Document generated on 10/11/2024 10:22 p.m.

24 images

Vue panoramique

Number 103-104, Fall 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23822ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

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

Explore this journal

Cite this review

(2000). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (103-104), 90–94.

Tous droits réservés © 24 images, 2000

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/

Vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:
Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan— P.G.
Gérard Grugeau — G.G. Marcel Jean — M.J.

Between the Moon and Montevideo

Tourné à Cuba, le dernier opus d'Attila Bertalan est l'un des rares exemples de film de genre assumés (c'est-à-dire pas complètement empruntés aux recettes américaines) depuis probablement Cronenberg dans le Québec contemporain (ou non, d'ailleurs). L'univers suggéré par le cinéaste — suggéré plus que représenté, le budget n'est pas hollywoodien! — rappelle vaguement les mondes concentrationnaires de l'écrivain de science-fiction Philip K. Dick, même s'il est très loin d'en avoir la portée politique, et est le lieu des tentatives d'évasion d'un opprimé sur fond d'histoire d'amour et de rédemption vouée à l'échec. Malgré la faiblesse de la métaphore politique, malgré le côté très relâché d'un scénario qui ne s'embarrasse pas toujours de cohérence, ***Between the Moon and Montevideo*** reste sympathique, ne serait-ce que par la tentative qu'il représente, d'être une production relativement originale et relativement affranchie des modes qui peuplent notre cinématographie. Plutôt bien mené quant au rythme, construit un peu comme un western, avec notamment ce grand souci de dépouillement qui caractérise l'un des genres rois de la tradition américaine, le film réussit à susciter l'intérêt alors que son aspect glauque (mais non baroque ou *gore*) et les multiples références qu'il convoque auraient pu nous rebuter. (Qué. 2000. Ré.: Attila Bertalan. Int.: Pascale Bussières, Attila Bertalan, Gérald Gagnon, Kena Molina, Max Firatli.) 111 min. **— P.G.**

Attila Bertalan et Pascale Bussières.

Chicken Run

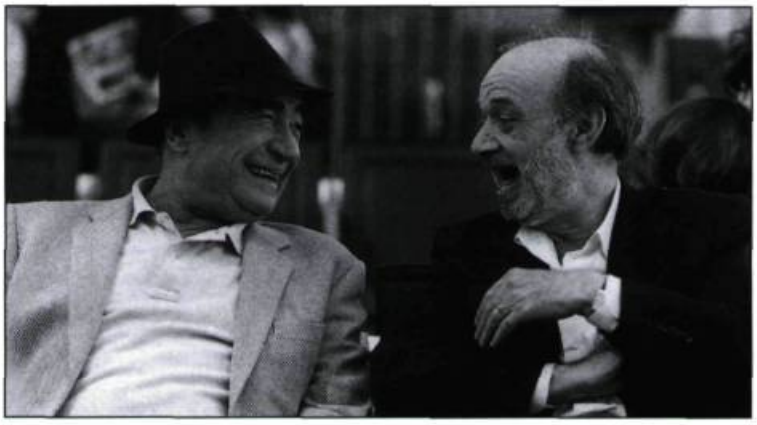
Le succès de ***Chicken Run*** constitue un jalon de plus dans la mort annoncée de la domination sans partage de Disney dans le domaine du long métrage d'animation. Il s'agit, en fait, d'une heureuse nouvelle, puisque le film de Peter Lord et Nick Park propose une technique et une esthétique originales, de sorte que plusieurs studios d'animation en retiendront que le succès est à leur portée et que le public est prêt à faire de nouvelles expériences.

Déjà l'an dernier, ***Kirikou et la sorcière***, du Français Michel Ocelot, l'un des films les plus courus de 1999, avait modifié la donne. En Europe plusieurs prétendent aujourd'hui qu'il y a un avant et un après ***Kirikou***. Un studio comme Folimage, par exemple, s'est par la suite lancé dans la production d'un premier long métrage, ***La prophétie des grenouilles***, que nous verrons en 2003. Quant à ***Chicken Run***, l'entreprise a été rendue possible grâce au succès de la série de Nick Park avec les personnages de Wallace et Gromit, et aussi à l'appui de Steven Spielberg, qui agit à titre de producteur exécutif. Au cours des dix dernières années, le studio Aardman a imposé dans le milieu de l'animation une façon originale de travailler la pâte à modeler, manière axée surtout sur un travail de découpage des plans extrêmement élaboré, qui rappelle sans cesse la prise de vues réelles. Cette façon de faire est à la base de ***Chicken Run***, qui mise sur un scé-

nario où les répliques qui font mouche sont nombreuses. Le scénario, d'ailleurs, évoque toute une série de films ayant pour cadre des camps de prisonniers, et l'application à l'intérieur du poulailler de la solution finale (une machine à fabriquer des pâtés au poulet) prend une signification toute particulière quand on sait que Spielberg est au générique. On aurait voulu initier les enfants à Auschwitz qu'on n'aurait pu trouver mieux! Malgré une fin prévisible et quelques temps morts au cœur du récit, le résultat est honorable: Peter Lord et Nick Park ont un métier sûr, une réelle maîtrise de leur technique et une bonne connaissance du public. On pourra tout de même leur reprocher d'avoir négligé les expressions faciales des personnages, qui sont trop répétitives, ce qui nivelle la psychologie de ceux-ci. Il s'agit cependant d'un bien léger bémol vu l'ampleur des horizons ouverts par ce film. (G.-B. 2000. Ré.: Peter Lord et Nick Park.) 85 min. Dist.: DreamWorks. **— M.J.**

La débandade

Après ses mégaprojets comme producteur et réalisateur (***Astérix et Obélix contre César***, ***Germinal***, ***Uranus***, ***Manon des sources***, ***Jean de Florette***), Claude Berri, l'homme à tout faire du cinéma français, semble s'être décidé à s'accorder une pause, se laissant cette fois-ci porter «par la petite musique des sentiments», tournant cette bluette «toute en demi-teintes» dans laquelle il «joue la carte du Tendre» (et autres formules stéréotypées du même genre)... Claude, le personnage qu'il interprète, connaît un difficile moment de vie amoureuse, n'arrivant plus à bander convenablement. Sa femme ne le comprenant pas, il se risque dans des aventures, tombe en amour avec une stagiaire, découvre le Viagra, se paie une prostituée... Entre temps, il subit toutes sortes d'examens andrologiques et exhibe à plusieurs reprises sa nudité (mais celle de son postérieur seulement). Pourquoi Berri se dévoile-t-il ainsi dans ce qu'il faut bien appeler sa vieillesse? S'agit-il d'un canular ou d'une réelle mise à nu? On ne sait trop. Peut-être aussi veut-il joindre les rangs des cinéastes-acteurs (Moretti et Allen)? On voudrait bien, mais ses émois tiennent de l'anecdote, de sorte que l'énergie qui devrait s'installer entre les deux corps (celui de l'acteur et celui du réalisateur), et qui résulte toujours d'un savant décalage, n'est pas au rendez-vous. L'intérêt de cette comédie légère est peut-être donc d'annuler la distance entre le réalisateur, l'acteur et le personnage. De la part de Berri qui n'est plus très jeune, qui se fatigue peut-être à multiplier des mégaprojets sévèrement critiqués par la critique française, cela ressemble, on dirait, à de la candeur, mais il faut avouer que cette insistance à occuper l'espace devant la caméra avec des problèmes propres «aux gens de son âge» a aussi quelque chose d'embarrassant. (Fr. 1999. Ré.: Claude Berri. Int.: Claude Berri, Fanny Ardant, Claude Brasseur, Alain Chabat.) 100 min. Dist.: Lions Gate. **— M.D.**



Claude Brasseur et Claude Berri.

Pas un de moins

Les bandes-annonces en disent parfois long sur les films. Celle de ***Pas un de moins***, avec voix off pompeuse à l'appui, excelle dans le commentaire édifiant, souvent associé aux œuvres oscarisables. Va donc pour le parcours exemplaire d'une jeune fille de 13 ans promue institutrice dans un petit village de campagne en remplacement de l'instituteur parti au chevet de sa mère malade. Aucun enfant ne devra quitter l'école (d'où le titre, qui sent le croque-mitaine à plein nez!)... ou Wei ne recevra pas de salaire. Après la fugue d'un élève vers la grande ville, notre opiniâtre enseignante en herbe fera tout pour ramener le mouton noir au bercail... Auréolé du Lion d'or vénitien 1999, le dernier film de Zhang Yimou se veut bien sûr, au-delà de la chronique intimiste vantant les vertus de la responsabilisation sociale, une sorte d'esquisse didactique des conditions rétrogrades de l'enseignement en milieu rural. Se dessine également en parallèle le portrait critique d'une Chine urbaine vendue corps et âme (l'argent est omniprésent dans le récit) aux sirènes de la consommation et de l'américanisation. Loin de toute afféterie esthétisante, ***Pas un de moins*** renoue salutairement avec le réalisme social de ***Qiu Ju, une femme chinoise*** (1992). C'est donc dire que le film recèle certaines qualités: une ligne de récit simple et rigoureuse, une justesse du regard

qui fait la part belle au réel (la partie urbaine, proche du documentaire, a été filmée avec caméra cachée), le naturel confondant des comédiens, tous non professionnels. Cette fable dénonciatrice, mais manipulatrice, n'a cependant ni la force d'évocation poétique ni la sincérité dissidente du ***Roi des enfants*** de Chen Kaige qui, à travers la rééducation d'un jeune citadin envoyé à la campagne comme instituteur, réhabilitait dès 1986 la génération sacrifiée de la révolution culturelle. Quant à la plongée sans filet dans l'âpreté vibrante du réel et dans l'indifférence cruelle d'une société gangrénée par la corruption, c'est plutôt du côté du magnifique ***Xiao Wu, artisan pickpocket*** de Jia Zhang Ke qu'il faudra la chercher. Il suffit de voir avec quelle insistance ***Pas un de moins*** prend plaisir à épingler la réceptionniste d'une station de télévision (victime de la pensée unique s'il en est, se prenant à son propre jeu) et valorise ensuite «l'humanisme» de la haute direction des médias pour comprendre au détour de la fiction que Zhang Yimou fait le jeu de ce qu'il entend dénoncer et détruire. Dans cette ambiguïté du regard (déjà présente dans la dernière séquence de ***Qiu Ju***), teintée certes d'une ironie de bon aloi, réside toute la limite de l'univers d'un cinéaste qui, voulant louer ici la détermination et la débrouillardise de l'enfance, finit par assujettir insidieusement le désir à la loi. (Chine 1999. Ré.: Zhang Yimou. Int.: Wei Minzhi, Zhang Huike, Tian Zhenda, Gao Enman, Sun Zhimei, Feng Yuying, Li Fanfan, Zhang Yichang.) 106 min. Dist.: Blackwatch. **— G.G.**

The Patriot

Il y a de très nettes ressemblances entre ***The Patriot*** et ***Independence Day***, l'autre célèbre monument à la gloire de la nation américaine érigé par Roland Emmerich. D'abord, ce sont des spectacles à très, très grand déploiement, conçus sur le mode colossal, davantage démesurés que grandioses et qui ne manquent pas d'afficher à chaque plan, sinon à chaque photogramme, qu'ils ont coûté très, très cher. Ensuite, lancés tous les deux autour du 4 juillet, ils ont l'objectif commun de divertir ceux dont la fibre patriotique étasunienne vibre aisément. En fait, pour se faire une idée juste de ***The Patriot***, il suffit de déplacer l'action de ***Independence Day*** en 1779, pendant la guerre d'Indépendance américaine, de remplacer les extraterrestres par l'armée britannique et de circonscrire le monde libre au continent nord-américain. D'ailleurs, les deux films sont portés, voire gonflés, par le même sentiment de supériorité morale des États-Unis.

Mel Gibson.

Pour ce qui est du respect de l'histoire, Emmerich et son scénariste ne s'en font pas trop. L'important, c'est que ça remue et que ça galope, comme disait Vian. Le contexte politique est très sommairement esquissé (les Britanniques sont des brutes et les Français, nos potes), le racisme n'existe à peu près pas alors que nous sommes en pleine période d'esclavage (Mel Gibson y est un bon missié blanc) et l'essentiel de la guerre est réduit à une histoire de vengeance personnelle entre Gibson et un commandant de Sa Majesté... Même si Emmerich filme avec son habituelle absence d'inspiration, pigeant d'ailleurs abondamment dans ***Barry Lyndon*** (notamment pour les batailles militaires en rangs), il faut néanmoins reconnaître à ce film extrêmement chauvin et détestable d'un bout à l'autre d'être riche en raccourcis historiques et en aberrations idéologiques de toutes sortes. Dans dix ou vingt ans, quand les spécialistes analyseront le film, ils s'étonneront notamment de constater que Gibson et sa troupe de volontaires utilisent, deux cents ans avant la guerre du Viêt-nam, les techniques d'embuscade qui ont fait le succès des Vietnamiens contre les G. I. ***The Patriot*** est un film passionnant à analyser, mais accablant à regarder. (É.-U. 2000. Ré.: Roland Emmerich. Int.: Mel Gibson, Heath Ledger, Joely Richardson, Jason Isaacs.) 164 min. Dist.: Columbia. **— M.D.**

Shaft

La personnalité de John Singleton s'affirme avec discrétion, sans flamboiements. L'auteur de ***Boyz'n the Hood*** a un réel talent, mais jamais il n'a recours à l'esbroufe pour tenter de nous en convaincre. Ainsi, ***Shaft*** suscite l'intérêt, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'un film de genre suffisamment réussi pour passer la rampe et qu'on y retrouve un récit, un véritable récit que l'on se plaît d'ailleurs à suivre — ce qui, dans le cinéma hollywoodien actuel, est devenu rare.

Remake d'un classique éponyme de la blaxploitation réalisé par Gordon Parks, ***Shaft*** est une histoire policière campée par un détective noir d'esprit très *cool*, très *black*;

La vie après l'amour

Il y aurait long à dire sur la vague des comédies à succès qui déferle sur les écrans québécois depuis quelques années, des ***Boys*** (1 et 2) à ***C't'à ton tour, Laura Cadieux*** (1 et 2) en passant par ***Cruising bar***, ***La Florida*** et tous les autres; il y aurait surtout beaucoup de questions à se poser, considérant la popularité de ces films auprès du public québécois et ce qui l'attire au cinéma. À considérer le dernier rejeton du genre à voir le jour, ***La vie après l'amour*** de Gabriel Pelletier, point n'est besoin d'attendre l'adhésion des foules pour se faire une idée de ce que ses auteurs avaient en tête comme recette expressément conçue pour faire sonner la caisse enregistreuse: trois des plus gros noms de l'heure — Michel Côté, Sylvie Léonard et Patrick Huard (on constatera avec étonnement que Rémy Girard est absent du générique) — se partagent la vedette d'un film où est exploitée à fond la mode des histoires de couples, une mode dont est justement en partie responsable Mme Léonard par son rôle dans *Un gars, une fille*, le succès de l'heure à la télévision. Voilà pour les ingrédients de base, qui entre d'autres mains ont déjà donné des résultats appréciables; le problème, c'est qu'entre celles de Gabriel Pelletier, le travail est bâclé, la direction artistique est nulle, et ce n'est certes pas un scénario ahurissant de stupidité qui aide à sauver les meubles. Et ce qui paraît peut-être pire encore parce qu'il ne reste qu'eux pour donner un peu de corps à cette histoire impossible, c'est que même les acteurs cabotinent lamentablement: Côté joue son rôle comme s'il était encore sur le plateau de *La petite vie*, Sylvie Léonard est hystérique du début à la fin et Patrick Huard est égal à lui-même (!). À côté d'un tel désastre, ***Les Boys*** fait figure de grande réussite comique, et c'est vraiment tout dire. (Qué. 2000. Ré.: Gabriel Pelletier. Int.: Michel Côté, Sylvie Léonard, Patrick Huard, Yves Jacques, Norman Helms, Guylaine Tremblay, Denis Mercier, Pierre-Luc Brillant, Dominique Lévesque.) 105 min. Prod.: Max Films. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **P.B.**

Guylaine Tremblay et Michel Côté.

X-Men

De prime abord, on peut s'étonner de retrouver Bryan Singer aux commandes de cette adaptation d'une célèbre bande dessinée américaine. En effet, les trois premiers films du réalisateur — ***Public Access***, ***Usual Suspects*** et ***Apt Pupil*** — portaient la marque d'un auteur davantage intéressé par l'analyse psychologique que par l'action pure. Or, ***X-Men*** est un film d'action plutôt bien tourné, visuellement assez réussi malgré le manque de précision (donc de clarté) dans le filmage de quelques séquences de bagarre. Cependant, ***X-Men*** n'est pas qu'un film d'action, et c'est visiblement ce qui a plu au cinéaste dans cette histoire. C'est-à-dire que Bryan Singer y a vu la possibilité d'aborder ses thèmes de prédilection, soit la paranoïa, la manipulation et la tentation fasciste. En conséquence, ***X-Men*** est traversé par un discours métaphorique qui place les mutants dans une situation semblable à celle des Juifs lors de la Seconde Guerre mondiale: on veut les obliger à se déclarer et on parle même de les exterminer. Ce discours, par contre, génère beaucoup d'ambiguïté: Magnéto, le méchant mutant du film, a vu ses parents exterminés dans un camp nazi lorsqu'il était enfant, ce qui l'amène à vouloir transformer tous les humains en mutants pour ne plus risquer d'être ostracisé. Faire ainsi d'une victime des atrocités nazies un dangereux désaxé est un geste lourd de conséquences que Bryan Singer, malgré son talent évident, mesure mal. En ce sens, ***X-Men*** est comme le portrait inversé d'***Apt Pupil***, dans lequel un ancien officier nazi était montré comme un vieillard paisible. Et pour souligner la complémentarité de ces deux situations, l'acteur Ian McKellen, qui jouait l'ex-nazi dans ***Apt Pupil***, joue le Juif mutant dans ***X-Men***. Film populaire s'adressant à un public très large, ***X-Men*** confirme que Bryan Singer est un cinéaste ambitieux dont les œuvres sont des objets idéologiquement provocateurs. Cela étonne, intéresse, mais ne rassure guère. (É.-U. 2000. Ré.: Bryan Singer. Int.: Patrick Stewart, Ian McKellen, Hugh Jackman, Anna Paquin, Halle Berry, Famke Janssen.) 104 min. Dist.: Fox. — **M.J.**

Hugh Jackman et Rebecca Romijn-Stamos.

ses manières brutales sont celles d'un Dirty Harry, mais il a, pour lui, un souci de la cause (il se bat contre le racisme), un certain sens de l'humour, il plaît aux femmes et il a de si beaux costumes... Tout en respectant les règles du film policier d'enquête, ***Shaft*** s'intéresse intelligemment et sans complaisance à une réalité sociale, celle des tensions raciales à New York entre Blancs, Latinos et Noirs, se concluant même sur une note de lucidité amère (la mère du jeune Noir assassiné par un Blanc raciste ne croit plus à la justice).

Singleton retourne à la blaxploitation en tenant compte de la trentaine d'années qui le sépare de cette époque (il est né en 1968 et la sortie du premier ***Shaft*** date de 1971). Il tient la blaxploitation à distance, son «hommage» relevant du pastiche légèrement parodique. Ainsi, le générique de début, qui défile sur une musique très *groove*, accumule toutes sortes de détails ironiques visant à exagérer la virilité du héros, la forme des balles de fusil se confondant avec celle d'un phallus (d'ailleurs, le mot *shaft* est à prendre en deux sens). Pour sa part, Samuel L. Jackson joue en outrant la masculinité du personnage, durcissant son visage, semblant d'ailleurs s'en donner à cœur joie dans le rôle d'un héros tordu mais irrésistible. Jeffrey Wright, dans le rôle du caïd latino, est à la fois terrifiant et drôle. Le film a donc un étrange sens de l'humour: tout en portant sur un sujet sérieux, il joue sur les conventions du genre black de manière à adresser quelques clins d'œil complices au spectateur. (É.-U. 2000. Ré.: John Singleton. Int.: Samuel L. Jackson, Vanessa L. Williams, Jeffrey Wright, Christian Bale.) 99 min. Dist.: Paramount. — **M.D.**

Busta Rhymes et Samuel L. Jackson.

Sue (Lost in Manhattan)

Certaines fictions sont indissociables de leur interprète, tant un acteur ou une actrice peut imbiber son rôle de sa vérité propre. Déchirante, Anna Thomson *est* Sue, absolument, comme Gena Rowlands était «une femme sous influence» superbement impudique dans sa névrose chaotique. Sur fond de solitude urbaine, Sue parcourt inlassablement un Manhattan qui avale ses réprouvés et exacerbe les turbulences de l'âme, telle une silhouette ardente et souverainement libre consumant sa triste flamme au gré de ses dérives. Vulnérable, sans emploi, bientôt évincée de son appartement, elle repousse «le bel accident» de l'amour et sombre dignement dans les eaux troubles d'un exil intérieur qui la laissera exsangue au cœur de la grande ville. Sue bouleverse parce qu'elle est à la fois le miroir de nos peurs contemporaines («l'horreur économique», l'errance, la clochardisation) et une figure de cinéma hypnotique et mélancolique. Sue est l'incarnation troublante d'un corps érotique mûr et plein, mais aussi irrémédiablement cassé, qui communique par le sexe en offrant sa chair voluptueuse en détresse aux «Bonjour tristesse» des jouissances sans lendemain. Dans une mise en scène sobre, attentive aux climats réflexifs de son interprète, Amos Kollek met progressivement à nu la trajectoire existentielle unique d'un personnage en régression (voir le rapport à la mère amnésique) happé par le vide, qui croise pourtant sur sa route plusieurs anges gardiens ne lui voulant que du bien. Loin de tout psychologisme réducteur et forcément arbitraire, le cinéma est ici littéralement aspiré dans le champ magnétique d'une «icône» par trop humaine (on pense à la fragilité suicidaire de Jean Seberg ou au charisme fantasmatique de certaines héroïnes hitchcockiennes) dont le jeu subtil imprime ses infimes variations à l'écran. Voleuse d'affects irréductibles, la caméra colle au plus près de l'imprévisible pour saisir dans les rets de la fiction le formidable potentiel révélateur de tension que constitue le corps en mouvement d'Anna Thomson. Ce faisant, elle donne à voir par fragments éclatés la déchirure, la faille d'un être complexe, tragiquement en quête de l'autre et de son propre néant, sans jamais en figer le sens. Comme s'il s'agissait, au détour d'un plan, d'accueillir l'aléatoire dans toute l'évidence de sa grandeur. (É.-U. 1997. Ré.: Amos Kollek. Int.: Anna Thomson, Matthew Powers, Tahnee Welch, Tracee Ellis Ross.) 90 min. Dist.: Film Tonic. — **G.G.**

Anna Thomson et Matthew Powers.