

Vue panoramique

Number 105, Winter 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24056ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(2001). Vue panoramique. *24 images*, (105), 57–63.

Vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Gérard Grugeau — G.G.
Marcel Jean — M.J. Gilles Marsolais — G.M. André Roy — A.R.

BAISE-MOI

Devant *Baise-moi* et tout le ramdam que le film a provoqué, il faut être clair sur deux points. Le premier, c'est que l'interdiction qui a frappé le film en France est inadmissible et qu'il est de notre devoir de la dénoncer. Le deuxième, c'est que le film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi est un échec sur le plan idéologique et, par conséquent, sur le plan esthétique.

C'est qu'en esquissant d'entrée de jeu le profil psychosocial de leurs personnages, les deux réalisatrices créent une bête relation de cause à effet entre ce que les deux femmes ont vécu et les gestes qu'elles vont ensuite faire. En clair, cela signifie que parce que l'une d'elles a été violée et qu'elle est dégoûtée de la violence dont elle est quotidiennement le témoin, elle deviendra une tueuse en série. En parallèle, parce que l'autre fille a vu son meilleur ami assassiné et qu'elle est lasse de subir la tyrannie de sa colocataire rangée, elle aussi deviendra une meurtrière compulsive. Tout cela sous le regard bienveillant des cinéastes (madame Despentes affirme bêtement: «Nadine et Manu ne sont pas de mauvaises filles, elles veulent sim-

plement rester vivantes, coûte que coûte») qui n'arrivent jamais à offrir une idée étoffée du monde. On est loin, en somme, d'un Michael Haneke qui sait mieux que quiconque que le sens de ce qu'il filme réside dans la façon dont il le filme. En fait, l'extrême prétention de *Baise-moi* (autre citation discutable de Virginie Despentes: «C'est la première fois qu'on verra des sexes de filles, des femmes qui se font prendre et qu'on ne va pas voir que ça») ne m'empêchera pas d'y voir un hybride *bard* de *Thelma and Louise* et de *Natural Born Killers*, deux références douteuses qui collent malheureusement à merveille au film. (Fr. 2000. Ré.: Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi. Int.: Raffaella Anderson, Karen Bach.) 77 min. Dist.: Remstar. — **M.J.**



Karen Bach.

BAMBOOZLED

Le cinéaste new-yorkais Spike Lee a fait sa marque à ses débuts en traitant dans ses films de la question raciale, et il ne s'est jamais vraiment éloigné de ce propos même si celui-ci s'est élargi et diversifié depuis *Do the Right Thing*. Dans *Bamboozled*, il revient à la charge avec une satire extrêmement grinçante sur le traitement qui est réservé aux minorités visibles à la télévision américaine. Le film présente l'histoire d'un scénariste noir, éduqué à Harvard et qui travaille pour une chaîne de câblodistribution (aux États-Unis, lieu d'une compétition féroce pour les cotes d'écoute); devant l'insistance de ses patrons (blancs) à exiger de lui un projet audacieux qui donnerait une image différente de la communauté afro-américaine, il propose une émission au contenu excessivement rétrograde et raciste, à l'intérieur de laquelle notamment les acteurs de couleur doivent se noircir le visage comme le faisaient autrefois les acteurs blancs qui incarnaient des personnages de Noirs. Mais contrairement à ses attentes (il prévoyait être mis à la porte et ainsi continuer à profiter de son lucratif contrat), l'émission est acceptée et finit même par devenir un énorme succès, où tous seront aspirés et éventuellement détruits. Lee fait ici le constat qu'on ne voit les Noirs au petit écran que dans des rôles comiques (ou en tant que vedettes du sport, ce qui revient en gros au même), et qu'en ce sens on continue à leur assigner le rôle d'amuseurs et de fous du roi qu'ils ont traditionnellement occupé dans la société américaine depuis



qu'ils se sont affranchis de l'esclavage. Le portrait est féroce, la morale tranchante, et le fait qu'il traite lui-même son matériau sur le mode parodique (jeu maniéré des acteurs, images souvent floues qui semblent avoir été saisies par une caméra amateur, bande sonore délirante) rend d'autant plus complexe un discours déjà doublement travaillé de l'intérieur par le doute et la rage. (É.-U. 2000. Ré.: Spike Lee. Int.: Damon Wayans, Savion Glover, Jada Pinkett-Smith, Tommy Davidson, Michael Rapaport.) 142 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **P.B.**

LA BOUTEILLE

De l'aveu même de son réalisateur, qui signe ici un premier long métrage, *La bouteille* est une comédie dramatique, terme qui, même s'il rappelle de manière un peu boiteuse les classifications par genres de l'horaire télé,



Réal Bossé et
Pascale
Bussièrès.

désigne un type de films hybride, entre la farce et le drame psychologique, qui dans les meilleurs cas sait tirer profit d'un propos satirique ou même d'une caricature pour dépeindre la réalité d'une manière à la fois amusante et critique. Le problème de ce film-ci, c'est qu'il est d'abord une comédie et ensuite un drame, les deux genres se succédant plutôt qu'ils ne s'amalgament et que le résultat, malgré des comédiens de premier plan tirant

fort bien leur épingle du jeu, est fort décevant. Ce qui au départ semble se présenter comme une sorte de fable grignante sur l'amitié, la réussite, l'argent devient vite à force de surenchère un gros ballon trop soufflé, prêt à éclater à tout moment: était-il vraiment nécessaire de faire du personnage joué par François Papineau ce richard insipide qui se déplace en Ferrari en jetant des centaines de milliers de dollars par les fenêtres? Et puis que viennent faire dans le récit ce voisin aveugle et sa femme, pantins absurdes qui ne contribuent en rien à faire avancer l'histoire? Si en tant que spectateurs on n'arrive jamais à croire ni aux personnages ni aux motivations extrêmement minces qui les poussent à s'engager dans cette aventure à la Sisyphe, c'est en bonne partie à cause de toutes ces hyperboles qui encombrant le scénario, et qui laissent bien voir qu'à défaut d'avoir quelque chose à dire, il devient parfois nécessaire de crier. (Qué. 2000. Ré.: Alain Desrochers. Int.: Réal Bossé, François Papineau, Jean Lapointe, Hélène Loiselle, Pascale Bussièrès, Didier Lucien, Sylvie Moreau, Jean-Pierre Ferland.) 106 min. Dist.: Lions Gate. — **P.B.**

CECIL B. DEMENTED

Un groupe de cinéastes indépendants complètement déments ayant à sa tête une sorte d'Erich von Stroheim version punk, kidnappe une vedette hollywoodienne chiant et sorte. Avec leur otage, ils tournent un film dans les rues de Baltimore, prenant sauvagement d'assaut les lieux publics et les plateaux de tournage occupés par l'industrie. Parodie de film d'action de série B sur fond de conflit idéologique entre Hollywood et indépendants purs et durs, *Cecil B. Demented* est une enfilade de gags menée tam-



Alicia Witt
(à droite).

bour battant. Toutefois, le film ne parvient pas tout à fait à faire rire à gorge déployée du début jusqu'à la fin, comme si une sorte de désarroi existentiel venait en atténuer la portée comique. On retrouve pourtant ici l'esprit typiquement iconoclaste du cinéaste, aussi à l'aise dans la cari-

cature du mauvais goût hollywoodien que dans la description des comportements excessifs et saugrenus des guérilleros du septième art, mais le film, bizarrement sadomasochiste, met continuellement en cause la place qu'occupe Waters dans la cinématographie des États-Unis.

Après avoir évolué dans les circuits marginaux pendant plusieurs années, le réalisateur de *Pink Flamingos* a fait son deuil de l'underground et profite maintenant sans gêne des fruits d'Hollywood tout en se tenant loin des studios. À un premier degré de lecture, *Cecil B. Demented* semble une charge échevelée contre Hollywood et un appui au cinéma d'auteur marginal, mais le projet dément soutenu par les cinéastes indépendants du film est totalement utopique et ne mène qu'à l'échec, sans compter que les rôles principaux sont occupés par les stars hollywoodiennes Melanie Griffith et Stephen Dorff. Alors, on se demande ce que Waters défend, au juste.

Tout comme *Pecker*, son précédent film, *Cecil B. Demented* a un côté autobiographique (les méthodes de tournage du groupuscule terroriste évoquent, de manière caricaturale, celles de Waters jadis), mais le ton n'est pas du tout celui de l'humanisme bon enfant. Pour en apprécier les qualités, c'est-à-dire l'humour et l'ambiguïté, peut-être faut-il alors le voir comme un violent exercice d'autodérision, qui emprunte d'ailleurs énormément à *Sunset Boulevard*, œuvre tout aussi sadomasochiste dans laquelle Hollywood jouait avec un plaisir fou à se détester lui-même. (É.-U. 2000. Ré.: John Waters. Int.: Stephen Dorff, Melanie Griffith, Adrian Grenier, Alicia Witt.) 87 min. Dist.: Alliance. — **M.D.**

DRÔLE DE FÉLIX

En 1998 nous parvenait le beau *Jeanne et le garçon formidable*, «musical en-chanté» à la Jacques Demy sur le thème de l'amour fou et du sida qui, loin de tout pathos, transcendait la noirceur du quotidien pour mieux faire un

ped de nez à la mort. Si *Drôle de Félix*, le nouveau film d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau, délaisse le genre (le récit est toutefois émaillé de chansons populaires et il nous ramène à l'escalier de la gare de Marseille qui ouvre

Trois places pour le 26, il n'en affiche pas moins une même croyance en notre droit inaliénable au bonheur. Tout en traitant d'une actualité grave qui travaille le corps social français (sida, délit de faciès, racisme), *Drôle de Félix* carbure à l'optimisme sans jamais verser dans la thèse à saveur sociologique. Au-delà du fait divers sordide (Félix est arabe et il est témoin d'un crime raciste), seuls comptent ici la rencontre avec l'altérité et le désir de communauté. Qui dit rencontre dit, bien sûr, mouvement (on commence en vélo et on finit en bateau). Le film prendra donc la forme d'un road movie et d'un «walk movie» qui emprunte les chemins de traverse en toute disponibilité. On pense ici à *Western* et à Manuel Poirier avec lequel notre duo de cinéastes partage un même amour pour des personnages fortement enracinés dans la vie et un même refus de toute prédestination. À travers le voyage de Félix, chômeur gai et séropositif qui, «en flânant gentiment», parcourt la France pour aller rejoindre un père inconnu, *Drôle de Félix* est une comédie à la fois légère et grave sur la famille traditionnelle comme construction sociale et sur les modèles alternatifs du «vivre ensemble». En chemin, le personnage s'inventera pour un temps une famille idéale et pacifiée à la mesure de son désir (le récit est divisé en cinq parties: le frère, la grand-mère, le cousin, la sœur, le père), recollant ainsi les morceaux de son identité fragmentée avant de retrouver son ami de cœur à Marseille. Sans révolutionner le cinéma, *Drôle de Félix* séduit par la tonicité de sa mise en scène, la pudeur empathique de son regard (en opposition à la mesquinerie contagieuse des *soaps*



Sami Bouajila.

américains évoqués par la bande) et sa distribution sans faille. En ancrant radicalement la fiction sur le versant de la quête volontariste d'un bonheur qui se conquiert à chaque instant (voir le philosophe Alain), Ducastel et Martineau ont parfois tendance à reléguer un peu facilement le mal et la souffrance en périphérie. Mais leur élixir donne farouchement envie de vivre. Comme un puissant antidote aux pesanteurs de nos nuits intimes et collectives. On en redemande. (Fr. 1999. Ré. et scé.: Olivier Ducastel et Jacques Martineau. Int.: Sami Bouajila, Patachou, Ariane Ascaride, Pierre-Loup Rajot, Charly Sergue, Maurice Bénichou, Philippe Graziano.) 95 min. Dist.: Mongrel Media. — **G.G.**

LE GOÛT DES AUTRES

Ce premier film signé par Agnès Jaoui, comédienne et scénariste (chez Alain Resnais, entre autres), renoue avec la tradition française du film sociologique (pensons à Claude Sautet), celle d'un cinéma ancré dans le déterminisme professionnel des personnages (des cadres moyens en général), pas loin de la caricature quand il s'agit de montrer la vie et le milieu d'une petite-bourgeoisie se débattant dans ses tourments existentiels et les mutations de la société. Atteignant un certain classicisme, qui n'évite pas toujours le labeur, ce cinéma d'une francité au charme très souvent désuet s'opère par son absence d'excès et de flamboyance. Agnès Jaoui poursuit cette tradition avec une grande habileté, proche par sa matité des derniers Sautet. *Le goût des autres* paraîtra étrange et décalé si on se laisse emporter par son atmosphère feutrée, par cet état d'ensommeillement dans lequel semblent baigner les personnages, comme s'ils étaient en convalescence, en train de sortir d'une pénible maladie, qui donne au film son aspect dolent, cafardeux. Son architecture dilatée et somnolente ne doit toutefois pas oblitérer ce qu'elle recèle d'attendu et de stéréotypé. Avec ses dialogues qui font mouche, sa typologie facile des caractères (le beauf, l'épouse emmerdeuse, l'actrice désœuvrée, l'homosexuel artiste, etc.) et sa mécanique faite pour asséner des vérités psychosociologiques élémentaires (ouverture à l'autre, tolérance, bonté, etc.), le film est verrouillé dans un genre, la comédie morale. Mais bizarrement verrouillé tout de même, comme si la réalisatrice cherchait à dynamiter de l'intérieur le genre en sabotant les clichés. Peut-être y a-t-il trop de clichés au départ pour que la réalisatrice réus-



Gérard Lanvin, Agnès Jaoui et Alain Chabat.

sse à transformer complètement le genre? Ou bien qu'à force d'attrition (caricaturaux, les personnages sont petit à petit affinés, dégrossis), elle laminait tant son film qu'il ne laisse à la fin qu'un goût éventé à la bouche, tout en vous communiquant l'état dépressif dans lequel il se moule? Curieux film sur les préjugés, qui dit qu'on ne doit pas considérer les gens sur leurs apparences. Film inclassable, plein de finesse mais manquant d'épaisseur, honnêtement manipulateur, prenant des risques calculés, au scénario très ouvragé, à la direction d'acteurs impeccable, qui se situe quelque part entre le cinéma grand public et le cinéma d'auteur. Cet entre-deux lui donne son intérêt et ses limites. (Fr. 1999. Ré.: Agnès Jaoui. Int.: Jean-Pierre Bacri, Anne Alvaro, Alain Chabat, Agnès Jaoui, Gérard Lanvin.) 112 min. Dist.: Les Films Séville. — **A.R.**

POSSIBLE WORLDS

Se demande-t-on ce qu'on pourrait ressentir si l'on séjournait dans un caisson d'isolation sensorielle? Le «thriller philosophique» de Robert Lepage a au moins le mérite d'en donner une petite idée grâce à sa lumière bleue aquatique, à sa bande sonore étouffée et au ton presque monocorde adopté par les comédiens. En effet, *Possible Worlds* produit comme un engourdissement, le spectateur ayant l'impression de flotter dans un monde purement mental, sans attaches physiques. On dira qu'il s'agit là de cohérence, puisque le film montre un scientifique qui

Tom McCamus et
Tilda Swinton.

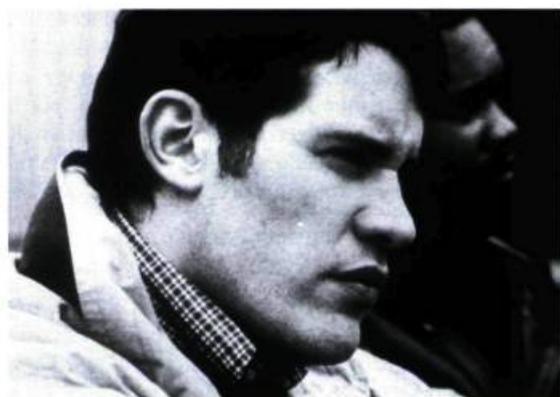


affectionne ce genre de caisson. Or, cette «bonne idée» apparaît comme l'audace pas vraiment convaincante d'un cinéaste aimant jouer avec les formes, mais peu intéressé par le récit.

S'il y a une chose qui frappe quand on regarde un Lepage, c'est sa fascination quasi fétichiste pour les raccords formels qui servent de transition entre les scènes. Jusqu'à maintenant, ces raccords lui ont permis de faire des liens entre Hiroshima et les bombes du FLQ (*Nô*), entre la chute du mur de Berlin et la dissection d'un corps (*Le polygraphe*). Dans *Possible Worlds*, ils permettent de lier les différentes «consciences» avec lesquelles vivent les deux personnages principaux. C'est l'aspect «ludique» du travail de Lepage. Mais ces raccords génèrent-ils un sens? Pas vraiment. De toute manière, Lepage se préoccupe très peu de cela, ses films s'apparentant plutôt à des machines sophistiquées. Ainsi, histoire d'amour cubiste (selon la formule-choc du réalisateur) adaptée d'une pièce de l'Ontarien John Mighton et scénarisée par ce dernier et Lepage, *Possible Worlds* relève davantage du design industriel que du cinéma. Un film étincelant mais sans poésie, joli à regarder mais pas trop longtemps, à mettre sur sa table à café à côté de la paire de gants Gucci et pas très loin de la nouvelle causeuse en cuir pour la mettre en valeur. (Can. 1999. Ré.: Robert Lepage. Int.: Tilda Swinton, Tom McCamus, Sean McCann, Gabriel Gascon.) 93 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — M.D.

RESSOURCES HUMAINES

Le cinéma français bouge et semble vouloir réinvestir le champ social qu'il a souvent délaissé au profit d'un repli frileux sur les drames intimistes d'une sphère privée surexposée. Après les incontournables *Reprise* de Hervé Le Roux et *Nadia et les hippopotames* de Dominique Cabrera qui réactualisaient sans complaisance le discours social au-delà des poncifs, c'est au tour de *Ressources humaines* de Laurent Cantet de célébrer avec conviction et maîtrise les noces parfois barbares de l'intime et du général. En abordant frontalement l'actualité politique et sociale la plus brûlante (la réduction du temps de travail, l'application de la loi sur les 35 heures dans les entreprises, le libéralisme), le réalisateur réintroduit avec un bel aplomb la lutte des classes comme enjeu fictionnel au cœur d'un paysage cinématographique peu enclin à se coller au réel. La grande force de ce film réaliste est de nous plonger de façon quasi documentaire (exception faite de Jalil Lespert, épatant dans le rôle principal, Cantet a travaillé en atelier avec des non-professionnels recrutés dans les agences pour l'emploi) dans le microcosme violent de l'entreprise et de ses luttes de pouvoir par le biais d'un double drame de la filiation (les figures du père et du patron) qui ne cède jamais à la psychologisation réductrice ou à la bonne conscience rassurante. À travers la perte des idéaux d'un jeune cadre d'entreprise effectuant un stage dans l'usine où son père a toujours travaillé comme ouvrier et la grève que déclenche le plan de restructuration d'une direction hypocrite, *Ressources humaines* traite, sur fond de retour aux sources et de revanche sociale, du fossé qui se creuse irrémédiablement entre un fils et son



Jalil Lespert.

père jusqu'au point de rupture définitif. Rarement le rapport au milieu d'origine dans sa dimension honteuse aurait-il été cerné au cinéma avec une telle acuité du regard et une telle virulence verbale (on songe ici au récit littéraire à perdre haleine d'Annie Ernaux dans *Les armoires vides*). Rarement, à travers la confrontation, un film nous aura-t-il signifié aussi abruptement de trouver notre place au sein de l'ordre social. Laurent Cantet filme le groupe en état de crise comme un formidable condensé de ressources humaines (le titre est, bien sûr, à double sens) et comme une invitation à assumer notre fonction sociale (et la portée politique de nos actes) sans renier pour autant notre part d'humanité. Refusant toute idée de réconcilia-

Trois places pour le 26), il n'en affiche pas moins une même croyance en notre droit inaliénable au bonheur. Tout en traitant d'une actualité grave qui travaille le corps social français (sida, délit de faciès, racisme), *Drôle de Félix* carbure à l'optimisme sans jamais verser dans la thèse à saveur sociologique. Au-delà du fait divers sordide (Félix est arabe et il est témoin d'un crime raciste), seuls comptent ici la rencontre avec l'altérité et le désir de communauté. Qui dit rencontre dit, bien sûr, mouvement (on commence en vélo et on finit en bateau). Le film prendra donc la forme d'un road movie et d'un «walk movie» qui emprunte les chemins de traverse en toute disponibilité. On pense ici à *Western* et à Manuel Poirier avec lequel notre duo de cinéastes partage un même amour pour des personnages fortement enracinés dans la vie et un même refus de toute prédestination. À travers le voyage de Félix, chômeur gai et séropositif qui, «en flânant gentiment», parcourt la France pour aller rejoindre un père inconnu, *Drôle de Félix* est une comédie à la fois légère et grave sur la famille traditionnelle comme construction sociale et sur les modèles alternatifs du «vivre ensemble». En chemin, le personnage s'inventera pour un temps une famille idéale et pacifiée à la mesure de son désir (le récit est divisé en cinq parties: le frère, la grand-mère, le cousin, la sœur, le père), recollant ainsi les morceaux de son identité fragmentée avant de retrouver son ami de cœur à Marseille. Sans révolutionner le cinéma, *Drôle de Félix* séduit par la tonicité de sa mise en scène, la pudeur empathique de son regard (en opposition à la mesquinerie contagieuse des *soaps*



Sami Bouajila.

américains évoqués par la bande) et sa distribution sans faille. En ancrant radicalement la fiction sur le versant de la quête volontariste d'un bonheur qui se conquiert à chaque instant (voir le philosophe Alain), Ducastel et Martineau ont parfois tendance à reléguer un peu facilement le mal et la souffrance en périphérie. Mais leur élixir donne farouchement envie de vivre. Comme un puissant antidote aux pesanteurs de nos nuits intimes et collectives. On en redemande. (Fr. 1999. Ré. et sc.: Olivier Ducastel et Jacques Martineau. Int.: Sami Bouajila, Patachou, Ariane Ascaride, Pierre-Loup Rajot, Charly Sergue, Maurice Bénichou, Philippe Graziano.) 95 min. Dist.: Mongrel Media. — **G.G.**

LE GOÛT DES AUTRES

Ce premier film signé par Agnès Jaoui, comédienne et scénariste (chez Alain Resnais, entre autres), renoue avec la tradition française du film sociologique (pensons à Claude Sautet), celle d'un cinéma ancré dans le déterminisme professionnel des personnages (des cadres moyens en général), pas loin de la caricature quand il s'agit de montrer la vie et le milieu d'une petite-bourgeoisie se débattant dans ses tourments existentiels et les mutations de la société. Atteignant un certain classicisme, qui n'évite pas toujours le labeur, ce cinéma d'une francité au charme très souvent désuet s'opère par son absence d'excès et de flamboyance. Agnès Jaoui poursuit cette tradition avec une grande habileté, proche par sa matité des derniers Sautet. *Le goût des autres* paraîtra étrange et décalé si on se laisse emporter par son atmosphère feutrée, par cet état d'ensommeillement dans lequel semblent baigner les personnages, comme s'ils étaient en convalescence, en train de sortir d'une pénible maladie, qui donne au film son aspect dolent, cafardeux. Son architecture dilatée et somnolente ne doit toutefois pas oblitérer ce qu'elle recèle d'attendu et de stéréotypé. Avec ses dialogues qui font mouche, sa typologie facile des caractères (le beauf, l'épouse emmerdeuse, l'actrice désœuvrée, l'homosexuel artiste, etc.) et sa mécanique faite pour asséner des vérités psychosociologiques élémentaires (ouverture à l'autre, tolérance, bonté, etc.), le film est verrouillé dans un genre, la comédie morale. Mais bizarrement verrouillé tout de même, comme si la réalisatrice cherchait à dynamiter de l'intérieur le genre en sabotant les clichés. Peut-être y a-t-il trop de clichés au départ pour que la réalisatrice réus-



Gérard Lanvin, Agnès Jaoui et Alain Chabat.

sse à transformer complètement le genre? Ou bien qu'à force d'attrition (caricaturaux, les personnages sont petit à petit affinés, dégrossis), elle laminait tant son film qu'il ne laisse à la fin qu'un goût éventé à la bouche, tout en vous communiquant l'état dépressif dans lequel il se moule? Curieux film sur les préjugés, qui dit qu'on ne doit pas considérer les gens sur leurs apparences. Film inclassable, plein de finesse mais manquant d'épaisseur, honnêtement manipulateur, prenant des risques calculés, au scénario très ouvragé, à la direction d'acteurs impeccable, qui se situe quelque part entre le cinéma grand public et le cinéma d'auteur. Cet entre-deux lui donne son intérêt et ses limites. (Fr. 1999. Ré.: Agnès Jaoui. Int.: Jean-Pierre Bacri, Anne Alvaro, Alain Chabat, Agnès Jaoui, Gérard Lanvin.) 112 min. Dist.: Les Films Séville. — **A.R.**

L'INVENTION DE L'AMOUR

Comment traiter de l'intimité et épouser les méandres furtifs du désordre amoureux? C'est ce territoire peu exploité de notre cinématographie (sinon par Demers lui-



Pascale Montpetit
et David La Haye.

même) que tente d'investir ce premier long métrage. À travers la relation fantasmagorique d'un écrivain mutilé par l'amour (qui se fuit compulsivement dans la sexualité) et d'une jeune épouse «sérieuse» (et mère de famille) en mal de passion, l'auteur d'*Une nuit avec toi* se propose de revisiter les oscillations contradictoires d'un état de l'être qui éveille l'absolu, mais le satisfait rarement. En prise sur cette aporie amoureuse qui flirte constamment avec le tragique d'un désir de fusion impossible, Demers touche quelque chose de cette «solitude invincible», de cette part

LUNA PAPA

Luna Papa surprendra ceux et celles qui avaient découvert Bakhtiar Khudonazarov avec *Bratan*, film d'un réalisme contemplatif, ou *Kosh Ba Kosh*, œuvre réaliste également, mais d'un réalisme plus directement documentaire, puisque cette fois le cinéaste tadjik change complètement de style en racontant une histoire totalement échevelée, aussi absurde que fantaisiste. *Luna Papa* est un kaléidoscope surréaliste, lorgnant vers ce qu'on pourrait nommer un réalisme fantastique, un peu



feutrée «d'inconsolé» (Dionys Mascolo) dont l'Autre ne peut nous guérir. On ne peut cependant passer sous silence les faiblesses d'un scénario trop lisse (personnages secondaires mal dessinés) et insuffisamment inventif, qui déçoit par rapport aux ambitions avouées du titre. *L'invention de l'amour* a toutefois le mérite de mettre en scène de véritables êtres de chair et de sang qui nous ressemblent, chose assez rare dans notre cinéma souvent désincarné pour que cela mérite d'être souligné. Comme son personnage masculin, Demers navigue entre l'infini et le fini, le fantasme et la réalité pour «être à la hauteur de ce que l'Autre (spectateur compris) mérite». Il carbure à l'intuition et son cinéma n'a jamais peur des corps. Malgré ses climats intérieurs dépressifs, *L'invention de l'amour* est un film solaire qui tente avec un bonheur inégal de faire plus avec moins. Au crédit du cinéaste, on notera la douceur de la caméra, la sensualité de la photographie (un dos nu, une robe à fleurs sous le soleil de la rue Rachel, le doux visage de Matina sur fond bleu Matisse ou mer Égée, un matelas qui dérive dans l'aube indécise) et la fluidité assurée du montage. Mais au-delà de ces qualités d'écriture, il manque au film une véritable épaisseur des sentiments pour prétendre «réinventer l'amour» et le sublimer. Dans ce déficit d'être résident les limites d'un cinéaste dont on aimerait voir les talents formels mis au service de scénarios plus opaques ou d'œuvres romanesques plus denses qui feraient écho à toute l'amplitude des mystères du monde et des âmes. (Qué. 2000. Ré. et scé.: Claude Demers. Ph.: Nicolas Bolduc. Mont.: Claude Palardy. Mus.: Nils Petter Molvaer. Int.: David La Haye, Pascale Montpetit, Delphine Brodeur, Andreas Apergis, Irène Stamou.) 87 min. Dist.: Remstar. — G.G.

à la manière kusturicienne. C'est un film allumé qui se déroule en Asie centrale d'aujourd'hui et où, entre traditions et superstitions, inextricablement mêlées, on pénètre, ou, plutôt, on est submergé, noyé dans un chaos, joyeuse et tragique parabole de l'état de démembrement et de déréliction dans lequel se trouvent actuellement les républiques de l'ex-URSS. Par le biais d'un récit familial est présenté un monde à la dérive, abandonné à la misère et à la folie, survivant grâce à la rapine et au vol et sur lequel ne règne plus aucune loi — sinon celle que le réalisateur veut bien lui donner, celle de son imagination débordante, orgiaque, roulant à tombeau ouvert. *Luna Papa* est le monde vu par un fœtus (oui, oui!), celui qui porte la jeune Mamlakat, séduite et mise enceinte par un étranger, et qui, durant tout le film, sera à sa recherche, accompagnée par son père et son frère à moitié débile. Nous sommes ici plongés dans un film picaresque délirant (une sorte de road movie hallucinatoire); on est carrément embarqué dans un rêve icarien, ne serait-ce qu'à cause de toutes ces nombreuses scènes d'envol et de chute (que ce soit celle d'un bœuf tombant du ciel ou celle de Mamlakat planant au-dessus d'un train); un rêve qui, il est vrai, risque souvent de se fracasser par la surcharge qui s'accumule au fil d'aventures de plus en plus abracadabrantes, et qui est sauvé en grande partie par un vrai sens de la poésie, fruit du choc de l'improbable et de l'inimaginable. *Luna*

Papa qui, dans sa dépense effrénée d'énergie, parfois trop évidente dans sa volonté d'éblouir (ça ressemble parfois à de l'acharnement sur le spectateur), subit des baisses de tension, souffre de ses sautes de ton, lasse par ses répétitions et vient à épuiser notre attention. Malgré ces défauts, le film fait plaisir à voir; son anticonformisme fait du bien. Notons que, coproduit par quatre pays européens, *Luna Papa* est pourtant tourné en tadjik (un persan archai-

que), et non dans la langue d'un des pays producteurs, et encore moins en anglais, la *lingua franca* de plus en plus colonisatrice des coproductions. Avis donc aux cinéastes qui croient devoir renier leur langue pour être produits et distribués internationalement. (All.-Autr.-Suisse-Fr. 1999. Ré.: Bakhtiar Khudonazarov. Int.: Chulpan Khamatova, Moritz Bleibtreu, Ato Mukhamedshanov, Merab Ninidze.) 107 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **A.R.**

LES MUSES ORPHELINES

Une fois dissipée l'illusion que ce film de Robert Favreau pourrait s'inscrire dans le sillage des *Bons débar-ras*, une fois repérées ses marques d'identification superficielles (dont la voiture de police qui nous introduit en beuglant dans ce huis clos familial), il est évident que *Les muses orphelines*, loin de la force brute et de la poésie qui rendent incontournable le film phare de Francis Mankiewicz dans le cinéma québécois, se présente comme un produit prosaïque et peu imaginaire, en porte-à-faux par rapport à l'art à l'intérieur duquel il veut s'inscrire (le cinéma) et qui condamne le spectateur à s'accrocher à la performance des acteurs. Parmi ceux-ci, Céline Bonnier impose par la force de sa présence le personnage de Martine en soldat lesbienne et prédomine au point de créer un dés-équilibre. Dans la foulée, le travestissement final de Luc (Stéphane Demers) ne peut s'expliquer autrement que par le fait que dans la pièce de théâtre d'origine de Michel Marc Bouchard, ce personnage est un travesti, ce qu'il n'est pas ici, et qui crée une situation plaquée. Il en est de même du flash-back qui présente la mère, dont l'absence même à l'écran était jusque-là porteuse d'une tension dramatique, ainsi que du déplacement gratuit de l'action vers un barrage hydroélectrique surgi de nulle part qui, par la tension artificielle qu'il engendre, détourne l'attention du spectateur au lieu de le rendre captif de ce huis clos familial. En clair, on n'y retrouve pas le lien organique qui relie



YANICK MACDONALD

Céline Bonnier.

l'univers sophistiqué de Madame Viau-Vachon au reste du récit, comme chez Ducharme-Mankiewicz. Paradoxalement, *Les muses orphelines* dévoile ses faiblesses lorsqu'il veut maladroitement «faire cinéma», alors qu'il parvient à retenir l'attention quand il avoue, sagement et sans précaution, ses origines théâtrales. (Qué. 2000. Ré.: Robert Favreau. Scé.: Gilles Desjardins. Ph.: Pierre Mignot. Mont.: Hélène Girard. Int.: Céline Bonnier, Marina Orsini, Fanny Mallette, Stéphane Demers, Louise Portal, Patrick Labbé. 107 min. Dist.: Film Tonic. — **G.M.**

LA NOCE

Depuis dix ans, Pavel Lounguine s'est modelé une réputation de portraitiste de la Russie post-soviétique. Cependant, contrairement à son compatriote Vitali Kanevski, découvert en même temps que lui, Lounguine a vite saisi les données du nouveau système économique russe: son cinéma est ouvertement commercial et conçu pour rejoindre un large public, autant dans son pays qu'à l'étranger. C'était vrai de son premier long métrage, l'énergique *Taxi Blues*, sorti en 1990, tout comme de son film suivant, *Luna Park* (1992), dans lequel il se laissait cependant trop aller à son goût du spectaculaire.

Présenté en compétition à Cannes cette année, *La noce* se situe dans la continuité du travail du cinéaste. Il s'agit en effet d'un film à la fois drôle et touchant, porté par une approche vigoureuse, voire exaltée, de la mise en scène. Lounguine y décrit la vie des habitants d'une ville minière des alentours de Moscou en prenant pour prétexte le mariage d'un travailleur avec une jeune beauté que convoite un mafieux. Le ton enjoué de cette fresque tournoyante pourrait faire penser à Kusturica, mais il serait injuste d'accorder au grand Bosniaque le monopole du baroque

slave. Surtout que le désordre qu'installe la mise en scène de Lounguine est un écho du chaos social dans lequel évoluent les personnages. Car ce que décrit *La noce*, c'est une société dans laquelle les habitants survivent parce que quelques valeurs anciennes (l'entraide, la famille, le goût de la fête) viennent faire contrepoids au capitalisme sauvage. Et Lounguine, avec beaucoup d'humour, démontre l'absurdité de la réalité économique russe lorsque les commerçants du village (fleuriste, poissonnier, etc.) exigent d'abord des sommes importantes en échange de ce qu'ils ont à vendre, mais finissent par les donner aux mariés parce que, de toute façon, personne n'a les moyens d'en payer le prix. Voilà donc un film qui aborde la tragédie russe avec légèreté, comme un hommage à l'instinct de survie d'un peuple qui savoure autant qu'il peut chaque instant du présent parce qu'il n'est plus dupe des vaines promesses d'un avenir meilleur. (Fr.-Rus.-All. 2000. Ré.: Pavel Lounguine. Int.: Marat Basharov, Maria Mironova, Andreï Panine, Alexandre Semtchev.) 114 min. Dist.: Les Films Séville. — **M.J.**

POSSIBLE WORLDS

Se demande-t-on ce qu'on pourrait ressentir si l'on séjournait dans un caisson d'isolation sensorielle? Le «thriller philosophique» de Robert Lepage a au moins le mérite d'en donner une petite idée grâce à sa lumière bleue aquatique, à sa bande sonore étouffée et au ton presque monocorde adopté par les comédiens. En effet, *Possible Worlds* produit comme un engourdissement, le spectateur ayant l'impression de flotter dans un monde purement mental, sans attaches physiques. On dira qu'il s'agit là de cohérence, puisque le film montre un scientifique qui

Tom McCamus et
Tilda Swinton.

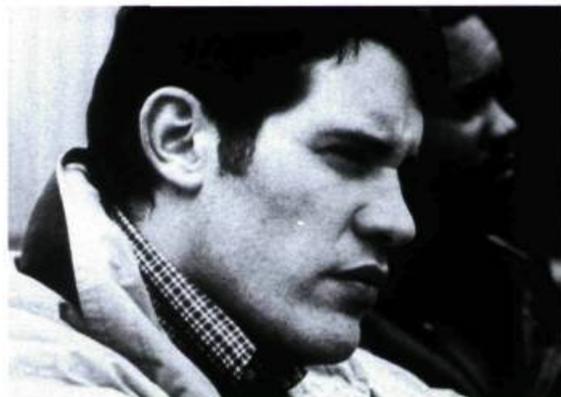


affectionne ce genre de caisson. Or, cette «bonne idée» apparaît comme l'audace pas vraiment convaincante d'un cinéaste aimant jouer avec les formes, mais peu intéressé par le récit.

S'il y a une chose qui frappe quand on regarde un Lepage, c'est sa fascination quasi fétichiste pour les raccords formels qui servent de transition entre les scènes. Jusqu'à maintenant, ces raccords lui ont permis de faire des liens entre Hiroshima et les bombes du FLQ (*Nô*), entre la chute du mur de Berlin et la dissection d'un corps (*Le polygraphe*). Dans *Possible Worlds*, ils permettent de lier les différentes «consciences» avec lesquelles vivent les deux personnages principaux. C'est l'aspect «ludique» du travail de Lepage. Mais ces raccords génèrent-ils un sens? Pas vraiment. De toute manière, Lepage se préoccupe très peu de cela, ses films s'apparentent plutôt à des machines sophistiquées. Ainsi, histoire d'amour cubiste (selon la formule-choc du réalisateur) adaptée d'une pièce de l'Ontarien John Mighton et scénarisée par ce dernier et Lepage, *Possible Worlds* relève davantage du design industriel que du cinéma. Un film étincelant mais sans poésie, joli à regarder mais pas trop longtemps, à mettre sur sa table à café à côté de la paire de gants Gucci et pas très loin de la nouvelle causeuse en cuir pour la mettre en valeur. (Can. 1999. Ré.: Robert Lepage. Int.: Tilda Swinton, Tom McCamus, Sean McCann, Gabriel Gascon.) 93 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — M.D.

RESSOURCES HUMAINES

Le cinéma français bouge et semble vouloir réinvestir le champ social qu'il a souvent délaissé au profit d'un repli frileux sur les drames intimistes d'une sphère privée surexposée. Après les incontournables *Reprise* de Hervé Le Roux et *Nadia et les hippopotames* de Dominique Cabrera qui réactualisaient sans complaisance le discours social au-delà des poncifs, c'est au tour de *Ressources humaines* de Laurent Cantet de célébrer avec conviction et maîtrise les noces parfois barbares de l'intime et du général. En abordant frontalement l'actualité politique et sociale la plus brûlante (la réduction du temps de travail, l'application de la loi sur les 35 heures dans les entreprises, le libéralisme), le réalisateur réintroduit avec un bel aplomb la lutte des classes comme enjeu fictionnel au cœur d'un paysage cinématographique peu enclin à se colleter au réel. La grande force de ce film réaliste est de nous plonger de façon quasi documentaire (exception faite de Jalil Lespert, épatant dans le rôle principal, Cantet a travaillé en atelier avec des non-professionnels recrutés dans les agences pour l'emploi) dans le microcosme violent de l'entreprise et de ses luttes de pouvoir par le biais d'un double drame de la filiation (les figures du père et du patron) qui ne cède jamais à la psychologisation réductrice ou à la bonne conscience rassurante. À travers la perte des idéaux d'un jeune cadre d'entreprise effectuant un stage dans l'usine où son père a toujours travaillé comme ouvrier et la grève que déclenche le plan de restructuration d'une direction hypocrite, *Ressources humaines* traite, sur fond de retour aux sources et de revanche sociale, du fossé qui se creuse irrémédiablement entre un fils et son



Jalil Lespert.

père jusqu'au point de rupture définitif. Rarement le rapport au milieu d'origine dans sa dimension honteuse aura-t-il été cerné au cinéma avec une telle acuité du regard et une telle virulence verbale (on songe ici au récit littéraire à perdre haleine d'Annie Ernaux dans *Les armoires vides*). Rarement, à travers la confrontation, un film nous aura-t-il signifié aussi abruptement de trouver notre place au sein de l'ordre social. Laurent Cantet filme le groupe en état de crise comme un formidable condensé de ressources humaines (le titre est, bien sûr, à double sens) et comme une invitation à assumer notre fonction sociale (et la portée politique de nos actes) sans renier pour autant notre part d'humanité. Refusant toute idée de réconcilia-

tion plaquée et consensuelle, le cinéaste clôt son film à la fois sur un constat de profonde solitude et sur un élan chaleureux de solidarité. Faisant fi de tout schématisme, *Ressources humaines* est une grande fiction sociale qui

bouleverse. (Fr. 1999. Ré.: Laurent Cantet. Int.: Jalil Lespert, Jean-Claude Vallod, Chantal Barré, Véronique de Pandelaère, Lucien Longueville, Danielle Mélador.) 100 min. Dist.: Film Tonic. — **G.G.**

UNE FEMME D'EXTÉRIEUR

Meurtrie par la trahison d'un mari adultère et usée par la léthargie de sa vie de couple, une femme larguée prend le large. Et c'est ce mouvement chaotique vers l'extérieur (d'où le beau titre du film), ce délestage libérateur des rôles sclérosants de mère et d'épouse (et d'infirmière... la profession n'est pas innocente), que tente de capter avec une réelle empathie le premier film de Christophe Blanc. Pour Françoise, cette plongée dans «l'autre moitié des choses» prendra la forme d'une errance, souvent nocturne, qui provoque une perte totale des repères et un nouveau type de socialisation, avant de déboucher sur une ébauche de renaissance. Comme on s'en doute avec un tel propos, *Une femme d'extérieur* campe sur le terrain esthétique d'un cinéma français naturaliste peu novateur, mais c'est l'éclatement narratif et le montage en ellipses franches (le style est anticassavétien à cet égard) qui donnent au film sa force interne et sa singularité prégnante. Et ce, même si la caméra de Christophe Blanc ne trouve pas toujours ses marques pour mettre à nu l'indicible des comportements erratiques. À l'image de son personnage principal qui se dégingue et cherche de nouveaux points d'ancrage, le récit vibrant, et souvent aigu dans son écriture, se déstructure constamment et surfe (parfois complaisamment) sur la crête des affects, avant de se diluer sur le terrain plus rassurant de la psychologie de la névrose. Servie par l'abattage déchirant et impudique d'une Agnès Jaoui filmée crûment dans l'éclat de sa détresse et de sa déchéance de somnambule écorchée, Françoise imprime sa marque au panthéon des «épaves»



Agnès Jaoui.

paumées à la Sue (Anna Thomson), Lou (Faye Dunaway), Mona (Sandrine Bonnaire), Wanda (Barbara Loden) ou Mabel (Gena Rowlands), qui hantent encore le continent cinéma de leurs silhouettes décalées. Plus à l'aise dans la dérive inquiète et le spleen nauséux que dans le resaisissement salvateur, *Une femme d'extérieur* gagne son délicat pari dans le flou tremblé de ses «extérieurs nuit» sans convaincre totalement dans la durée. (Fr. 1999. Ré. et scé.: Christophe Blanc. Int.: Agnès Jaoui, Serge Riaboukine, Bernadette Lambert, Jean-Pierre Léonardini.) 118 min. Dist.: Remstar. — **G.G.**

YOU CAN COUNT ON ME

D'abord dramaturge et scénariste (*Analyze This*), Kenneth Lonergan signe avec *You Can Count on Me* un premier long métrage. Il s'agit d'une œuvre modeste mais remarquablement maîtrisée, qui repose sur une direction d'acteurs ferme ainsi que sur la finesse du regard empreint d'humanisme que le cinéaste pose sur ses personnages. Ceux-ci, Samantha et Terry, sont orphelins depuis l'enfance et mènent des existences diamétralement opposées. Samantha n'a jamais quitté la petite ville de l'État de New York où elle est née, tandis que Terry a bourlingué partout en Amérique, de la Floride à l'Alaska. Après avoir grandi en s'appuyant l'un sur l'autre, le frère et la sœur devront faire le constat qu'ils ne peuvent désormais plus vivre ensemble, le temps et l'expérience ayant creusé entre eux un fossé infranchissable.

Dressant le portrait de ces deux êtres blessés, Lonergan refuse de se poser en redresseur de torts. Jamais il ne juge leur comportement, préférant les montrer dans toutes leurs contradictions et leur complexité. C'est ainsi que le film exhale une étonnante vérité, une justesse de ton de plus en plus rare dans le cinéma américain, même indépendant. Bien sûr, le jeu inspiré de Laura Linney et, surtout, de Mark Ruffalo y est pour beaucoup, mais il serait



Laura Linney.

malhonnête de sous-estimer le travail de mise en scène de Lonergan, qui, tout au long du récit, parvient à trouver la juste distance qui donne à ces humains et à la communauté dans laquelle ils évoluent leur pleine dimension. (É.-U. 1999. Ré.: Kenneth Lonergan. Int.: Laura Linney, Mark Ruffalo, Matthew Broderick, Rory Culkin.) 109 min. Dist.: Blackwatch. — **M.J.**

24 images a déjà rendu compte de:

N° 98-99
Kadosh
Kikujiro

N° 100
L'humanité

N° 101
After Life

N° 103-104
Dancer in the Dark

Les destinées sentimentales

Du pic au cœur
(sortie prévue
14 février 2001)

Les fantômes des trois Madeleine

Harry, un ami qui vous veut du bien

In the Mood for Love
(sortie prévue
février 2001)

Stardom
The Yards.