

Vue panoramique

Number 96, Spring 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24924ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1999). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (96), 56–61.

VUE panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Arnaud Bouquet — A.B. Marco de Blois — M.D.
Philippe Gajan — P.G. Marcel Jean — M.J. Réal La Rochelle — R.L.
Gilles Marsolais — G.M.

À LA PLACE DU CŒUR

Le cinéaste de l'Estaque, cet endroit populaire de Marseille, en avait peut-être ras le bol des étiquettes. Toujours est-il qu'il quitte les courettes du vieux quartier



Jean-Pierre Darroussin, Ariane Ascaride et Christine Brücher.

où ses personnages observaient le monde par le biais des lucarnes médiatiques, que ce soit la télévision, la radio ou les journaux, pour se lancer géographiquement à l'assaut de toute la misère humaine. Marseille, Sarajevo, le racisme, la drogue, le viol, le cinéaste confronte sa tribu et ses valeurs, désormais en voie de dissémination, au passage dévastateur du temps et de la perversion d'une société malade. On aurait sans doute aimé que la prise de risque

que représente cette «sortie» corresponde aussi à une réelle tentative de prendre son propos à bras-le-corps. Malheureusement, *À la place du cœur* reste à l'état de lettre d'intention comme si son réquisitoire échouait à opérer un réel dévoilement. La force de résistance que représentait la cohésion spatiale et mentale du «petit monde de Guédiguian» est dès lors dissoute et le film opère un mouvement de repli sur soi. Le cinéaste s'affaire à marteler un discours auquel curieusement il tente contre vents et marées de conserver une lueur d'espoir (le revirement *in extremis* du témoignage de la jeune femme bosniaque), mais aboutissant à un constat d'impuissance: impuissance de la représentation, impuissance des personnages à s'emparer du décor, impuissance même des acteurs pourtant aguerris à habiter des personnages qui soient autre chose que des porte-parole d'une dénonciation, aussi juste et louable soit-elle.

À la place du cœur est victime de son éparpillement, n'étant finalement qu'un essai avorté de rendre compte de la complexité d'une société dont il tente de dénoncer les errements. Au contraire, le film se raccroche désespérément à des valeurs conservatrices telle la famille. En diluant le point de vue, il n'arrive, comme c'est souvent le cas, qu'à le rendre myope. (Fr. 1998. Ré: Robert Guédiguian. Int.: Ariane Ascaride, Christine Brücher, Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin, Alexandre Ogou.) 113 min. Dist.: Alliance. — P.G.



Kenneth Branagh, Leonardo DiCaprio, Gretchen Mol et Adrian Grenier.

CELEBRITY

Les paradoxes se multiplient chez l'auteur d'œuvres récentes aussi achevées que *Everyone Says I Love You* (1996) et *Deconstructing Harry* (1997). Depuis, le travail de Woody Allen génère d'étranges figures tenant du masque, du caméléon, du faux-fuyant.

Dans *Wild Man Blues* (un soi-disant «documentaire»), le cinéaste, dans son propre rôle, a l'air de jouer un personnage de fiction de... Woody Allen! Dans *Celebrity*, le rôle de Lee Simon, qu'aurait pu (ou dû) tenir le réalisateur, porte le visage de Kenneth Branagh. Dans un cas comme dans l'autre, brouillant visiblement les genres, ces films s'attardent à répandre des fumées opaques derrière des personnes trop médiatisées. Il y a de quoi: les deux films portent sur la célébrité en Amérique.

Woody Allen a laissé filtrer une note d'intention pour *Celebrity*. Il vaut la peine d'en écouter deux lignes: «Une comédie sur le phénomène de la célébrité en Amérique, phénomène qui touche à l'hystérie (de nos jours une fellation peut suffire à apporter une notoriété

internationale)». Cette reconnaissance tapageuse, comme un cheval emballé, renvoie bien sûr au Monicagate, mais elle n'est pas sans évoquer le scandale hypermédiateur Allen/Farrow autour de Soon-Yi, la jeune épouse du cinéaste (c'est le sujet masqué de *Wild Man Blues*, voir 24 images n° 93-94).

Le cinéaste se trouve donc, en 1998, dans cette singulière position d'être à son tour plus célèbre pour ses présomées entourloupettes sexuelles que pour ses créations et démonstrations en faveur de la «politique des auteurs». Dans cette optique, *Celebrity* est une drôle de fable, d'allégorie, sur l'ambiguïté de la notoriété américaine. Si elle est représentée par des Kenneth Branagh, Melanie Griffith ou Leonardo DiCaprio, elle n'en évoque pas moins, à travers ces «masques et bergamasques», les figures facilement décodables de Bill Clinton ou de Woody Allen lui-même.

Pas étonnant, dans ce contexte, qu'une des meilleures séquences de *Celebrity* aborde justement le sujet de la fellation comme une des grandes questions de politique intérieure américaine, tout hystérique soit-elle. Dans de tels moments, le cinéaste retrouve son génie pour le por-

trait emblématique dessiné à travers des détails apparemment banals, une sorte de loufoque examen à la loupe qui se hisse au niveau de l'universel. Malheureusement, tout n'est pas de cette eau dans ce film inégal, qui s'attarde trop souvent, trop pesamment, à jouer avec des clichés décrivant le milieu des stars du cinéma, de la mode et du showbiz, qui ne génèrent plus un degré suffisant de symbolisation.

Celebrity témoigne, certes, comme *Wild Man Blues*, de la déchirante ambiguïté que véhicule maintenant un cinéaste transformé (malgré lui sans doute) par sa notoriété irréaliste dans une Amérique qu'on dit «devenue folle», mais le film n'est pas exempt de lourdeurs, il est marqué d'une rythmique fatiguée. Ou peut-être Woody Allen peut-il plus difficilement, moins finement, masquer quelques handicaps ou certaines blessures. (É.-U. 1998. Ré.: Woody Allen. Int.: Hank Azaria, Kenneth Branagh, Judy Davis, Leonardo DiCaprio, Melanie Griffith, Famke Janssen, Michael Lerner.) 114 min. Dist.: Alliance. — R.L.

CENTRAL DO BRASIL

Concurrent sérieux à *La vita è bella* cette année dans la course aux Oscars, catégorie meilleur film étranger, ce film brésilien ressemblerait, pour faire vite, à un *Gloria* (celui de Cassavetes) survitaminé aux bons sentiments. La veuve et l'orphelin, la vieille femme et l'enfant, est donc la proposition de départ d'un film qui, bonne surprise, prend le temps d'installer ses personnages, leur rencontre et leur «alliance» dans un vrai contexte/toile de fond: le Brésil de la misère et de la violence, particulièrement celle faite aux enfants, les rêves avortés (ceux que les passants dictent à l'écrivain public qui n'envoie pas les lettres). Au départ, la gare centrale de Rio de Janeiro, sorte de ventre monstrueux qui tour à tour engloutit et régurgite une humanité cernée, inquiète. Un lieu hautement symbolique où les petits voleurs à la sauvette sont froidement abattus et où un enfant regarde sa mère mourir, renversée par un autobus. Le film peut dès lors démarrer, le couple de mélodrame prend son bâton de pèlerin et part à la recherche du père. *Central do Brasil* emprunte désormais

la forme d'un road movie en terre du Brésil, un Brésil arpenté par ces deux personnages de cinéma, parfois touchants, souvent agaçants parce que prévisibles, mais qui rapidement n'existent plus à nos yeux que comme guides. Tout se passe comme si le cinéaste se servait de ce couple fictionnel pour nous entraîner dans un périple documentaire. Le film prend des airs de néoréalisme, et les plus belles scènes (les scènes de ferveur religieuse, par exemple) s'inscrivent en creux, dans des moments de pause qui n'aident pas réellement le récit à progresser mais qui s'avèrent le véritable sujet de *Central do Brasil*. (Fr.-Brésil 1998. Ré.: Walter Salles. Int.: Fernanda Montenegro, Vinicius de Oliveira.) 105 min. Dist.: Behaviour. — P.G.



Vinicius de Oliveira.

A CIVIL ACTION

Le premier film de Steven Zillian (*Searching for Bobby Fischer*, 1993) avait pour sujet le jeu d'échecs, et comment il est possible de «perdre son âme» dans la poursuite effrénée d'une sorte de perfection logique, très éloignée des valeurs et des qualités humaines qui permettent un véritable accomplissement de soi. *A Civil Action*, son second et dernier film en date, reprend ce motif et en développe les principaux éléments mais en se servant cette fois du système judiciaire comme toile de fond, un univers qu'il nous présente comme ultimement très similaire à celui des échecs, dans la mesure où s'y affrontent les deux mêmes ennemis: d'un côté le calcul et la froide analyse des faits, représentés dans le film par l'avocat de la défense (Robert Duvall), et de l'autre, la passion et les



John Travolta.

sentiments, qu'incarne John Travolta en avocat de la poursuite, dans une célèbre affaire de contamination de l'eau ayant eu lieu dans les années 80 en Nouvelle-Angleterre. Il apparaît assez clair dès le départ que Zillian s'intéresse moins aux aspects proprement légal et environnemental de cette histoire qu'aux deux protagonistes, à leur lutte sur le terrain de la loi, et à ce qu'ils engagent d'eux-mêmes dans un combat dont on sait d'avance que l'issue ne dépend pas de la vérité, mais du talent de chaque avocat à «jouer» ses pièces efficacement. Parce que le film s'inspire de faits

vécus, mais aussi parce que le réalisateur refuse de simplifier exagérément le déroulement du procès comme on le fait d'habitude dans les films judiciaires, le récit paraît parfois alambiqué et le montage est nécessairement assez elliptique, mais le portrait du système judiciaire (et la façon dont les grandes compagnies arrivent à le manipuler) qui en résulte est étonnamment nuancé et juste. (É.-U. 1998. Ré.: Steven Zillian. Int.: John Travolta, Robert Duvall.) 112 min. Dist.: Touchtone. — **P.B.**

ENEMY OF THE STATE

Dans l'histoire récente du cinéma américain, Tony Scott trouve sa place entre les surdoués des années 70 (Spielberg et Lucas) et les poids lourds des années 90 (Bay et Emmerich). Ce modeste tendance m'as-tu-vu appartient en effet à la décennie des années 80, celle des esthètes contaminés par la pub et le vidéoclip qui nous a valu bon nombre de Steve Barron et tout autant de Ridley Scott. Qu'un de ses films sorte n'annonce donc rien de par-

Will Smith et
Gene Hackman.



ticulièrement excitant. Pourtant, ironique retour des choses, *Enemy of the State*, par son imagerie techno léchée et son élégance de magazine sur papier glacé, apparaît au bout du compte un peu — mais rien qu'un peu — en marge de la sottise pesante de la production actuelle, comme traversé par d'autres motifs. Cela lui donne une sorte de légèreté bizarrement agréable. S'il est vrai que le réalisateur en met dix fois trop pour raconter cette nouvelle mouture de *North by Northwest*, s'il est vrai que les inserts sur les satellites en orbite et les angles de prises de vue sont là pour épater la galerie, le film a comme atouts un récit qui se tient et des personnages qui, malgré la sur-enchère stylistique, arrivent à exister grâce aux dialogues et à quelques bonnes répliques pince-sans-rire. En somme, un film efficace mais plat, qui demeure dans les limites étroites d'un genre, agréable à regarder. Toutefois, par son propos, *Enemy of the State* se situe tout à fait dans la veine américano-patriotique des années 90, insistant sur le devoir des institutions d'État (CIA et FBI) d'enquêter sur la vie privée des citoyens «si c'est pour leur bien». Juste pour cette raison, *Enemy of the State* est un film que l'on préfère regarder de loin: tant de chrome, ça ne rassure pas. (É.-U. 1998. Ré.: Tony Scott. Int.: Will Smith, Gene Hackman, John Voight, Lisa Bonet, Regina King, Stuart Wilson.) 132 min. Dist.: Buena Vista. — **M.D.**

THE FACULTY

Par l'absurde, *The Faculty* fait la démonstration du talent de Wes Craven, puisque le scénario du film, signé Kevin Williamson, est somme toute assez proche de l'esprit des deux précédents opus du scénariste, *Scream* et *Scream 2*. On y retrouve en effet le même travail référentiel sur le cinéma d'horreur, Williamson citant ici allè-

Josh Harnett,
Laura Harris,
Clea Du Vall et
Elijah Wood.



gement *Invasion of the Body Snatchers*. Cependant, alors que Craven, dans les deux *Scream*, utilisait cette caractéristique pour développer une habile réflexion sur le genre, Robert Rodriguez se contente d'en exploiter, sans ostentation, l'aspect ludique. Il en résulte donc un film qui ne se distingue du tout-venant de ce genre de production que par la compétence dont fait preuve le cinéaste lorsqu'il filme les scènes d'action.

Rodriguez, en effet, a un métier sûr, mais peu de profondeur. Son film raconte donc, en filigrane, l'intégration d'un groupe d'adolescents mal adaptés et mal assortis qui, à la suite de l'intervention agressive d'un extraterrestre, trouveront à la fois l'âme sœur et l'équilibre socioaffectif. Dans la plus pure tradition du genre, le monstre est ici le médiateur grâce auquel les problèmes de la communauté sont réglés. Tout cela fait de *The Faculty* une démonstration de savoir-faire sans conséquence. (É.-U. 1998. Ré.: Robert Rodriguez. Int.: Elijah Wood, Robert Patrick, Piper Laurie.) 101 min. Dist.: Alliance. — **M.J.**

LA FEMME DE CHAMBRE DU TITANIC

Bigas Luna s'est construit au fil de son œuvre une réputation de cinéaste intéressé par la chose sexuelle, notamment grâce à son film *Jambon, Jambon* (Lion d'argent à Venise en 1992), jugé pornographique par certains, encensé par d'autres qui y voyaient une sorte de fable surréaliste merveilleusement crue. Avec *La femme de chambre du Titanic*, on reste dans les mêmes eaux, sauf qu'ici le sexe est plutôt suggéré, et c'est davantage le domaine du fantasme et de l'élaboration imaginaire qu'on explore, avec en prime les prémisses d'une réflexion sur les rapports entre l'art et la libido, qui malheureusement tourne un peu court. En fait, cette idée d'un homme obsédé par le souvenir d'une opportunité sexuelle manquée et qui construit à partir de celui-ci un récit fabuleux grâce auquel il fascine ses interlocuteurs semblait fort bonne et aurait pu déboucher sur un grand nombre de perspectives intéressantes, mais aucune d'entre elles n'est véritablement exploitée. Bigas Luna

s'en tient à la présentation d'une mécanique implacable, par laquelle le jeune homme un peu sot se voit devenir d'abord une vedette locale, puis un acteur d'envergure puisant son inspiration à même des fantasmes de plus en plus complexes, jusqu'au jour où il revoit la femme à l'origine de son désir, et comprend que la réalité est beaucoup moins riche que ce que l'imagination peut en faire. Conte ou fable plutôt que récit réaliste, *La femme de chambre du Titanic* présente des situations le plus souvent invraisemblables et exige du spectateur qu'il accepte d'emblée de jouer un jeu fondé sur des règles pour le moins arbitraires, jeu qu'on accepterait avec davantage de célérité si l'acteur principal du drame (Olivier Martinez) donnait un peu moins l'impression de se prendre pour un toréador dans une publicité de crème à raser. (Fr.-Esp. 1998. Ré.: Bigas Luna. Int.: Olivier Martinez, Romane Bohringer, Aitana Sanchez-Gijon.) 99 min. Dist.: Motion. — P.B.

HISTOIRES D'HIVER

C'est lorsqu'on le compare au beau livre de Marc Robitaille (*Des histoires d'hiver, avec des rues, des écoles et du hockey*) duquel il est tiré qu'on mesure toute la faiblesse du dernier film de François Bouvier. Non pas que le récit paru en 1987 chez VLB soit sans défaut, mais il a pour lui des qualités qui sont justement celles qui manquent le plus au film: un style, un ton, une structure à la fois très simples mais absolument originaux mis au service d'une histoire qui, peut-être parce qu'elle est celle d'un peu tous les Québécois nés dans les années cinquante et soixante, trouve tout de suite chez le lecteur des échos personnels. Mais là où chez Robitaille la nostalgie est toujours en retrait du texte, qu'elle en constitue un des effets possibles sans jamais s'exprimer ouvertement, dans le film de Bouvier elle devient la raison première de l'œuvre, ce qui justifie sans l'excuser l'insistance qu'on met à tabler presque dans chaque plan sur le détail pittoresque (ici une coiffure, là un élément du décor, et bien sûr la fameuse bouteille de bière, mise de l'avant comme la synecdoque parfaite des années soixante...) et la manière dont on travaille à tout envelopper d'un voile de bons sentiments. En

témoigne de façon éloquente tout ce qui dans le film a été rajouté pour faire une «vraie histoire» avec de «vrais rebondissements» dramatiques, à commencer par la crise cardiaque du gentil «monocle» qui permet, sous la forme d'une escapade du jeune protagoniste vers Montréal et le Forum, une fin improbable et fabriquée, à l'image d'un film qu'on a presque rendu niais à force de vouloir le faire touchant. (Qué. 1999. Ré.: François Bouvier. Int.: Joël Drapeau-Dalpé, Denis Bouchard, Diane Lavallée, Luc Guérin, Maude Gionet, Sylvie Legault.) 105 min. Dist.: Behaviour. — P.B.



Maude Gionet et Joël Drapeau-Dalpé.

IN DREAMS

Neil Jordan est peut-être aujourd'hui le réalisateur qui démontre le plus grand talent pour circuler d'un genre à l'autre et conserver malgré cette polyvalence la même exigence et le même souci de cohérence dans chacune de ses œuvres: d'où la surprise de le retrouver pareil et différent à chaque film, le plaisir également de renouer avec un même regard métamorphosé par les règles nouvelles qui président à la forme qu'il a choisi d'explorer. Avec *In Dreams*, il s'attaque au film de suspense fantastique, et réussit ce qu'il n'était pas tout à fait parvenu à faire dans *Interview With a Vampire*: mêler au point qu'ils se confondent les différents niveaux de la réalité (le réel, le rêve, les visions prémonitoires), créant de la sorte un univers instable et inquiétant, dans lequel on entre, justement, comme dans un rêve. C'est avant tout la brillante direction artistique que

Annette Bening.



et une photographie extrêmement travaillée qui permettent cet équilibre entre réalisme et onirisme, et duquel dépend la crédibilité et la cohésion de cet univers. À la différence des films d'horreur traditionnels, qui communiquent un sentiment d'effroi grâce à des effets de surprise et par la représentation très crue d'actes violents, Jordan insiste sur l'étrangeté intrinsèque aux choses et aux êtres, une façon beaucoup plus subtile de produire un impact sur le spectateur en laissant s'insinuer dans la trame narrative des échos aux mythes et aux peurs qui ont animé

son enfance. D'où l'impression persistante que les éléments fantastiques développés par le récit sont en fait le prolongement d'aspects plus proprement psychologiques, comme en témoigne la présence essentielle pour l'économie du récit de la ville engloutie, et qui se révèle dans ce film une métaphore récurrente et puissante de l'inconscient. (É.-U. 1998. Ré.: Neil Jordan. Int.: Annette Bening, Robert Downey Jr., Stephen Rea, Aidan Quinn, Paul Guilfoyle.) 98 min. Dist.: DreamWorks. — **P.B.**

OUMAR 9-1-1

La réussite du documentaire de Stéphane Drolet tient à sa capacité à déborder le cadre parfois trop classique du portrait. Certes, Oumar est bien ce sympathique Burkinabé, mécanicien façon système D et surtout homme de ressource. Oumar est un être indispensable. Mais, si cela est bien la prémisse du récit, son existence est avant tout soulignée par la communauté d'immigrés du Mali ou du Burkina-Faso qui gravite autour de lui. Le film procède par élargissements successifs, comme s'il

décrivait géographiquement des cercles de plus en plus grands: l'individu, sa communauté, son village pourrait-on dire, puis Montréal et le Québec, dont les petits et grands problèmes sont abon-

damment discutés (la question de la langue se voit ainsi éclairée sous un angle nouveau et pas forcément banal). Et enfin, au loin, le pays natal: la seconde partie du film met aux prises Oumar avec les préparatifs, minutieux et ô combien codés, de son prochain départ.

C'est donc une sorte de géographie mentale qui se dessine. Le portrait s'est transformé en une carte dont Oumar occuperait le centre. Par déplacements successifs, le spectateur est invité à une cueillette anthropologique, dont il est, dans un premier temps, le sujet, les propos de la petite communauté nous invitant à adopter une démarche réflexive. Par la suite, c'est le statut d'immigré au Québec et les modifications en cours dans la culture de ces hommes qui ont souvent laissé leur famille depuis des années, que l'on est convié à examiner (par l'entremise de la discussion sur les femmes, absentes ici, et sur la polygamie par exemple). Enfin, par le biais des préparatifs du départ, il revient à Oumar le rôle de passeur, du guide qui tente de nous faire comprendre les enjeux de sa venue à Montréal et la tâche qui lui est dévolue par ceux qu'il a laissés au pays. (Qué. 1998. Ré.: Stéphane Drolet.) 53 min. Dist.: ONF. — **P.G.**



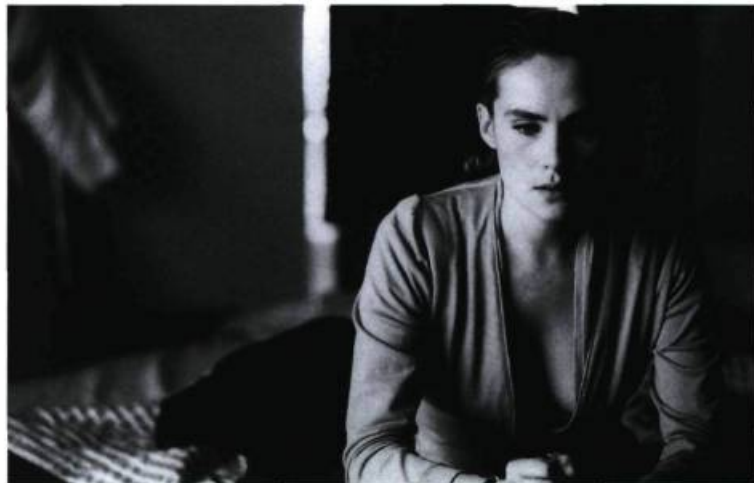
ALAIN COMTOIS

PLACE VENDÔME

Tout dans le dernier film de Nicole Garcia, l'actrice devenue réalisatrice, respire la «qualité»: de la direction photo au jeu des acteurs, de l'univers à l'intérieur duquel

se déplacent ces derniers jusqu'au détail le plus infime, tout y est raffiné, feutré, lent, calculé. On comprend vite le dessin de l'auteure, qui est d'imprimer à son film les caractères qu'on prête d'emblée au milieu supposé très sophistiqué qu'elle dépeint: celui des grands bijoutiers et des commerçants de pierres précieuses, regroupés à Paris place Vendôme. Quoiqu'il paraisse indéniable que cet univers de moquettes épaisses et d'acajou rare soit bien rendu (mais nous sommes personnellement assez mal placés pour en juger), il est malheureusement tout aussi sûr qu'il secrète surtout de l'ennui; un ennui de qualité, bien sûr, qui semble presque avoir été planifié, une sorte de spleen version grande bourgeoisie parisienne, mais ennui tout de même. En fait, on ressent devant une telle œuvre ce que devaient ressentir les jeunes critiques des *Cahiers* face au «cinéma de papa», à la différence près que les fantômes jadis associés à la tradition de la qualité ont aujourd'hui d'autres visages. Mais l'Argent a beau avoir remplacé l'Histoire comme le mythe qui plane au-dessus de ce cinéma, les formes y sont toujours aussi figées, la mise en scène aussi peu inspirée, la photo aussi académique. Quant à Catherine Deneuve,

Emmanuelle Seigner.



on ne pouvait imaginer un rôle mieux adapté à sa personnalité d'actrice, ni un film lui ressemblant davantage: cette Marie M. dégage autant de chaleur qu'un igloo, et c'est en bonne partie cette sorte de réserve glaciale qui imprime au film son ton particulier. C'est pourquoi on est tenté de laisser à d'autres le soin de comparer Deneuve à un diamant (ce que d'aucuns feront certainement: elle a quand

même remporté le Prix de la meilleure interprétation à Venise): son jeu est tellement inspiré qu'on pencherait plutôt pour le verre... ou la glace. (Ré.: Nicole Garcia. Int.: Catherine Deneuve, Jacques Dutronc, Jean-Pierre Bacri, Emmanuelle Seigner, Bernard Fresson, François Berléand.) 117 min. Dist.: Alliance. — **P.B.**

SHAKESPEARE IN LOVE

Shakespeare était un beau gars, grand, large d'épaules, avec une bouche de fille et des yeux qui sentaient le sexe. Il écrivait merveilleusement de belles histoires romantiques dont on fait des scénarios pour Leonardo DiCaprio. Mais surtout, c'était un rebelle qui menait la vie de bohème avec ses copains et copines, les voyous et les putains de l'underground londonien du XVII^e... ou XVIII^e siècle, quelque chose comme ça.

À Hollywood, on aime la culture mais pas les approximations, ce qui force notre respect. Car qui, sinon de bienveillants scénaristes et producteurs oscarisables, prendrait le temps d'expliquer à nos adolescents que l'auteur de *Roméo et Juliette* (et d'un autre truc avec une vague histoire de crâne), souffrant de manque d'inspiration, écrivit ses tirades en baisant, sur les bons conseils d'un analyste *old-school*. Oui, qui, sinon ces louables recycleurs de vieilles formules à succès, penserait à préserver la morale des plus jeunes, dévoilant que, non, Shakespeare n'était pas gay, mais seulement abusé par une petite fille riche déguisée en homme.

S'engouffrant dans la brèche ouverte par l'iceberg de James Cameron (récit ultraclassique, romantisme cartlandien et reproduction disneylandesque), les concepteurs de Shakespeare+Juliette ont réalisé un superbe moule à



Gwyneth Paltrow
et Joseph Fiennes.

gâteaux qui nous promet nombre d'indigestions futures: trois qui-proquos relevés à la soupe de langues ne font pas nécessairement de la bonne cuisine. Enfin, n'est pas Shakespeare qui veut! (É.-U. 1998. Ré.: John Madden. Int.: Joseph Fiennes, Gwyneth Paltrow, Geoffrey Rush, Colin Firth, Judi Dench.) 122 min. Dist.: Alliance. — **A.B.**

WEST BEYROUTH

Ce film de Ziad Doueiri (qui a été l'assistant de Tarantino) a reçu un accueil chaleureux lors de sa présentation à Cannes, dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs dont les projections sont accessibles au public. Il a reçu un accueil plus discret ici, dans le cadre du FFM, quelques mois plus tard. Il s'agit pourtant d'une bonne comédie, d'une intelligence et d'une qualité supérieure à notre production locale (dans ce même registre de la comédie), alors qu'il aborde une réalité autrement plus complexe que la nôtre: celle de la guerre civile au Liban. Dans une ville rapidement dévastée et endeuillée (l'action, comme la guerre civile, débute en avril 1975, avec le massacre d'une trentaine de passagers d'un autobus palestinien), on assiste à l'apprentissage de la vie de quelques jeunes par-delà les limites d'une société fortement codée, mais déjà privée de ses repères. Doueiri marche sur des œufs, et il se permet d'en casser quelques-uns, en misant habilement sur le côté frondeur de ces jeunes gens, dont Tarek et Omar, funambules insoucians sur la ligne de démarcation, qui (mus par un désir de cinéma!) osent établir des liens entre l'Est et l'Ouest, entre chrétiens et musulmans, etc. Ce film,



qui s'autorise des accommodements en misant sur la perception des enfants (il s'agit d'une comédie) ne vaut pas tant pour ses reconstitutions, qui sont convaincantes, que pour l'énergie qu'il dégage: ce qui est déjà une profession de foi en l'avenir. (Liban-Fr. 1998. Ré.: Ziad Doueiri. Int.: Rami Doueiri, Mahammad Chamas, Rola Al Amin.) 105 min. Dist.: Remstar. — **G.M.**

**24 images
a déjà rendu
compte de:**

N° 93-94

Aprile

**La classe de
neige**

Festen

Les idiots

Kanzo Sensei

Velvet Goldmine

N° 95

L'arrière pays

Pas vu pas pris