morel-Michaud, Hélène Bourgeois-Leclerc, France Castel, Doris St-Pierre, Julie Dupage, Renaud Pinet-Forcier. Noir et blanc. 88 min. Prod. : André Forcier et Linda Pinet pour Les Films du paria. Dist. : Atopia.

Sortie prévue : 6 mars 2009

Du cinéma direct en scope couleurs

par Jacques Kermabon

Dans le tintamarre cannois, ***La vie moderne*** s'était imposé par une simplicité – une caméra le plus souvent immobile, des paysans taiseux rencontrés dans des campagnes reculées, quelques paysages – à laquelle on serait tenté de prêter une certaine gravité. On n'ose parler de beauté tant le mot prête à confusion, mais la lenteur de Depardon, cette façon de poser son regard, cette attention au monde et aux êtres relèguent à leurs vanités la plupart des autres films et redonne confiance dans les capacités du cinéma de jouer encore de ses forces natives, dans le plus simple appareil. Que cette apparente simplicité ne soit en rien spontanée et que le matériel – caméra et magnétophone – soit des plus récents est une autre histoire. Seuls comptent l'usage qui en est fait et l'effet durable que ce cinéma direct en scope couleurs et son haute définition provoque en nous.

La vie moderne boucle un triptyque, *Profils paysans*, entamé en 2001. Raymond Depardon et Claudine Nougaret (productrice et preneuse de son), à quelques années de distance, ont ainsi rendu visite aux mêmes fermes isolées, à la rencontre des derniers survivants d'un monde en voie de disparition. Pour autant, nul besoin d'avoir vu les deux précédents opus pour être sensible au passage du temps avec lequel cette œuvre s'écrit. L'âge parfois canonique de ces paysans encore en activité, leur solitude, les animaux dont progressivement ils doivent se défaire, les enfants qui n'ont pas voulu reprendre l'exploitation, l'évocation de quelques disparus aussi dépeignent assez clairement un sentiment crépusculaire. Depardon s'en est expliqué, l'entreprise veut tenter un peu de réparer une dette à l'égard de ses origines, qu'il a fuies très jeune pour d'autres horizons, et d'un monde qu'il n'a pas su filmer avant la disparition de son père. Ce n'est jamais sans une certaine honte qu'on s'extrait ainsi loin de ceux qui vous ont mis au monde. Ces films sont autant de plongées dans le passé, portrait d'une certaine France rurale, celle de ces petites exploitations qui, hormis quelques traces de confort, n'ont guère changé depuis plus de cinquante ans. Sans la mythifier, sans nostalgie, Depardon prend simplement acte de cette réalité, en préserve une trace. Ce titre, qu'on pourrait entendre comme ironique, ***La vie moderne***, dit d'abord simplement que cette réalité appartient à notre présent. « Au commencement il y a ces routes », dit-il en off au tout début du film tandis que nous avançons sur l'une d'elles qui serpente dans une moyenne montagne. Il suffit en effet de quitter les axes principaux, d'emprunter un de ces étroits chemins de campagne, de pousser jusqu'au bout, pour découvrir ces fermes loin de tout. Méthode Coué ou intime conviction, Depardon soutient même que ces paysans sont en avance sur les gens de la ville ne serait-ce que d'un point de vue écologique. « Ce film, dit-il, est résolument tourné vers l'avenir. Il y a une séquence dont je suis très fier où l'on voit un petit garçon dire qu'il veut faire le métier de son papa. Qu'il ne veut pas aller en ville... »

Même s'il boucle la trilogie, ce volet tranche avec les précédents, entre autres par les outils utilisés. Toujours en équipe réduite – Raymond Depardon et Claudine Nougaret ne sont que tous les deux sur le tournage – ils étaient équipés pour ***La vie moderne*** des dernières créations Aaton : la caméra Pénélope et l'enregistreur numérique Cantar[1]. Leurs caractéristiques techniques importent moins que la durée des plans et la spatialisation du son qu'elles autorisent. Le scope permet d'inscrire deux ou trois interlocuteurs dans le cadre – *exit* les contrechamps – et celui-ci bénéficie en outre d'une plus grande profondeur de champ que le scope par anamorphose. André Bazin y verrait sans doute ses conceptions confirmées. La beauté que nous invoquions ne tient pas tant à la science du cadrage du photographe Depardon qu'à sa façon d'accorder le tempo de son filmage au rythme de ceux qu'il filme et, entre rire et émotion, de nous rendre sensibles à l'éloquence des corps : visages crispés ou sourires, joues rougissantes ou regards qui contredisent ce qui est énoncé ; tous ces microévénements nous racontent des pans entiers de vie, tant de tensions recuites, d'espoirs déçus, de tendresses pudiques. Et on n'oubliera jamais la fixité du regard de Marcel Privat, ses yeux creusés et rouges. Il ne pourra plus s'occuper de ses bêtes comme avant. Jamais plus. C'est fini.

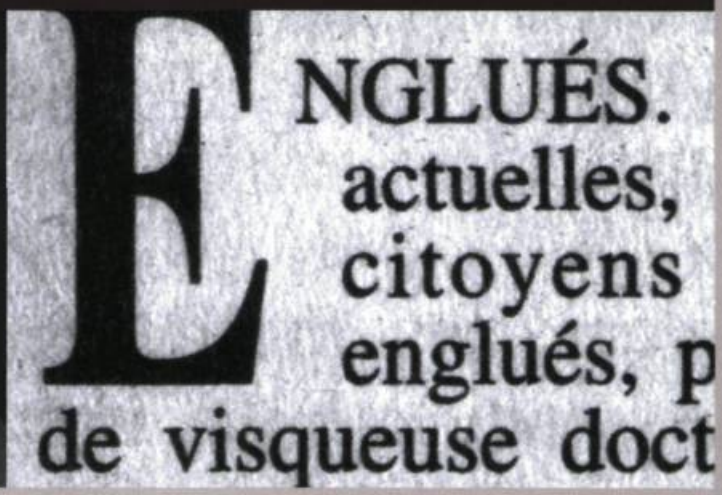
1. Le fameux Cantar, Stradivarius de la prise de son numérique, peut enregistrer jusqu'à six pistes simultanément, et Pénélope, caméra 35 mm 2Perfos, permet de filmer en scope sans anamorphoseur tout en doublant le temps des prises. Pour de plus amples informations, on se reportera au site www.aaton.com/ notamment pour comprendre la logique de la postproduction numérique à moindre coût inventée par Jean-Pierre Beauviala.

France, 2008. Ré. et ph. : Raymond Depardon. Mont. : Simon Jacquet. Son et prod. : Claudine Nougaret. 88 minutes. Dist. : Fun Films.

« Crepitus » de François Miron

Le deuxième volet de la trilogie satanniste de François Miron en hommage à Aleister Crawley tire son titre du nom que les Romains donnaient au dieu des flatulences. Succédant à ***Hymn to Pan***, ***« Crepitus »*** opère sur les sensations et les affects davantage que sur la pensée rationnelle. Maîtrisant remarquablement les codes du cinéma fantastique tout en refusant de recourir à la psychologie traditionnelle ainsi qu'au prétexte narratif, Miron livre donc une sorte de film d'horreur non linéaire, recyclant les figures de son cinéma à l'intérieur d'une suite cauchemardesque. Les bâtiments industriels délabrés de ***What Ignites Me, Extinguishes Me***, les transactions sapphiques de ***The 4th Life***, les paysages déconstruits de ***The Ultraworld*** et le fétichisme de l'appareillage cinématographique déjà présent dans ***Hymn to Pan*** réapparaissent ainsi dans cette curieuse expérience. Encore une fois, Miron affirme avec ostentation la capacité du cinéma à transformer le monde, jouant avec le sens (autant qu'avec les sens), multipliant les distorsions spatiales et temporelles, entrecoupant le déroulement du film de signes rappelant le dispositif cinématographique : utilisation de divers types de pellicule, présence des fins de bobines, etc. L'ironie sociale présente dans ***The Evil Surprise***, qui plaçait Miron dans la foulée d'Arthur Lipsett et de Bruce Conner, fait maintenant place à une dynamique référentielle qui débouche sur le jeu et le rituel. Par conséquent, Miron semble lorgner l'univers de Kenneth Anger, dont il partage l'intérêt pour l'occultisme. ***« Crepitus »*** se présente comme l'assemblage des fragments d'une cérémonie improbable et mystérieuse, assemblage monté au rythme d'obsédantes incantations démoniaques (remarquable travail sonore de David Kristian). Encore une fois, Miron affirme la place importante qu'il occupe dans le cinéma expérimental contemporain. **– Marcel Jean**

Québec, 2008. Ré., ph. et mont. : François Miron. Int. : Geneviève Bolla, Iris Godbout, Carl Wiedemann. 5 min.



Leçon de cinéma, leçon de politique

par André Roy

Richard Brouillette fait partie d'un petit nombre de créateurs (on pense à des gens comme Jean Gagné et Serge Gagné) qui croient à l'utopie et aux changements et qui ont tourné des films indépendants, un cinéma de l'artisanat, le plus souvent hors des circuits de production usuels. Il a aidé René Bail à terminer ***Les désœuvrés***. Il a donné en 1995 le film essentiel sur un de nos plus importants cinéastes, Gilles Groulx, avec ***Trop, c'est assez***. Treize ans plus tard, il revient avec un documentaire qui deviendra incontournable, une œuvre de longue haleine et ambitieuse qui explique les tenants et les aboutissants du néolibéralisme.

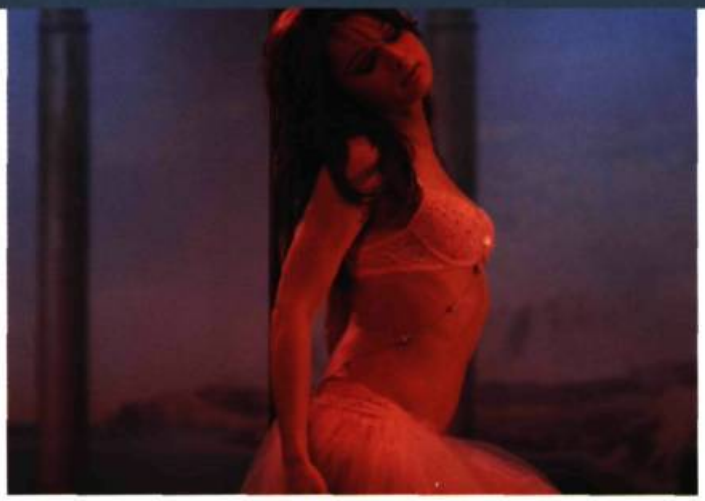
C'est un film exceptionnel, non pas tant par sa longueur, 160 minutes – l'auteur nous les fait oublier, on ne voit pas le temps passer –, que par son mélange étonnant de rigueur et de liberté. C'est un documentaire clair, dynamique, captivant, qui refuse l'esthétique conformiste de la télévision, son habillage chic et choc obtenu par le clip journalistique, le mitraillage des nouvelles dans le plus court laps de temps possible, les enquêtes sommaires, la voix off profuse et redondante. Le cinéaste n'adopte aucun des procédés télévisuels qui, par leur hystérie formelle, saturent l'image, gonflent l'information et l'évident en même temps.

Richard Brouillette va à l'encontre du formatage télé courant : son film, en 16 mm, est en noir et blanc; les plans sont longs et presque tous fixes, pour qu'on puisse bien *entendre* les propos des intervenants; les images d'archives, rares, sont réduites à des extraits très courts de bandes d'actualités, à des photos de personnes dont on parle ou à des documents écrits; les commentaires en voix off sont remplacés par des cartons qui introduisent les chapitres du documentaire ou expliquent brièvement une information (par exemple, ce qu'est la Conférence de Bretton Woods de 1944). Tout se niche dans la parole des philosophes et théoriciens, qu'ils soient défenseurs ou détracteurs du néolibéralisme, parole qui ne vise pas à la fumeuse objectivité dont on nous ânonne l'importance et l'inévitabilité, mais à la confrontation des idées. On est dans la lutte de la pensée qui – on le sait – s'appuie sur la dialectique et la contradiction. *L'encerclement* est en l'illustration lumineuse.

Divisé en deux grandes parties (« Portrait général de l'idéologie néolibérale » et « L'encerclement de la pensée et de la démocratie par le néolibéralisme ») et en dix chapitres, le film fait le tour de la question de ce courant de l'économie politique dans son rapport avec la démocratie. Pour ses défenseurs, la démocratie est un obstacle au libre marché; pour ses contempteurs, le marché affaiblit la démocratie. Mais, surtout, le réseau néolibéral s'appuie sur les *think tanks*, le système d'éducation, les médias, les partis politiques, les marchés financiers, les organisations bancaires intergouvernementales, les multinationales, les divers gestionnaires de l'épargne et des fonds de pension, et certains syndicats. Le documentaire expose la matière dans ses quatre premiers chapitres et la critique dans les six suivants. Il est moins un pamphlet qu'un manuel de connaissances. Il forme plus qu'il informe. Il a un aspect pédagogique – dans son application la plus positive – qui se garde des révoltes et des rages (qui n'auraient rien apporté, sinon le spectacle d'un certain narcissisme des intervenants comme la télé nous en montre tant), qui le protège des trous et des manques (le sujet est pleinement cerné) et le valorise par sa précision et sa concision. D'une certaine façon, en choisissant analystes et intellectuels de renom qui défendent ou attaquent, le cinéaste donne à son film l'allure d'un procès – avec ses avocats du libéralisme que seraient Martin Masse, Jean-Luc Migué, Filip Palda, entre autres, et ses avocats de la démocratie qui ont pour nom Normand Baillargeon, Noam Chomsky, Michel Chossudovsky, Ignacio Ramonet, etc., et dont le jury serait en quelque sorte composé par les spectateurs. Riche, jamais rébarbatif, totalement abouti, *L'encerclement* est tout autant une leçon de politique qu'une leçon de cinéma remarquables.

Québec, 2008. Ré., mont. et prod.. : Richard Brouillette. Ph. : Michel Lamothe. Son : Simon Goulet. Mus. : Éric Morin. Mix. : Éric Tessier. N. et b. 160 min. Dist. : Les films du passeur.

Sortie prévue : mars 2009



Serveuses demandées fait partie de cette catégorie de films qu'on aimerait pouvoir défendre pour leur sincérité, la noblesse de leurs intentions mais qu'une accumulation de petits et de grands défauts finit par rendre irrécupérables. Difficile en effet de ne pas trouver à tout le moins attachant ce récit de femme immigrante (le personnage de Priscilla, interprétée par Janaina Suaudeau) prise dans l'engrenage des petits emplois au noir lié à sa condition d'illégale, « spirale implacable » – selon l'expression consacrée... – qui l'amènera éventuellement à devenir danseuse nue. La séquence d'ouverture en dit long sur l'esprit que la réalisatrice Guylaine Dionne (***Les fantômes des trois Madeleine***) a voulu insuffler à son film : une série de visages de femmes qui regardent la caméra défile à l'écran, cependant qu'on les entend se présenter dans leur langue, évoquant au passage leur nom de danseuse. Cette petite procession, qui cherche maladroitement son éloquence dans la forme de la litanie, a en fait valeur de synecdoque : le destin de toutes ces femmes se trouve résumé dans l'histoire qu'on s'apprête à nous raconter. Même si la suite du film voit se développer une intrigue non dénuée de ressorts psychologiques (notamment grâce au personnage de Milagro, qu'incarne Clara Furey), l'essentiel est là, dans cette volonté d'illustrer quelque chose comme « une problématique sociale », tâche délicate s'il en est et que la forme documentaire paraît sensiblement mieux outillée pour prendre en charge. Le film n'évite aucun des écueils prévisibles : les clichés sur le sort des travailleuses du sexe et l'immigration en général, la narration en voix *off* qui alourdit sensiblement un scénario déjà encombré, les flash-back nostalgiques en super-8... Quelques bel-les scènes et un jeu somme toute nuancé des deux comédiennes principales n'arrivent malheureusement pas à sauver de la catastrophe une œuvre qui se résume tout entière à des promesses qu'elle ne tient pas. **– Pierre Barrette**

Québec, 2008. Ré. et scé. : Guylaine Dionne. Ph. : Nathalie Moliavko-Visotzky. Mont. : Aube Foglia, Denis Papillon. Int. : Janaina Suaudeau, Clara Furey, Colm Feore, Anne Dorval. 102 min. Prod. : Kevin Tierney. Dist. : Alliance.

Amère victoire

par Édouard Vergnon

Clint Eastwood est au moins autant un cinéaste de la mémoire que de la famille et quand il se met lui-même en scène, il devient celui de la paternité contrariée et de l'adoption, l'une menant souvent vers l'autre. La difficulté du père à s'occuper de ses enfants était ainsi le sujet en creux des récits policiers de ***Tightrope***, ***True Crime*** ou ***Absolute Power***. Avec ***Million Dollar Baby***, cette difficulté a pris une forme plus précise à travers l'histoire d'un vieil entraîneur en manque d'enfant. Dans ***Gran Torino***, ce manque existe toujours, même s'il est plus effacé dans la narration, et il se double d'une forme d'incompréhension des enfants vis-à-vis du parent. Ce qui est très beau, c'est que dans les deux cas, le cinéaste ne s'appesantit pas sur l'échec de la relation familiale, n'en fait pas l'objet de son récit, mais le transforme au contraire en une véritable apologie de l'adoption.

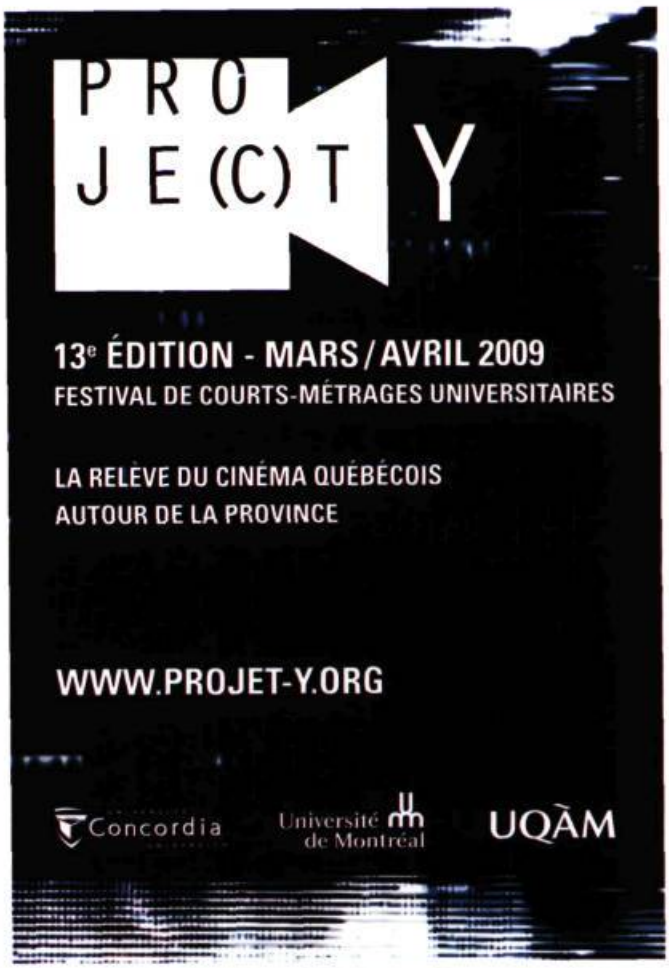
Le dernier plan de ***Gran Torino*** laisse une impression paradoxale de victoire (paradoxale, car il y a quand même eu mort d'homme) et rappelle beaucoup celui qui clôt ***Honkytonk Man***, lorsque l'adolescent tenait devant la tombe de son oncle la guitare de celui-ci. Aujourd'hui, il ne s'agit plus d'une guitare, mais d'un véhicule de collection. Chacun symbolise un legs spirituel, une émancipation, l'affranchissement salutaire de deux jeunes garçons au contact d'un homme qui leur aura finalement beaucoup appris de la vie. D'où le caractère initiatique de ces rencontres, toujours filmées comme positives par le cinéaste quelles que soient la personnalité de l'adulte et la fin tragique à laquelle il peut être voué (cf. ***A Perfect World***). Mais il y a plus, car outre l'approfondissement de cette thématique de l'adoption chère au cinéaste, ***Gran Torino*** est un film au moins aussi important que ***Million Dollar Baby*** pour appréhender l'œuvre d'Eastwood dans sa dimension la plus intime. Il s'y passe en effet quelque chose de nouveau et d'émouvant : Eastwood l'acteur ne s'est jamais filmé de façon aussi vulnérable et exposée. L'ouverture et la fin du film dans l'église en sont de parfaits exemples, puisque vivant ou embaumé dans son cercueil, le personnage y est à la merci des regards de chacun (y compris du nôtre), pour ainsi dire nu et sans défense. Voilà qui tranche avec l'œuvre antérieure, lorsqu'il lui revenait au contraire de toiser du regard ceux qui se mettaient en travers de son chemin. Pour la première fois donc, le regard a pivoté et, s'il est assez logique que ce changement d'axe s'opère en fin de carrière, on ne peut qu'être ému de voir le cinéaste-acteur illustrer de la sorte la vérité de son âge. Et puis il y a ce geste plusieurs fois répété de « tireur à mains nues » qui montre à quel point la figure de la vengeance (et du meurtre) a évolué dans son cinéma depuis ***Unforgiven***. En 1992, il s'agissait encore pour le personnage de *revenir* tuer. Dix ans plus tard, à la fin de ***Mystic River***, Kevin Bacon ne fait plus que mimer le geste et aujourd'hui, dans ***Gran Torino***, Eastwood fait semblant lui aussi de tirer et filme non plus la vengeance mais le renoncement à celle-ci. C'est en ce sens que la scène où, bouleversé, il brise la glace de la salle de bain, avec ce plan magnifique qui le montre ensuite assis dans la pénombre la main en sang, doit être vue comme un grand moment de vieillissement de l'œuvre, de sa profonde maturation, puisque ce que filme Eastwood ici, ce n'est rien d'autre que l'évolution d'un homme guéri de la violence contre les autres. Pour le reste, le cinéaste raconte son histoire avec cette honnêteté de *storyteller* qui n'appartient qu'à lui, en recourant à un mélange d'art poétique et de décontraction qui évoquent les sublimes derniers films de John Ford, notamment ***Liberty Valance*** et ***Donovan's Reef***. Chemin faisant, il continue de décliner une esthétique toute personnelle de l'homme seul à mi-chemin entre le cavalier et la pietà, comme en témoignent ces nombreux plans où ON le retrouve debout ou assis, avec un contre-jour et des ombres qui mettent parfaitement en valeur la beauté de son visage. Car un film d'Eastwood dans lequel il joue, c'est toujours deux histoires filmées à égalité : celle du scénario et celle qui n'a pour cadre que la présence solitaire et picturale (on pense beaucoup aux autoportraits de Rembrandt) de l'acteur.

États-Unis, 2008. Ré. : Clint Eastwood. Scé. : Nick Schenk. Ph. : Tom Stern. Mont. : Joel Coax, Gary D. Roach. Int. : Clint Eastwood, Christopher Carley, Bee Vang, Ahney Her. 116 minutes. Couleur. Dist. : Warner.

Slumdog Millionaire nous fournit une autre preuve que Danny Boyle est un garçon talentueux, doté d'immenses moyens lorsqu'il s'agit de créer des images fortes, de les monter à un train d'enfer et d'élaborer des textures sonores denses et entraînantes. Si quelqu'un, ici, avait besoin d'être convaincu des capacités techniques du cinéaste, le film a ce qu'il faut pour le rassurer. Le cinéma, cependant, n'est pas qu'affaire de technique, ni d'efficacité narrative, d'ailleurs. Le cinéma, c'est aussi une affaire d'éthique. Or, sur ce plan, ***Slumdog Millionaire***, c'est le moins qu'on puisse dire, laisse perplexe. Comment peut-on, en effet, esthétiser la pauvreté et la misère à ce point ? Comment peut-on traiter la violence sociale et religieuse avec une telle désinvolture ? Comment peut-on instrumentaliser la misère des autres aux fins d'une *gimmick* narrative hollywoodienne qui finit par nous laisser croire que tout est bien qui finit bien et qu'un jeu télévisé permet de racheter une vie d'injustices et d'humiliations ?

Slumdog Millionaire est un divertissement qui prend pour cadre les bidonvilles de Mumbay, autour du personnage de Jamal Malik, orphelin de dix-huit ans ayant grandi à la dure dans les rues de la métropole et qui se retrouve, tout à coup, concurrent à la version locale de l'émission *Who Wants to Be a Millionaire?* Soupçonné de tricherie, le garçon est torturé par la police pendant qu'une série de flash-back vient révéler au spectateur que son difficile apprentissage de la vie a permis à Jamal d'apprendre les réponses à toutes les questions que l'animateur lui a posées. Cette exploration du passé du personnage est l'occasion pour le cinéaste d'étaler sa virtuosité en filmant moult atrocités sans se donner la peine de les mettre en contexte, comme le massacre de musulmans par une horde sauvage d'hindous déchaînés. Entre la police violente et corrompue, les malfaiteurs sans scrupules qui exploitent les enfants, la barbarie religieuse et le détestable cynisme des bourgeois locaux, le jeune Jamal ne rencontre la bienveillante civilisation qu'à une seule reprise, sous la forme d'un couple d'Américains qui, plutôt que de lui en vouloir de les avoir escroqués (il les a distraits pendant que d'autres jeunes cambriolaient leur luxueuse voiture), lui laisseront une généreuse compensation de 100 $, attendris qu'ils sont devant cet enfant battu par un adulte (un Indien, forcément). Nous voici donc devant le même dilemme que devant ***Midnight Express***, il y a une trentaine d'années : soit les Indiens sont des bêtes sauvages, soit le point de vue du film est raciste. Loin d'arranger les choses, l'implacable construction du film, qui ne laisse rien en plan, célèbre la grandeur du monde de rêves hollywoodien avec une candeur qui laisse pantois : tous les méchants sont punis; Salim, frère de Jamal qui a mal tourné, obtient sa rédemption en sauvant Latika et en mettant en scène sa propre mort dans la dignité; les déshérités du pays sont vengés par le succès de Jamal; Latika et Jamal se retrouvent enfin, riches et amoureux. Nous sommes au cinéma, à n'en pas douter, et à cette catharsis pétaradante qui flatte le bas ventre de notre bonne conscience obèse (car nous sommes du côté des pauvres, nous les aimons si sincèrement, ces petits enfants de Mumbay) ne manque plus que la célébration à la manière bollywoodienne de la victoire finale des opprimés. Généreux, Danny Boyle nous l'offre : au moins un millier de danseurs entourent donc Latika et Jamal dans la scène finale. Seule une pluie d'Oscar peut logiquement succéder à une telle apothéose. Vive les pauvres! Ils sont si beaux, en couleur et en CinémaScope. – **Marcel Jean**

Grande-Bretagne-États-Unis, 2008. Ré. : Danny Boyle. Scé. : Simon Beaufoy, d'après le roman de Vikas Swarup. Ph. : Anthony Dod Mantle. Int. : Dev Patel, Anil Kapoor, Freida Pinto, Saurabh Shukla, Raj Zutshi. 120 min. Dist. : Warner.



Une histoire de fantômes

par André Roy

François, jeune photographe, aime une femme mariée, Carole, star du cinéma, qui, après son enfermement pour une dépression, se suicide avec des barbituriques. Le même jeune homme, un an après, fréquente Ève, jeune femme qui deviendra enceinte de lui et lui demande de l'épouser; revoyant constamment le fantôme de Carole dans un miroir, il se jette par la fenêtre juste avant la cérémonie du mariage. Le jeune homme ressemble à un prince charmant, mais sorti des ténèbres (ou du cinéma, si vous le voulez, le film est en noir et blanc), à un poète maudit avec ses cheveux en bataille, sa chemise blanche, sculpté sous les doigts, non de Jean Cocteau (car on pense souvent aux films de cet auteur durant la projection de ***La frontière de l'aube***), mais de son père même, Philippe Garrel. Celui-ci est un cinéaste marginal mais majeur, vénéré par une frange de cinéphiles dans le monde entier, qui signe ici son quatorzième long métrage. Ses admirateurs ne seront pas déroutés par l'opus de cet enfant désaccordé du cinéma, de cet ange secret des amours intérieures et des blessures, de cet auteur de la sauvage innocence de la vie et des rêves, que ***La frontière de l'aube*** réanime encore une fois sur les écrans par l'intermédiaire de l'acteur Louis Garrel, plus que jamais substitut de son père.

Rêve, Cocteau, cinéma. Nous sommes plongés dans un doux fantastique, dans l'exploration érotique de la vie des fantômes – et le cinéma confirme qu'il est bien l'instrument parfait pour l'apparition des spectres. Il y a quelque chose dans cette histoire d'absolu et de mort qui se déroule devant nous qui a un rapport avec le surréalisme, de *Nadja* (de Breton) au *Paysan de Paris* (d'Aragon). Mais plus encore, la source de son inspiration est le cinéma et, même avant tout, le cinéma de Garrel lui-même. On ne peut pas ne pas penser à ***La cicatrice intérieure***, à ***La naissance de l'amour***, à ***Sauvage innocence*** (dont les deux personnages principaux portent le prénom de François et de Carole), au ***Vent de la nuit***, pour l'aspect folie et démoniaque de l'amour ici présenté, l'amour comme drogue (et qui vous jette parfois dans la drogue), l'amour comme dévastation. Reviennent également en mémoire ***Le révélateur***, ***Elle a passé tant d'heures sous les sunlights***, ***Les amants réguliers***, pour cette façon d'utiliser la lumière, de jouer de la blancheur, de l'obscurité, des trucages (comme la fermeture et l'ouverture à l'iris), des formes archaïques du cinéma. Et ***La frontière de l'aube*** raconte de nouveau une histoire autobiographique d'amour meurtri, d'idéaux politiques perdus, de mort inévitable.

Par le croisement de différents récits d'œuvres précédentes, par leur réécriture finement déplacée, le cinéaste réactualise les mêmes thèmes, les emblématise. Par sa manière, tout compte fait, de ressusciter le passé comme on ressuscite le feu en soufflant sur la braise, Philippe Garrel veut éterniser le cinéma, et son film en possède la pureté première. Dans une position de plus en plus évidente depuis ses derniers films, il se définit en enfant naturel du cinématographe, enfant tout à la fois de Cocteau, de Bergman, de Bresson et d'Antonioni. Il ne cesse de poser cette question : comment filmer comme si c'était la première fois ? À moins qu'on veuille le considérer comme un survivant...

Car filmer est pour lui captation de ce qui fuit, de ce qui part, est parti; c'est le geste de celui qui reste, du conteur. Ainsi, de film en film, le cinéma devient davantage chez Garrel une histoire de somnambules. La réalité qui s'y dessine est immédiate, sensible, mais crépusculaire par la lucidité et le pessimisme profond qui l'imprègnent, hantée par une faute qui empêche de vivre. L'écran est plus que jamais le lieu du subconscient – d'où cette impression d'être dans un état d'endormissement, d'apesanteur, d'intemporalité (rappelons que le titre de travail du film était *Le ciel des anges*). Le cadre traduit un environnement aliénant et a certainement affaire autant au voyeurisme qu'à la contemplation (c'est l'effet miroir du cinéma, le cinéma comme traversée du miroir). Le plan est une icône, une allégorie du passé, la trace labile des disparus, qui y brûlent et éblouissent encore. L'image, le son, la musique (très belle ici) transforment les figures obsédantes du couple en poésie mystérieuse, en chant funèbre, en fable permanente sur les fantômes. Philippe Garrel, en héritier d'un cinéma premier, primitif, pur, en est leur gardien précieux.

France, 2008. Ré. : Philippe Garrel. Scé. : Marc Cholodenko, Philippe Garrel, Arlette Langmann. Ph. : William Lubtchansky. Son : René Levert, Alexandre Abrard. Mont. : Yann Dedet. Mus. : Jean-Claude Vannier. Int. : Louis Garrel, Laura Smet, Clémentine Poidatz, Éric Ruillat, Laetitia Spigarelli. N. et b. 105 minutes. Dist. : FunFilm.

Sortie prévue : printemps 2009

Une sortie de placard mémorable

par Gilles Marsolais

Centré sur les luttes menées aux États-Unis par une génération de francs-tireurs, dans les années 1970, pour la reconnaissance des droits à l'égalité et à la liberté pour les gais, ***Milk*** de *Gus Van Sant permet de mesurer le chemin* parcouru depuis cette époque où l'homosexualité était encore considérée comme une maladie, et ses manifestations extérieures les plus innocentes réprimées avec brutalité par les forces de l'ordre. Comme l'indique son titre, le film est axé sur le parcours exceptionnel de l'activiste Harvey Milk qui, à force de courage et de persévérance, après plusieurs échecs et malgré de nombreuses menaces de mort, est devenu un politicien crédible en réussissant à se faire élire comme conseiller à la mairie de San Francisco, poste équivalent à celui de maire d'arrondissement (pour le District 5 / Castro).

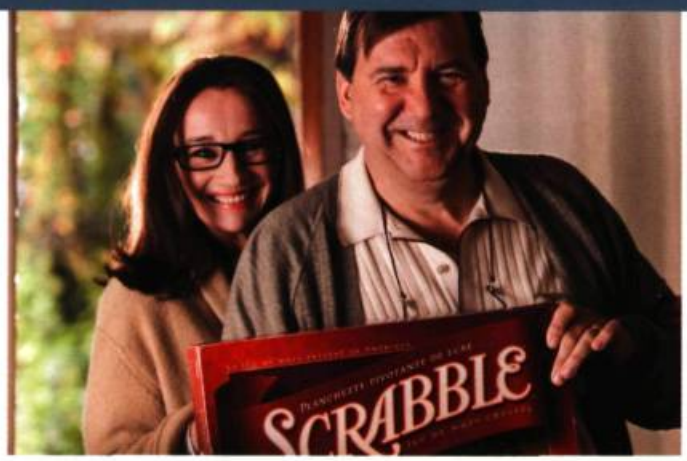
D'entrée de jeu, le générique situe le contexte social de l'époque en illustrant ces mesures de harcèlement dont les homosexuels étaient régulièrement victimes, qui s'accompagnaient d'arrestations humiliantes, d'amendes ou de peines de prison, du simple fait de s'être trouvés, comme n'importe quel hétéro, dans une taverne ou un bar considéré comme un lieu de rencontres. Le récit proprement dit s'ouvre sur le premier signe d'une parenthèse, à l'intérieur de laquelle se trouve inséré, sous la forme d'un long flash-back de deux heures, l'essentiel du propos : le parcours exceptionnel de Harvey Milk qui, par son destin tragique, deviendra exemplaire pour les générations suivantes. On le voit alors dicter au magnétophone un message pour la postérité, alors qu'il est dans le feu de l'action politique, pour le cas où il serait assassiné, se sachant désigné comme une cible potentielle. Le film se termine sur le second signe de cette parenthèse, complétant la formulation de ce message qui se révèle plein d'espoir pour les générations futures – alors même que Harvey Milk, nous le savons maintenant pour l'avoir vu à l'écran, vient d'être tué froidement par un autre conseiller à la mairie (Dan White) et qu'une importante manifestation silencieuse au flambeau vient de se tenir à sa mémoire par des militants prêts à prendre la relève.

C'est la seule audace stylistique que se permet Gus Van Sant dans ce long métrage de fiction filmé comme un documentaire traditionnel. Il respecte la chronologie des événements qu'il s'emploie à reconstituer avec un souci d'exactitude et de vraisemblance remarquable. D'ailleurs, le tournage s'est déroulé sur les lieux mêmes, à San Francisco, et l'atmosphère des années 1970 est parfaitement réussie. Sean Penn est tout à fait crédible dans la peau de Harvey Milk, et de la galerie de personnages qui émaillent ce film émerge l'activiste Cleve Jones, que Harvey Milk avait sorti de la rue, interprété brillamment par Emile Hirsch, jeune acteur (***Into the Wild***) dont il faut suivre la trace. Mais, du coup, c'est reconnaître que ***Milk*** ne porte pas la griffe du film d'auteur. Néanmoins – et c'est là sa principale qualité –, au-delà du travail de reconstitution de cette époque charnière, Gus Van Sant parvient, sans lourdeur et sans se perdre dans les détails, à contextualiser socialement et politiquement les principales étapes de cette lutte et à mettre en perspective les enjeux pour la démocratie qu'elles sous-tendaient : depuis les combats pour le droit au logement ou pour la préservation des emplois des enseignants et des fonctionnaires désignés comme « déviants » jusqu'à l'obligation de créer des alliances objectives à des fins électorales, et à la fierté d'être parvenu à confronter publiquement, dans un débat télévisé, le sénateur Briggs, farouche partisan avec Anita Bryant de l'abrogation d'un projet de loi (la Proposition 6) qui aurait signifié, à l'échelle nationale, la perte de droits acquis précédemment...

En bref, Gus Van Sant réussit à ratisser assez large en suivant simplement à la trace, sur une très courte période, de 1972 à 1978, l'itinéraire d'un homme ordinaire qui un jour a décidé de tout plaquer pour vivre selon ses goûts, ses besoins et ses convictions, de quitter New York avec son amant (Scott Smith) pour s'installer à San Francisco afin de réaliser son rêve. Harvey Milk s'y est alors découvert une vocation de politicien, découvrant que les sphères privée et politique peuvent être plus intimement liées qu'on ne le croit généralement, au point de rendre exemplaire son parcours. Bien qu'elle appelle inévitablement un rapprochement avec le percutant documentaire de Rob Epstein sur le même sujet, ***The Times of Harvey Milk*** (1984), cette fiction de Gus Van Sant fait œuvre utile en ravivant une mémoire défaillante à propos d'un passé militant récent que les jeunes générations ne connaissent pas forcément.

États-Unis, 2008. Ré. : Gus Van Sant. Scé. : Dustin Lance Black. Ph. : Harris Savides. Mont. : Elliot Graham. Mus. : Danny Elfman. Int. : Sean Penn, Emile Hirsch, Josh Brolin, Diego Luna, Alison Pill. 129 minutes. Couleur. Dist. : Alliance Vivafilm.

Le grand départ de Claude Meunier



Le cinéma québécois ouvre de plus en plus grand ses portes à de « nouveaux talents » qui sont en réalité des transfuges de la télévision, réalisateurs, scénaristes ou même acteurs qui ont fait leur marque dans l'univers de la série et qui entreprennent de se colleter avec le grand écran. Si certains parmi eux s'en tirent honorablement – on peut certainement penser à Patrice Sauvé, par exemple –, d'autres illustrent péniblement combien le passage au septième art est remplid'embûches, quelles que soient les lettres de noblesse acquises auprès du large public de la télé. Claude Meunier, avec *La petite vie*, fut l'artisan du plus grand succès de l'histoire des ondes québécoises, identité dont il semble vouloir se débarrasser depuis près de 15 ans en abordant d'autres registres que la parodie, d'abord dans la série *Détect inc* – ratage assez spectaculaire –, et maintenant avec ***Le grand départ***, comédie dramatique qu'il consacre – ô originalité ! – au couple vieillissant, menacé par le démon de midi.

Le problème de Meunier – on le percevait déjà dans la série policière précitée –, c'est le peu d'élasticité de son écriture. Tout ce qui convenait tellement bien à l'univers déjanté et ouvertement absurde de Môman et Pôpa – l'épaisseur du trait, le maniement du cliché, les dialogues « ping-pong », les personnages caricaturaux à l'extrême et les *one-liners* qui s'enchaînent – se trouve ici repris (même la distribution est calquée sur celle de *La petite vie*), mais dilué pour « s'adapter » à une tonalité qui se veut réaliste, sans pour autant échapper à aucun des pièges de la caricature. Il en résulte une œuvre qui ne sait manifestement pas sur quel pied danser, un hésitant discours sur « l'état du couple » aujourd'hui – voir les bandes ridicules qu'écoute sur son ordinateur le fils, étudiant en psychologie –, un salmigondis pathétique d'intentions comiques, parodiques et dramatiques qui ne s'harmonisent jamais. **– Pierre Barrette**

Québec, 2008. Ré. et scé. : Claude Meunier. Ph. : Bruce Chun. Mont. : Jean-François Bergeron. Int. : Marc Messier, Guylaine Tremblay, Hélène Bourgeois-Leclerc, Rémy Girard, Diane Lavallée. 100 min. Dist. : Alliance.

The Curious Case of Benjamin Button de David Fincher

Adapté d'une nouvelle de F. Scott Fitzgerald, ***The Curious Case of Benjamin Button*** dépeint l'existence d'un homme qui, en 80 années, rajeunit physiquement tout en vieillissant mentalement. Il s'agit d'une idée dramatiquement forte, puisque ce personnage est en mesure de voir venir le moment exact de sa mort, sachant que l'adolescence, puis la tendre enfance le rapprochent du trépas. De plus, à la fin de ses jours, il doit affronter les affres de la sénilité dans un corps prépubère et fragile. Toutefois, le film met aussi malgré lui en évidence les limites du cinéma de fiction dans la représentation de phénomènes biologiques comme le vieillissement et la mort. Brad Pitt joue Benjamin Button sur une période de près de 50 ans. Grâce à un procédé d'un rare raffinement technique, son visage a été numériquement transformé et greffé au corps d'acteurs qui incarnent le personnage à d'autres âges de sa vie. Le film bute sur le défi d'assujettir les effets spéciaux (du numérique aux maquillages) aux exigences du réalisme. En effet, la présence de ce personnage hors du commun, né de l'invention littéraire, repose sur bon nombre de subterfuges cinématographiques fatalement visibles.

Les tourments des personnages apparaissent vraisemblables quand l'âge de Button concorde avec l'âge réel de Pitt (ce qui correspond à environ 45 minutes de film). Son amante (Cate Blanchett) vit avec cet homme qui devient de plus en plus jeune (et de plus en plus beau – on n'a pas choisi Brad Pitt pour rien), alors que les signes de la vieillesse s'accumulent sur son corps. Le film gagne alors en émotion. ***Benjamin Button*** donne le goût de relire *La mort à voir* de Gérard Lenne pour comprendre qu'il existe des phénomènes biologiques que le cinéma est incapable d'incarner. En effet, cet auteur avançait que le cinéma ne peut représenter ce qui

caractérise fondamentalement la mort, soit l'absence de vie – les acteurs peuvent faire croire qu'ils décèdent, mais pas que le sang a arrêté de couler dans leurs veines. Le film soulève indirectement ces questions – certes intellectuellement passionnantes – à défaut d'émouvoir pendant toutes ses 166 minutes. **– Marco de Blois**

États-Unis, 2008. Ré. : David Fincher. Scé. : Eric Roth. Int. : Brad Pitt, Cate Blanchett, Taraji P. Henson, Julia Ormond. 166 min. Dist. : Paramount.