

24 images

24 iMAGES

Vue panoramique

Number 86, Spring 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23592ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1997). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (86), 58–63.

Tous droits réservés © 24 images, 1997

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/>

érudit

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/>

vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan — P.G.
Thierry Horguelin — T.H. Marcel Jean — M.J.
André Roy — A.R. Grégoire Sivan — G.S.

ANNA OZ

Le tableau semblait au départ avoir tout pour séduire: un titre énigmatique aux accents de conte de fées, une actrice au charme trouble dans un contre-emploi, nous disait-on, étonnant, une histoire coécrite par Gérard Brach



Charlotte Gainsbourg.

(scénariste, entre autres, du «grandissime» Polanski), et la promesse d'un film onirique sur les fantasmes et les élucubrations psychotiques d'une jeune Parisienne confrontée à une sombre histoire de trafic d'organes.

« C'est un cauchemar », nous prévenait même le sous-titre équivoque de l'affiche, en guise d'invitation au voyage...

Après les pérégrinations existentialistes d'un jeune Parisien désœuvré (*Un monde sans pitié*), le road-movie rural (*Aux yeux du monde*) et le film politique à la John

Le Carré (*Les patriotes*), Rochant s'essaie donc aujourd'hui à l'onirisme retors. Ne vous évertuez d'ailleurs pas trop à chercher une explication rationnelle aux situations qui vous sont présentées: le flou artistique semble ici définitivement affaire de figure de style. Et si le spectateur peut facilement se perdre dans la confusion que Rochant s'astreint à entretenir (rêve ou réalité? fantasme ou vérité tangible?), appelons ça une «entreprise de subversion des codes par trop banalisés de la perception spectatorielle». En d'autres termes: prenez sur vous, et laissez un peu Rochant terminer tranquille son petit exercice de style sans vous plaindre constamment.

La mystification tient au dédoublement de la personnalité du personnage de Charlotte Gainsbourg, et aux doutes que l'on peut avoir quant au rôle que joue son alter ego dans une odieuse affaire de trafic d'organes.

Quelques scènes aux accents buñuéliens (un œil encore frais qu'on se lance au visage, un brumisateuse d'air avec option voyage spatiotemporel...) et plusieurs situations virant à un burlesque plutôt insolite saupoudrent le tout d'une atmosphère surréaliste finalement assez inhabituelle dans le cinéma français actuel. Surréalisme que l'on pouvait déjà trouver en filigrane dans le magnifique court métrage de Rochant *Présence féminine*, où une jeune fille se promenait durant tout le film avec une valise remplie de mains... vivantes.

Mais à trop vouloir jouer au chat et à la souris avec son auditoire, le cinéaste finit ici par pratiquer un onanisme mystico-intellectuel assez énervant. Alors on se repaît des belles images, on admire la grâce et la subtilité de l'interprétation de Charlotte Gainsbourg dans un double rôle qui aurait pu se révéler particulièrement périlleux. Et puis on se dit que, décidément, il n'y a qu'une seule personne qui sache parfaitement faire du Polanski. C'est Polanski lui-même. (Fr. 1996. Ré.: Éric Rochant. Int.: Charlotte Gainsbourg, Gérard Lanvin, Sami Bouajila, Grégori Derangère, Emmanuelle Devos, Jim-Adhi Limas.) 98 min. Dist.: France Film. — G.S.

CYCLO

Un jeune (très jeune) «cyclo-driver» exerçant son dur métier à Hô Chi Minh-Ville pour subvenir aux besoins de sa famille, se trouve bien dépourvu lorsqu'on lui dérobe un jour son instrument de travail. Ce tragique incident (comme il pouvait l'être pour le héros du célèbre film de Vittorio De Sica) va donc l'amener, pour dédommager sa propriétaire, à tomber dans l'engrenage fatal et avilissant

de la petite délinquance, avec ses satisfactions futiles et son argent rapidement gagné.

La première bobine du film nous laisse entrevoir ce qui aurait pu être un grand film: Trân Anh Hùng laisse le cyclo en liberté, et suit le jeune garçon à travers ses pérégrinations quotidiennes dans les rues de la ville. L'acuité du regard porté sur cet univers grouillant et rempli de

sons tonitruants, d'individus pressés et bousculés, d'effluves d'odeurs âcres et parfumées, tout est mis en œuvre pour nous donner à « ressentir » la ville de manière particulièrement viscérale.

La seconde partie du film reste malheureusement bien en-deçà de nos espérances lorsque Trân Anh Hùng décide de s'intéresser aux agissements particuliers du petit groupe de maffiosi duquel son héros fait dorénavant partie. Le film se cloître alors dans des intérieurs sombres et moites, et la caméra en profite pour se payer un petit trip totalement halluciné et oublie dans sa folie élégante de s'intéresser à ses personnages. Ils se trouvent donc transformés en figures totalement caricaturales, qui pour le coup ont bien du mal à nous émouvoir (ou plus simplement à nous intéresser!).

De même, la violence que Trân Anh Hùng — retourné temporairement au Viêt-nam depuis *L'odeur de la papaye verte* — avait réussi à mettre temporairement en quarantaine dans son premier film semble ici prendre sa revanche, filmée la plupart du temps avec beaucoup de complaisance (la scène de torture en est un exemple flagrant), et même avec une grandiloquence qui nuit un peu à la vraisemblance du propos (le meurtre, qui s'étire pendant de longues minutes, de l'un des clients de la prostituée).



Le Van Loc.

Violent, baroque, mais aussi esthétisant, fourre-tout et maladroit, ce second film de Trân Anh Hùng, réalisateur ultrarécompensé (Caméra d'or à Cannes, César de la meilleure première œuvre et nomination à l'Oscar pour *L'odeur de la papaye verte*, Lion d'or à Venise en 1995 pour *Cyclo*), se caractérise, outre le propos de départ très louable, par une surabondance visuelle qui en fin de compte paralyse le récit. (Fr. 1995. Ré.: Trân Anh Hùng. Int.: Le Van Loc, Tony Leung-Chiu Wai, Tran Nu Yên Khê, Nguyen Nhu Quynh.) 120 min. Dist.: CFP. — **G.S.**

DES NOUVELLES DU BON DIEU

Dans les années 70, Bertrand Blier a développé un style reposant sur l'absurde, des dialogues redoutables et une construction narrative virtuose. De *Préparez vos mouchoirs* à *Beau-père*, en passant par l'excellent *Buffet froid*, il a accumulé les succès avant de sombrer dans l'autocritique avec des films prétentieux et alambiqués comme *Merci la vie* et *Un, deux, trois soleil*.

Écrivain devenu cinéaste, Didier Le Pêcheur fait sien le style de Blier en nous offrant *Des nouvelles du bon Dieu*. Même talent pour les mises en abyme, même goût pour les situations provocantes, même facilité à écrire la phrase qui tue ou à imaginer la situation qui provoquera l'éclat de rire.

Cette parenté, c'est à la fois la force et la faiblesse de *Des nouvelles du bon Dieu*. La force parce que cette histoire de pauvres bougres à la recherche de Dieu est souvent amusante et parce qu'elle est menée avec un réel savoir-faire. La faiblesse parce que ce récit qui s'affiche innovateur ne surprend guère quand on en a saisi le fonctionnement (ce qui survient assez tôt). Quant au reste, Le Pêcheur est épaulé par quelques bons acteurs qui semblent prendre un réel plaisir à se lancer les bons mots à la figure. On comprendra que Maria de Medeiros et Marie Trintignant, plutôt sollicitées pour un cinéma très sérieux récemment, trouvent dans un film comme celui de Le



Maria de Medeiros.

Pêcheur un exutoire salutaire. (Fr. 1996. Ré.: Didier Le Pêcheur. Int.: Marie Trintignant, Christian Charmetant, Maria de Medeiros, Jean Yanne.) 110 min. Dist.: Astral. — **M.J.**

THE ENGLISH PATIENT

Le film semble contenir au départ un véritable projet, aussi bien esthétique que narratif: esthétique à l'image de ce premier plan qui glisse sur le désert à la manière d'un regard sur un corps humain; narratif puisque cette construction en flash-back de séquences en parallèle nous entraîne vers une convergence des destins du comte d'Almasy et de l'infirmière Hana. Las, malgré une très belle idée de départ, la reconstruction de la mémoire en lambeaux d'Almasy à l'aide de traces (des photographies, des lettres, des cartes) qui peu à peu s'emboîtent en flashs-back de plus en plus fréquents et cohérents, le film n'arrive pas à contenir toutes les échappées du récit. C'est l'absence d'une finalité qui tue l'ampleur et le souffle de la passion dévorante du comte pour Katharine.

Il ne faut pas voir là une quelconque complexité mais plutôt l'avortement d'un projet qui très (trop) rapidement abandonne sa matière, c'est-à-dire la mémoire, pour se consacrer uniquement et péniblement à recoller les morceaux d'une histoire. À partir de là, il n'est plus qu'un roman illustré, certes servi par une interprétation superbe. Dommage, car par moments le cinéaste dispose de pistes prometteuses (l'amour que portent Almasy et Hana à leurs fantômes



Kristin Scott Thomas.

respectifs), mais il les abandonne systématiquement au profit de personnages (Caravaggio) ou de situations (l'histoire d'amour entre Kip et Hana) mal exploités et pour tout dire, inutiles. *The English Patient* n'atteint jamais l'unité des grandes fresques romanesques. (G.-B. 1996. Ré.: Anthony Minghella. Int.: Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Kristin Scott Thomas, Willem Dafoe, Naveen Andrews.) 162 min. Dist.: Alliance. — P. G.

FLIRT

«Flirte, mais ne va pas plus loin», semble se dire Hal Hartley dans son plus récent opus fort décevant. «Pas touche!» «Ne te salis pas les doigts!» C'est à ce genre d'ordres que paraît répondre *Flirt*, aussi froid et net qu'un bloc opératoire, aussi impersonnel que le milieu urbain et

Dwight Ewell et
Geno Lechner.



très mode où se situent ses trois histoires — qui n'en sont en fait qu'une seule. Exercice de style peu engageant, le film répète une même anecdote, avec les mêmes dialogues, dans trois villes (New York, Berlin, Tokyo), par trois couples (différents dont un, homosexuel) qui décident de se séparer pour un certain temps. Sur la fragilité des sentiments et l'universalisation des comportements, le film ne propose rien, sinon son ostentation vis-à-vis de tels sujets. Le réalisateur semble peu concerné, s'adonnant plutôt à une virtuosité sans conséquence, se complaisant dans des poses maniérées et prétendument modernes, perdant cette authenticité qui faisait la richesse de *Trust*, *Simple Men*, *Amateur*. Un exercice de style peut s'avérer intéressant si l'auteur accepte une part de risque et prend à témoin ses spectateurs des défis qu'il se pose, des tentatives qu'il lance, jouant sur la corde raide; mais pas comme ici, s'esquivant dans un ennui de bon ton et une élégance décorative et futile. On s'inquiète pour l'avenir de Hal Hartley dont nous aimons beaucoup le cinéma. Ce *Flirt* ressemble à un acte suicidaire. Espérons qu'il ne soit qu'un passage à vide momentané. (É.-U. 1995. Ré.: Hal Hartley. Int.: Bill Sage, Parker Posey, Martin Donovan, Dwight Ewell, Elina Lowehnsen, Miho Nikaidoh.) 85 min. Dist.: CFP. — A. R.

LOVE, ETC.

Il n'y a rien de bien neuf dans cette énième variation sur le triangle amoureux et l'on pourra légitimement s'agacer de la coquetterie avec laquelle elle nous est contée: une ironie, une fantaisie appuyées, un dialogue trop manifestement écrit dans ses formules et ses ruptures calculées (le film adapte scrupuleusement, la fin exceptée, le roman éponyme de Julian Barnes, dont il conserve l'alternance des points de vue et les confidences à voix haute, procédés plutôt littéraires), des correspondances mécaniques entre les objets et les états d'âme, une élégance décorative, un chic visuel superflu. Contre toute attente pourtant, un certain charme opère sur la durée, Marion Vernoux ayant l'intelligence de laisser le champ libre à ses acteurs. Grâce à ce trio en parfaite harmonie, les personnages d'abord prisonniers du poncif acquièrent progressivement un poids d'existence, des zones d'ombre, une présence attachante, et donnent vie à des moments que rien ne paraissait devoir sauver de la banalité. Par exemple, l'intensité de la scène risquée du karaoké (il s'en fallait d'un rien pour basculer dans le ridicule), ne doit rien au scénario, tout à la justesse de l'interprète et du regard de la cinéaste. *Love, etc.* rend alors une note de mélancolie vraie. Peu crédible, le retournement final (avant la clause assez faible) amène pourtant le moment le plus



Charles Berling,
Charlotte
Gainsbourg et
Yvan Attal.

fort du film, une scène d'affrontement d'une belle violence dans le heurt des sentiments. Entre Yvan Attal et Charles Berling excellents et complémentaires, Charlotte Gainsbourg parachève sa métamorphose de gamine trop vite montée en graine en un fragile et gracieux papillon. Qu'ils retrouvent vite un film à leur mesure! (Fr. 1996. Ré.: Marion Vernoux. Int.: Charlotte Gainsbourg, Yvan Attal, Charles Berling, Thibaut de Montalembert.) 105 min. Dist.: Malofilm. — **T. H.**

PORTRAIT OF A LADY

Jane Campion a souvent mis en scène des figures de femmes indépendantes en butte à un entourage qui ne comprend pas ou ne veut pas comprendre la fêlure qui les habite, et tout particulièrement la manière dont s'exprime leur recherche de sensualité. S'il est aisé, alors, de comprendre pourquoi une héroïne d'Henry James pouvait l'intéresser, il est par contre plus difficile de saisir pourquoi la cinéaste se dilue autant sur des aspects somme toute moins importants, telle la reconstitution historique, certes luxueuse et minutieuse, mais qui au bout du compte constitue une prison pour son discours en en limitant de beaucoup la portée. *Portrait of a Lady* est étrangement figé. Son rythme lent et ample ne parvient pas réellement à rendre compte du bouillonnement et de la richesse de la psychologie d'Isabel Archer. Tout au contraire, c'est la personnalité du monstre que constitue son mari, il est vrai superbement interprété par John Malkovich, qui semble avoir fasciné Jane Campion.

Tout se passe comme si nous étions encore une fois confrontés au faux problème de l'adaptation. Faux, car c'est finalement à la cinéaste de s'approprier l'œuvre et non le contraire. Si l'enveloppe du roman est séduisante, elle recelait pourtant une matière susceptible de passionner l'auteur de *An Angel at My Table*. Mais en s'attardant sur le beau (et la photographie est superbe) un peu comme elle l'avait fait dans *The Piano*, elle raréfie le sens. Œuvre



Barbara Hershey
et John
Malkovich.

plus convenue, plus hollywoodienne serait-on tenté de dire, *Portrait of a Lady* est un exercice rigoureux mais un peu inutile. (É.-U. 1996. Ré.: Jane Campion. Int.: Nicole Kidman, John Malkovich, Barbara Hershey, Mary-Louise Parker, Martin Donovan.) 144 min. Dist.: Cinéplex Odéon. — **P. G.**



Gad Elmaleh et
Mess Hattou.

SALUT COUSIN!

Merzak Allouache, le cinéaste de *Bab El-Oued City* n'a manifestement pas fini de filmer Alger, et c'est sur le mode de l'absence qu'il le fait puisqu'il lui est désormais interdit de tourner dans sa ville. Alilo est donc celui que le réalisateur charge de mesurer cette absence. Pour cela, lui qui possède la sagesse de l'innocence vient à Paris, mais c'est Alger qu'il croise sans cesse. Les lieux («mais c'est Alger ici»), mais surtout les rencontres le ramènent constamment dans son pays et ce de façon douloureuse. Directement, (la rencontre avec cet ancien policier respecté là-bas qui vit de petits trafics ici, le refus de Mok, son cousin, de faire face à la réalité) ou indirectement (la famille de son oncle qui n'écoute que la chaîne de télévi-

sion algérienne, ou son contact à Paris, un juif algérien qui cherche à étouffer sa nostalgie en repassant toujours le même disque), tous vivent cette séparation comme une déchirure. Tous, à leur manière, s'installent dans leurs rêves pour fuir une réalité qui leur est insoutenable (l'interdiction du retour au pays et surtout la situation politique). Et Alilo, représentant de là-bas, devient forcément le témoin d'ici.

La guerre civile est bien alors la véritable toile de fond du film. Au détour d'une conversation, d'une image télévisée, le film pleure la ruine d'un pays chéri. Film éminemment politique donc, *Salut cousin!* n'est pourtant nullement didactique. Au contraire, cherchant plutôt à balayer du revers de la main les clichés (et ils sont nombreux), il offre une vision saine, sensible mais dépourvue de pathos, d'un sentiment d'impuissance. Merzak Allouache traite de façon comique des situations et des personnages tragiques, comme si c'était sa réponse à ce sentiment. Le retournement final ressemble plus alors à l'ultime geste d'un cinéaste qui veut encore y croire, plutôt qu'à un gigantesque et donc risible pied de nez du destin.

Salut cousin! n'est donc pas un film sur la seconde génération, les enfants nés en France de parents algériens, sur Mok, ses frères et sœurs. C'est beaucoup plus un film sur l'affirmation de l'impossibilité de vivre à la fois hors de et en Algérie à l'heure actuelle. Allouache, en proie à ce paradoxe, trouve encore le moyen d'en rire mais de façon intelligente. (Fr. 1996. Ré.: Merzak Allouache. Int.: Gad Elmaleh, Mess Hattou, Magaly Berdy, Ann-Gisel Glass.) 103 min. Dist.: Prima Film. — P. G.

SCREAM

Après *Wes Craven's New Nightmare*, le plus sous-estimé des auteurs du cinéma américain plonge de nouveau dans le *gore* référentiel. Son *Scream* est en effet un tissu de citations qui renvoie constamment aux classiques récents du film d'horreur, de *Halloween* à *Nightmare on Elm Street*, en passant par *Friday the 13th*. Ce jeu cinéphilique serait amusant mais vain s'il ne s'agissait pas, pour le cinéaste, d'aborder la question du public privilégié de ce genre de cinéma, les adolescents.

Pour Craven, le monstre est le résultat d'un dérèglement des passions et, par conséquent, il ne vient pas de l'extérieur. Il peut surgir du plus profond de la victime (de ses rêves, miroir de l'inconscient, comme dans *Nightmare on Elm*

Street), ou de son entourage immédiat (la victime et le monstre se fondent dans un groupe, comme c'est le cas dans *Scream*). Ainsi, en situant l'action de *Scream* à l'intérieur d'une bande d'adolescents en tous points semblables au public que le film rejoint, Craven renvoie ceux-ci à leur propre fascination pour la culture de la nuit. Le film d'horreur — *Scream* prend d'ailleurs bien soin de le souligner — repose souvent sur le châtiement de ceux qui cèdent au désir (représenté par le sexe, l'alcool et la drogue), ce qui permet aux jeunes spectateurs de se purger de leurs propres passions (en d'autres mots: ceux-ci expient leurs fautes par procuration). En incluant la figure de ces spectateurs dans son film, Craven procède à une mise en abyme qui éclaire remarquablement son discours, puisque les ficelles du genre sont pour ainsi dire mises en scène. De plus, en retournant comme un gant la morale habituelle (contrairement à *Halloween*, dont *Scream* est le reflet inversé, ce n'est pas la vierge qui survit), Craven prouve encore une fois qu'il refuse d'adhérer aux valeurs conservatrices. Cinéaste subversif, Wes Craven ne se dément jamais. C'est pourquoi il est en voie d'écrire à lui seul un chapitre de l'histoire du cinéma d'horreur. (É.-U. 1996. Ré.: Wes Craven. Int.: Drew Barrymore, Neve Campbell, Courteney Cox, David Arquette.) 111 min. Dist.: Alliance. — M.J.

Courteney Cox
et David Arquette.



Street), ou de son entourage immédiat (la victime et le monstre se fondent dans un groupe, comme c'est le cas dans *Scream*). Ainsi, en situant l'action de *Scream* à l'intérieur d'une bande d'adolescents en tous points semblables au public que le film rejoint, Craven renvoie ceux-ci à leur propre fascination pour la culture de la nuit. Le film d'horreur — *Scream* prend d'ailleurs bien soin de le souligner — repose souvent sur le châtiement de ceux qui cèdent au désir (représenté par le sexe, l'alcool et la drogue), ce qui permet aux jeunes spectateurs de se purger de leurs propres passions (en d'autres mots: ceux-ci expient leurs fautes par procuration). En incluant la figure de ces spectateurs dans son film, Craven procède à une mise en abyme qui éclaire remarquablement son discours, puisque les ficelles du genre sont pour ainsi dire mises en scène. De plus, en retournant comme un gant la morale habituelle (contrairement à *Halloween*, dont *Scream* est le reflet inversé, ce n'est pas la vierge qui survit), Craven prouve encore une fois qu'il refuse d'adhérer aux valeurs conservatrices. Cinéaste subversif, Wes Craven ne se dément jamais. C'est pourquoi il est en voie d'écrire à lui seul un chapitre de l'histoire du cinéma d'horreur. (É.-U. 1996. Ré.: Wes Craven. Int.: Drew Barrymore, Neve Campbell, Courteney Cox, David Arquette.) 111 min. Dist.: Alliance. — M.J.

SHINE

Dans sa première partie, *Shine*, drame familial inspiré d'un fait vécu, est un film vraiment singulier. L'action se déroule dans un milieu pauvre, dur, sordide, tout est là pour une autre exhibition de la petite misère, mais le réalisateur évite de s'appesantir sur le scabreux ou l'exceptionnel, refusant le pathos, choisissant plutôt, par une sorte de pudeur, de placer l'action en ellipse, ou bien de n'en montrer que son contrechamp. Son contenu mélodramatique placé à distance, le film acquiert comme une froideur, ce à quoi s'ajoutent les personnages qui, pour le moins bizarres, ne suscitent pas vraiment la sympathie: David, jeune prodige du piano, n'a rien d'un petit Joselito, c'est un *nerd* à tendance schizoïde, et on ne réussit ni à aimer ni à détester son père qui pourtant lui fait la vie dure. Or, le spectateur se surprend à vivre les émotions qui animent continuellement David, mélange contradictoire de désir et d'angoisse, et cela donne à *Shine* son ton particulier et crispé. Le point culminant est atteint lorsque le jeune homme exécute devant public le troisième Concerto de Rachmaninov, réputé l'une des pièces les plus difficiles du répertoire. Par un travail surprenant sur le montage, le ralenti et le son, le réalisateur Scott Hicks place alors le spectateur non pas au parterre, mais dans le cerveau de David, lui communiquant toute l'énergie physique et

intellectuelle qu'il déploie en s'attaquant à cette pièce, laquelle se présente ici non pas comme de la grande musique, mais comme une enfilade monstrueusement complexe de notes. Par la suite, malheu-

reusement, ça se gâte. Sur scène, David subit une commotion cérébrale et en reste marqué jusqu'à la fin de ses jours. Le comédien qui le joue adulte nous fait le coup de *Rain Man* et nous assistons, dans un style assez *Reader's Digest*, aux efforts déployés par «l'être le plus extraordinaire du monde» pour s'en sortir. Puis vient la finale, heureuse mais mièvre (nouvelle consécration, réhabilitation), qui passe l'éponge sur la première partie, comme si celle-ci n'avait été qu'un mauvais rêve. C'est triste à dire, mais les gens heureux, comme on le sait, n'ont pas d'histoire. (Aust. 1996. Ré.: Scott Hicks. Int.: Armin Mueller-Stahl, Geoffrey Rush, Noah Taylor, Lynn Redgrave, Googie Withers, Sonia Todd.) 104 min. Dist.: Alliance — **M.D.**

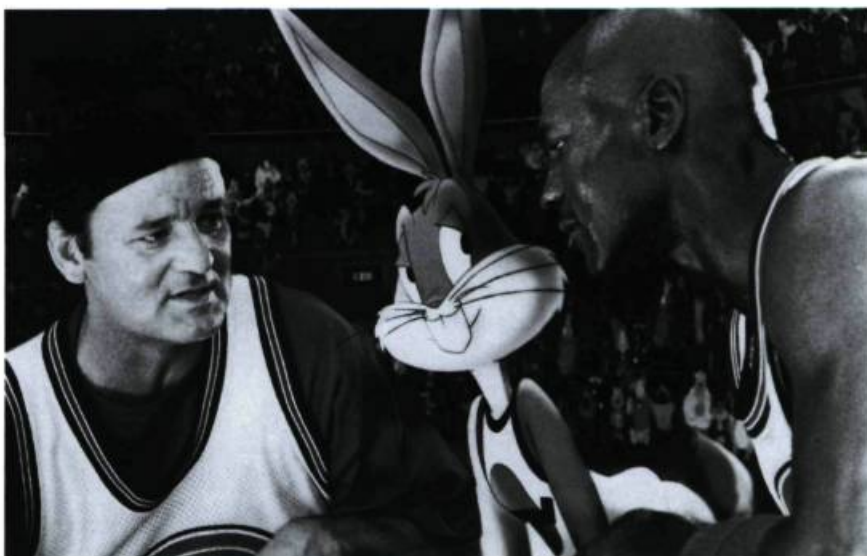


Geoffrey Rush.

SPACE JAM

À la source de *Space Jam*, il y a une idée forte: les joueurs de basket-ball sont des personnages de cartoon. En effet, quand on s'y attarde, on se rend compte que ces athlètes, avec leurs grands corps disproportionnés, avec la façon dont ils défient la gravité, relèvent davantage de l'esthétique du dessin animé que de celle de la vie courante. De plus, toute la culture qui découle du basket-ball, culture qui va d'une mode vestimentaire pleine d'excès à une attitude à la fois «cool» et agressive, rappelle l'univers du cartoon. Entre Screwy Squirrel et Denis Roadman, entre Bugs Bunny et Sir Charles Barkley, il n'y a qu'une toute petite marge que le projet de *Space Jam* s'empresse de franchir.

Cela dit, le film est un cuisant échec artistique. C'est que le scénario n'arrive pas à travailler l'idée de départ, n'arrive pas à jouer de cette association entre les prouesses de Michael Jordan et celles de Bugs Bunny. Privé de partenaires avec qui il pourrait échanger (il est presque le seul humain à participer au match autour duquel tourne le film), Jordan apparaît figé, empêtré dans ses marques. Jamais il ne laisse voir son génie, sa créativité. Auprès de lui, les petits bons-hommes s'agitent frénétiquement, au service d'une histoire bête à manger du foin, sans le support des «gagmen» qui faisaient le succès des Looney Tunes d'antan. (É.-U. 1996. Ré.: Int.: Michael Jordan, Charles Barkley, Bill Murray.) 87 min. Dist.: Warner. — **M.J.**



Bill Murray, Bugs Bunny et Michael Jordan.

24 images a déjà rendu compte de:

N° 67: *Les parapluies de Cherbourg*

N° 78-79: *Sonatine*

N° 81: *The Kingdom, The Day the Sun Turned Cold*

N° 83-84: *Breaking the Waves, Gabbeh, Les voleurs*

N° 85: *La belle verte, Le jaguar, The Ogre*