

Vue panoramique

Number 115, Summer 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10720ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2003). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (115), 55–62.

Vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré: Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Robert Daudelin — R.D.
Philippe Gajan — P.G. Gérard Grugeau — G.G. Marcel Jean — M.J.
André Roy — A.R.

ADAPTATION

Adaptation célèbre les retrouvailles de l'équipe qui nous a donné *Being John Malkovich*, c'est-à-dire les frères Charlie et Donald Kaufman — qui depuis sont devenus de véritables scénaristes cultes —, et le réalisateur Spike Jonze — ex-star du vidéoclip associé à Björk, à R.E.M. et aux Beastie Boys. Comme l'opus précédent du trio, *Adaptation* est un exercice de haute voltige qui n'appartient à aucun genre et qui étale avec une certaine ostentation l'intelligence et l'audace de sa construction. Le résultat vaut le détour, d'autant plus qu'on s'y amuse sur le dos des gourous du scénario à la Syd Field et qu'on y apprend au passage pas mal de choses sur les orchidées. On pourra cependant trouver que les Kaufman y forcent un peu la note en voulant affirmer à tout prix leur originalité et leur bel esprit, ce qui fait qu'au final on a un film brillant, mais peut-être trop conscient de l'être. En fait, et c'est paradoxal, si le scénario fait tout pour surprendre le spectateur, c'est plutôt du côté de l'interprétation que se situe la véritable surprise du film, à travers les performances croisées de Nicolas Cage, de Meryl Streep et de Chris Cooper. Nous



Nicolas Cage et Meryl Streep.

sommes en effet face à d'étonnants numéros d'acteurs que Spike Jonze filme sobrement, en laissant aux comédiens toute la place nécessaire pour donner épaisseur et vérité à leurs personnages. (É.U. 2002. Ré.: Spike Jonze. Int.: Nicolas Cage, Meryl Streep, Chris Cooper, Tilda Swinton.) 114 min. Dist.: Columbia. — **M.J.**

ALL ABOUT LILY CHOU-CHOU

Un film sur les désarrois de l'adolescence, ce n'est pas nouveau au Japon. Au contraire, il semble que ce thème cristallise aujourd'hui toutes les angoisses de cette société. La brutalité dans les *highschools*, des adultes absents ou au mieux pris dans un système ultra-codé constituent l'unique horizon de très jeunes gens à l'identité floue, en mal de modèles ou de bouées de sauvetage. La singularité de *All About Lily Chou-Chou* ne réside donc pas dans sa thématique ou même sa trame narrative montrant Yuichi, un jeune adolescent qui voit au cours d'un été son amitié avec un camarade de classe basculer en un rapport de soumission qui l'entraîne dans une spirale de violence. La singularité du film tient plutôt à sa complexité, reflétant un refus de s'arrêter au constat, d'expliquer ou de critiquer les tenants et les aboutissants de cette crise ou plus généralement de simplifier le monde. Les «mondes» faudrait-il dire ici puisque l'unique porte de sortie, échappatoire voire exutoire, pour Yuichi comme pour ses camarades, est la construction d'univers parallèles. La musique, et peut-être plus encore aujourd'hui le cyberspace, fonctionnent alors comme des niches, refuges de plus en plus nombreux et fragmentaires. Le cinéma de Iwai semble jaillir de ces niches. Cinéaste virtuose, sorte d'*alter ego* japo-



nais de Wong Kar-wai (un critique du *Japan Times* qualifiait leur cinéma de postmoderne en surface et romantique en profondeur), Shunji Iwai (*Love Letter*, *Swallowtail*

Butterfly, April Story) a fait ses classes dans le clip, la publicité et à la télévision. Il dispose donc d'un éventail de moyens d'expression impressionnant et très contemporain qui lui permet d'investir ces refuges dans toute leur diversité et leur spécificité, favorisant ainsi l'aspect formel impressionniste plutôt que le sens ou l'approche frontale de la société qu'il aborde. Le cinéaste établit un jeu de correspondances entre les différentes facettes de la vie de l'adolescent, entre ses différents « mondes », en particulier en utilisant de manière poétique les messages que Yuichi envoie sur le site web consacré à Lily Chou-Chou, sa diva à la voix et à la musique éthérées. L'adolescence dans ce film

est à la fois un passage et une frontière, un no man's land à arpenter qui procurerait les vertiges d'un puits sans fond. Yuichi est l'« étranger » que l'on retrouve dans les films de Iwai, celui qui ne trouve pas sa place au sein d'une société dans laquelle il ne se reconnaît pas et qui ne le reconnaît pas. Celui dont les aspirations sont trop fragiles pour être exprimées sinon par de subtiles correspondances lancées dans des univers parallèles. (Japon 2001. Ré., scé. et mont.: Shunji Iwai. Ph.: Noboru Shinoda. Mus.: Takeshi Kobayashi. Int.: Hayato Ichihara, Shugo Oshinari, Ayumi Ito, Yu Aoi.) 146 min. Dist.: Cowboy Pictures. — **P.G.**

AU FIL DE L'EAU

Adaptation d'une pièce de théâtre (*Au bout du fil*, d'Évelyne de la Chenelière), *Au fil de l'eau* est une œuvre qui n'a manifestement pas trouvé dans sa forme cinématographique un mode d'expression adéquat. L'auteure, Jeannine Gagné, qui décrit elle-même le projet d'adaptation comme « une entreprise impossible » (!), s'est malgré tout attelée à la tâche, mais son film ressemble à une représentation théâtrale en plein air. Sans bien connaître pour notre part l'œuvre originale, le film témoigne si fortement de l'esprit de la scène que même les procédés ciné-

Gabriel Gascon,
Claude Laroche,
Frédérique Collin,
Paul Ahmarani et
Margot Campbell.



matographiques les plus irréductibles (outre le montage, par lequel on tente de créer un rapport au temps et à l'espace qui soit plus proprement filmique) semblent étrangers à sa forme, bizarrement décalés. L'ensemble des éléments appartient en effet à l'univers du théâtre et sont à peine transposés: les dialogues, certes cohérents avec l'esprit du huis clos que provoque nécessairement l'artificialité de l'espace scénique, paraissent factices et sentencieux lorsque prononcés dans un décor naturel, ici une petite plage sur le bord d'un lac; la manière dont les personnages se déplacent, les consignes de mise en scène, la construction de l'espace de représentation (même le quai qui se trouve là figure de manière très peu équivoque une sorte de scène), le jeu (pourtant excellent) des acteurs, tout pointe vers les conventions théâtrales, créant un malaise qui, au lieu de se dissiper, va en s'aggravant à mesure que l'on devient plus familier avec cet univers, dont l'onirisme même s'ajuste mal au réalisme ontologique du cinéma. Pourtant, ce qui se trame ici n'est pas inintéressant, loin de là: on est bel et bien en présence d'un monde, avec ses règles et sa logique propre, un monde original et fort, mais qu'il aurait fallu adapter davantage pour ne pas qu'il s'appauvrisse ainsi dans une forme qui ne lui convient pas. (Qué. 2003. Ré. et prod.: Jeannine Gagné. Scé.: Gagné d'après Évelyne de la Chenelière. Ph.: Michel Lamothe. Mont.: Louise Dugal. Int.: Gabriel Gascon, Margot Campbell, Paul Ahmarani, Claude Laroche, Frédérique Collin, Guy Thauvette, Michelle Rossignol.) 92 min. Dist.: Cinéma Libre. — **P.B.**

CATCH ME IF YOU CAN

Le générique d'ouverture de *Catch Me if You Can* se présente comme un film d'animation qui, par ses formes géométriques, sa figuration simplifiée et son rythme contrapuntique, ressemble beaucoup aux œuvres de Saul Bass dans les années 50 et 60. Plagiat? Les ressemblances sont troublantes, mais l'idée d'imposture est au cœur de ce film qui, d'une part, pastiche un style cinématographique populaire des années 60 (le divertissement policier à la Stanley Donen) et qui, d'autre part, raconte « l'histoire vraie » d'un jeune imposteur (Frank Abagnale) ayant

réussi, durant les mêmes années, à se faire passer successivement pour un professeur de français, un copilote d'avion, un médecin et un avocat. La mise en scène est souple, la direction artistique parodie les *sixties* avec humour et sans mauvais goût, le montage privilégie la fluidité narrative tandis que le récit est mené avec autant d'efficacité que d'élégance. Le truc, c'est de rendre le personnage d'Abagnale (Leonardo DiCaprio) sympathique et de mettre le spectateur de son côté afin que celui-ci sente à la fois le plaisir coupable et les complications liés

à une vie de mensonges. Ça fonctionne. Certes, la quête du père constitue la part la plus convenue de ce film (le détective qui pourchasse Abagnale se substituera au père naturel de ce dernier). Certes, on se demande pourquoi avoir donné le rôle de la mère française du « héros » à Nathalie Baye, car la pauvre n'est là que pour faire entendre son accent français et prononcer trois ou quatre mots dans la langue de Molière. Certes, le propos de Spielberg sur le mensonge s'avère à la fin prévisible par sa rectitude morale. Néanmoins, il reste que *Catch Me if You Can* se regarde sans ennui, voire avec jubilation. C'est que les Spielberg mineurs figurent parmi les bons Spielberg, tandis que les Spielberg majeurs sont la plupart du temps boursoufflés et pesants. *Catch Me if You Can* est un Spielberg mineur. (É.-U. 2002. Ré.: Steven Spielberg. Int.: Leonardo DiCaprio, Christopher Walken, Nathalie Baye, Tom Hanks.) 141 min. Dist.: DreamWorks. — **M.D.**



Christopher Walken et Leonardo DiCaprio.

CHICAGO

Au cinéma, Bob Fosse a été le principal représentant de la comédie musicale de la décennie 1970 avec deux films qui ont marqué le genre: *Cabaret* et *All That Jazz*. Puisant tantôt dans l'histoire collective (le Berlin de 1936), tantôt dans l'histoire individuelle (*All That Jazz* est son *Huit et demi*), Fosse a pour ainsi dire contribué à inventer la comédie musicale crépusculaire, présentant dans son œuvre des héros troubles flirtant avec la mort, inscrivant clairement le genre dans la galaxie du baroque.

Réalisé par Rob Marshall, *Chicago* est l'adaptation d'un spectacle musical créé par Fosse quelque temps avant sa mort (survenue en 1987). On y retrouve le style chorégraphique sexy de Fosse, on y remarque son goût pour les trames urbaines et les milieux glauques, mais le résultat est beaucoup plus propre, net et sage que ce qu'on aurait attendu. Pour son premier film, Rob Marshall mène en effet sa barque au quart de tour, déployant même au passage une certaine dose de virtuosité, mais on est davantage admiratif qu'ému face au résultat qui demeure froid malgré l'imposante somme de ses qualités. Bill Condon, qui signe un scénario efficace axé davantage sur la fluidité narrative que sur l'émotion, est sans doute en partie responsable de la facture finale du film. Mais on ne peut lui en tenir rigueur tant tout semble ici concourir à donner à l'ensemble un lustre éclatant, de la photographie métallique de Dion Beebe aux prestations sans faille de mesdames Zeta-Jones et Zellweger et de monsieur Gere.

LA CITÉ DE DIEU

Du nom d'une banlieue de Rio construite dans les années 60 et gangrénée aujourd'hui par le chaos social et une violence endémique, *La cité de Dieu* est une fresque ambitieuse qui a remporté un grand succès public au Brésil. Adapté non sans brio du roman foisonnant de Paulo Lins, le film couvre trois décennies de la vie de plusieurs jeunes exclus, bientôt broyés par la barbarie urba-

Conséquence directe du vernis de l'ensemble, *Chicago* a été acclamé par le public et la critique avant d'être couvert d'oscars. On se joint à tout ce beau monde pour applaudir le travail bien fait, mais on regrette tout de même le petit côté canaille de *Cabaret* et la mégalomanie d'*All That Jazz*. (É.-U. 2002. Ré.: Rob Marshall. Int.: Renée Zellweger, Catherine Zeta-Jones, Richard Gere, Queen Latifah, John C. Reilly.) 113 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **M.J.**

Catherine Zeta-Jones et Renée Zellweger.



ne des favelas. Dans cet enfer terrifiant de la drogue et de la guerre des gangs, un survivant devenu photographe professionnel se remémore son enfance nue, sans illusions, et la dérive implacable de son quartier ghettoisé en pleine décomposition. Film constat brut et sans concession constamment sur l'adrénaline, *La cité de Dieu* frappe à l'estomac et laisse pantois, du moins dans un premier



temps. Il y a dans la folle entreprise de Fernando Meirelles (secondé par la documentariste Katia Lund et coproduit par Walter Salles, le réalisateur de *Gare centrale*), une volonté indéniable de plonger au cœur du mal pour éclairer le réel. Impressionnant travail de recherche, emploi de comédiens non professionnels, ateliers de jeu avec les jeunes des ghettos: tout a été fait en amont du tournage pour capitaliser sur l'effet de réalité. Arrivant plus de vingt ans après le bouleversant *Pixote, la loi du plus faible* de Hector Babenco qui traitait, lui aussi, de l'appren-

tissage de la violence avec le même regard cru, *La cité de Dieu* ne parvient cependant pas à emporter la même adhésion. Sans doute parce que, aspiré par le flor dévorant de sa narration et le mirage enivrant de ses effets complotants et répétitifs, le film sacrifie trop à l'air du temps, soit une esthétique souvent racoleuse, par trop encombrante, qui tient ici lieu de surmoi et finit par brouiller les enjeux de la fiction et écraser les personnages. On saura gré à Fernando Meirelles d'avoir tenté d'imprimer à chacune des parties de son récit en triptyque (années 60, 70 et 80) une énergie différente qui, au rythme de la désintégration des lieux et des identités, culmine dans les dérèglements aveugles d'un réel survolté et halluciné. Mais pris dans la tourmente généralisée qui sous-tend son sujet et victime d'un excès de volontarisme, *La cité de Dieu* se délite peu à peu pour évacuer tout mystère et toute charge émotive. À son insu, le film déserte ainsi l'existence pour afficher ostensiblement la triste représentation d'un réel où tout semble devenu spectacle... et qui finit par anesthésier chez le spectateur toute expérience véritable de la douleur et du malaise. (Brésil 2002. Ré.: Fernando Meirelles (et Katia Lund). Int.: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Matheus Nachtergaele, Douglas Silva, Felipe Haagensen). 135 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **G.G.**

COMMENT MA MÈRE ACCOUCHA DE MOI DURANT SA MÉNOPAUSE

On a fait la connaissance de Sébastien Rose à la faveur de deux courts métrages: *Vous n'avez pas votre place ici* (1996), petit film sans prétention mais plein d'une envie de cinéma qu'il faisait bon trouver chez un jeune cinéaste, et *Petits maîtres* (1998), fiction plus ambitieuse, un peu trop racoleuse pour convaincre totalement — le court métrage comme carte de visite. C'est malheureusement cette seconde voie qu'emprunte le premier long métrage de Rose. Comédie de situations à saveur locale (Outremont comme village), arrosée à la sauce américaine, ce film où l'on chercherait vainement toute unité de style mise sur le travail des comédiens pour pallier l'absence de mise en scène. Le cinéaste ne se prive ni de la facilité, ni même de la grossièreté pour piéger le pauvre spectateur qui ne demande pas mieux que de rire grassement de notre quotidien frelaté. Où donc est le ton nouveau que certains ont cru déceler là? Reste à espérer que le succès, critique comme populaire, du film de Sébastien Rose, permette au cinéaste de s'éloigner à grandes enjambées de ce cinéma pour petit écran et de nous faire oublier ce détour affligeant par un produit de consommation, pour nous donner le film original auquel nous étions en droit de nous attendre.

Mais au-delà de ce film, c'est à un certain cinéma québécois douillet et bien-pensant que nous sommes ici conviés. En ce temps dangereux d'autocongratulation où les institutions d'aide à la production cinématographique n'ont d'oreille que pour la musique du tiroir-caisse, il serait peut-être pertinent de réévaluer notre conception d'un cinéma authentiquement national. D'aucuns diront



Lucie Laurier.

que nous sommes bien sérieux — pisse-vinaigre? — et que nous pourrions peut-être de temps en temps «prendre un break»! Mais non justement, nous prenons le cinéma trop au sérieux, surtout celui que nous faisons ici — parce que tant d'espoirs y ont été investis, tant de talents s'y sont révélés —, pour nous contenter de faire les mêmes films que les autres, ces autres étant d'abord et avant tout les cinéastes américains. (Québec 2003. Ré. et scé.: Sébastien Rose. Ph.: Nicolas Bolduc. Mont.: Dominique Fortin, Myriam Poirier. Mus.: Simon Leclerc. Int.: Micheline Lanctôt, Paul Ahmarani, Anne-Marie Cadieux, Sylvie Moreau, Lucie Laurier). 103 min. Prod.: Max Films. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **R.D.**

LES DERNIERS CHASSEURS DU PETIT HAVRE

Certains ont cru bon de dire: «Dufaux et Gosselin ne sont pas loin». Et alors! Quel mal y a-t-il pour des jeunes cinéastes à se réclamer de maîtres aussi estimables? Le documentaire peut se renouveler et s'affirmer en marquant sa filiation avec un héritage aussi précieux qu'original; et emprunter au cinéma direct des années 60 et 70 ce qu'il nous a légué de plus cher est plutôt une bonne initiative.

Pour parler des derniers pêcheurs de la Nouvelle-Écosse, Morissette et Pappas ont trouvé en la personne de Huntley David un témoin exemplaire, véritable protagoniste qui nous emmène au cœur même d'une problématique souvent évoquée dans les informations télévisées, mais rarement vue de l'intérieur. Or, nous sommes bien dans un documentaire et la complicité évidente entre David, sa femme, ses amis et les cinéastes n'est sûrement pas le fruit du hasard. Ces cinéastes ont à l'évidence mis le temps dans l'affaire et seule leur présence prolongée avec les pêcheurs et leur histoire d'amour (et de travail) avec la mer explique la pertinence et la justesse d'un regard qui nous en dit plus long sur eux que toutes les statistiques dont on a coutume de nous inonder. Là où un reportage, même bien documenté, même bien intentionné, se serait effacé de notre mémoire dans le temps de l'évoquer, *Les derniers chasseurs du petit havre* nous rejoint jusque dans notre intimité de spectateur actif. Et la qualité du travail de la caméra n'est évidemment pas étrangère à cette émotion. D'abord et avant tout, ce film est beau et son harmonie plastique est aussi un aspect de sa parenté avec l'âge d'or du direct.

Et que dire de l'usage de la caméra vidéo (portée par les réalisateurs eux-mêmes)? La même rigueur qu'imposait le 16 mm semble avoir présidé au travail des cinéastes: pas de va-et-vient approximatif, pas de sentiment de tourner plus de mètres qu'il ne faut, pas d'instabilité des cou-



leurs. Tout juste un film complet, passionnant de bout en bout et qui, en ces temps de mise au rancart du passé, renoue avec certains des éléments les plus riches de notre cinéma.

Les derniers chasseurs du petit havre est aussi un film sur le travail et les gestes du travail: nous avons le sentiment de connaître David parce que nous le suivons dans son travail, que nous sentons le poids des cages et de la morue géante qu'il faut haler à bord. Et encore une fois, comme aux meilleurs moments du direct, notre connaissance d'une situation et de ses acteurs vient de notre sentiment tangible d'avoir fait partie de l'équipée.

Film de tradition assurément, mais en rien passéiste — peut-être «néo-classique», comme on dirait en musique —, *Les derniers chasseurs du petit havre* devrait être le début d'une longue aventure pour Dominic Morissette et Catherine Pappas. C'est en tout cas ce que nous nous souhaitons! (Qué. 2002. Ré. et ph.: Dominic Morissette et Catherine Pappas. Mont.: Nathalie Lamoureux. Son: Hugo Brochu. Mus.: Claude Castonguay.) 67 min. Prod.: Morissette et Pappas pour Quai n° 7 et Les prod. Multi-Monde. Dist.: Cinéma Libre. — R.D.

FAR FROM HEAVEN

Cinématographiquement parlant, *Far from Heaven* frise la perfection. Constat énorme pour le quatrième long métrage de Todd Haynes qui nous offre après *Poison, Safe et Velvet Goldmine* un nouveau bijou, extrêmement concordant avec ces œuvres précédentes. Pourtant, à première vue, on pourrait soupçonner le cinéaste d'être avant tout un brillant caméléon. Ce film, «à la manière de...» — ici à la manière des mélodrames domestiques de Douglas Sirk — est mystifiant tellement les ressemblances sont évidentes dans chaque infime détail, de la palette du Technicolor à la description de la banlieue (trop) propre d'une ville d'Amérique, à la garde-robe, aux gestes ou à la voix de Julianne Moore, plus que convaincante en maîtresse de maison modèle. N'y voir que cela serait passer complètement à côté d'un film plus subversif qu'il n'y paraît, subversion en sourdine pourrait-on dire, qui contamine ce «paradis» sans le brusquer, soucieuse encore du moindre détail. Il y a d'abord les plans, tellement appliqués qu'ils semblent l'œuvre d'un élève trop



Julianne Moore et Dennis Quaid.

doué: ici un geste trop appuyé, là un paysage trop «carte postale», là encore une pose qui suggère un tableau hyper-réaliste. L'hyperréalisme est ce qui caractérise peut-être le mieux l'esthétique de *Far from Heaven*, comme un vernis appliqué sur un tableau qui se lézarde, pour éviter qu'il ne se désagrège. Car encore une fois, comme dans ses précédents films, Todd Haynes dresse le portrait d'une société malade, gravement malade même, qui masque sa maladie derrière une façade qu'il faut ravalier sans cesse pour éviter qu'elle ne s'effondre.

L'Amérique des années cinquante est aujourd'hui perçue comme un eldorado, un paradis perdu. En s'en prenant à cette époque bénie, c'est au mythe de l'*American way of life*, aux sources mêmes de la fierté américaine, que s'attaque le cinéaste et ce, de façon beaucoup plus convaincante et acérée que Sam Mendes ne le faisait dans *American*

Beauty. Minée par le racisme, la ségrégation, le rejet de l'homosexualité, la médisance, parmi tant d'autres maux, la tranquille petite communauté où réside le couple modèle par qui le malheur arrive, communauté taillée de toutes pièces pour une revue de mode, va se fissurer et tenter désespérément de sauver ce qui peut encore l'être. La force de Todd Haynes est d'avoir montré cette extraordinaire violence à la manière du mélodrame, lui donnant ainsi toute la force nécessaire pour percer le décor et livrer un message lumineux qui traverse le temps et vient résonner étrangement dans notre époque apparemment dégagee de toute candeur autant que de toute illusion lorsqu'il s'agit de se regarder dans le miroir. (É.-U.-Fr. 2002. Ré. et scé.: Todd Haynes. Int.: Julianne Moore, Dennis Quaid, Dennis Haybert, Patricia Clarkson, Viola Davis.) 107 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — P.G.

LE FIL CASSÉ

Pourquoi, se demande-t-on un jour, le fil des générations s'arrêtera-t-il avec soi? Afin de répondre à cette question, Michel Langlois, une nouvelle fois, après *Lettre à mon père* (1991), réfléchit à haute voix (il faut écouter sa voix, toute de douceur et d'inquiétude) sur la filiation. Aidé de photographies (nombreuses), de reconstitutions

(modestes) et de prises de vues réelles (dans lesquelles le cinéaste devient un personnage à part entière de son histoire), il suit véritablement un fil d'Ariane, qui se déroule à partir d'une photo où apparaît sa mère, entourée, entre autres, de ses frères, elle et eux marqués par la maladie et le deuil. Son film est donc à la fois recherche et rêverie autour de quelques figures familiales, dont celle d'un oncle, qui, comme Langlois, aura vraisemblablement brisé le fil des générations, probablement lui aussi homosexuel, médiateur par-delà le passé du désir de l'auteur. Et comme dans *Lettre à mon père*, ce voyage — labyrinthique, complexe — dans le passé et le présent, dans l'absence et la présence, dans les secrets et les tourments intérieurs, renvoie le cinéaste à sa propre disparition. Il y a chez Langlois une force d'abandon et de tranquillité dans cette recherche du temps perdu — et donc de soi — qui est admirable, dans cette sorte de journal intime qui frôle l'impudeur sans y tomber, qui joue même du pathétisme sans être lourd, dans ce roman familial où sont élues, sous le signe de la compassion et de la poésie, quelques affinités pour soi et, inévitablement, pour le spectateur, qui sortira ému de la vision de ce beau documentaire. (Qué. 2002. Ré. et scé.: Michel Langlois. Ph.: Michel La Veaux. Mont.: Natacha Dufaux. Son: Gilles Corbeil. Mus.: Michel Basque.) 50 min. Prod. et dist.: ONE. — A.R.



DOMINIC MORISSETTE

L'HOMME TROP PRESSÉ PREND SON THÉ À LA FOURCHETTE

Le dernier documentaire de Sylvie Groulx est une déception et ce, pour au moins deux raisons. D'abord parce que le film semble piégé par son sujet — l'accélération et la valeur du temps à l'ère de la performance et de l'aliénation sociale — et ne réussit pas à aller au-delà du simple exposé de son énoncé. Certes le constat est là, alarmiste, fondamental et contemporain. Mais la forme même du documentaire ne dépasse guère l'illustration. Que ce soit

par les exemples, la jeune messagère à vélo, ou la convocation d'une fiction qui vient redoubler, encore une fois par l'exemple, le propos, *L'homme trop pressé...* n'est jamais plus que la somme de ses parties, une mise bout à bout de témoignages qui ne progresse guère. Pourtant l'addition des exemples aurait dû aboutir à une réflexion plus large, plus structurée, et on imagine sans peine que c'était là le but de la cinéaste. Ensuite, et c'est un corollaire de ce qui

précède, le temps lui-même semble curieusement absent du film alors qu'il devrait logiquement en être le matériau principal. On aboutit fatalement à une question essentielle: comment filmer le temps?

Dans son précédent documentaire, *À l'ombre d'Hollywood*, Sylvie Groulx, par la force des propos qu'elle convoquait, par l'orchestration d'un discours implacable soutenu par une recherche sérieuse et pertinente, suggérait une urgence et invitait pour le moins son spectateur à poursuivre une réflexion tout en lui fournissant les premiers outils de cette réflexion. Rien de tout cela n'arrive dans *L'homme trop pressé...* même si Sylvie Groulx tente de sortir du piège du constat par le biais de la fiction. Il y a quelque chose d'exemplaire dans cet échec à aller au-delà du constat, de l'illustration, à dépasser l'absence d'un temps interne au film. Comme si, malgré un sujet fondamental, il n'y avait pas suffisamment de matériaux pour forger un véritable documentaire et donc une véritable vision. Manque de temps? Peur de la production de s'engager plus avant? Toujours est-il qu'on ne sait pas si ce film était vraiment indispensable, trop proche qu'il est d'un pro-



jet sur papier. (Qué. 2003. Ré. et scé.: Sylvie Groulx. Ph.: Michel La Veaux. Mont.: France Pilon. Son: Richard Lavoie. Concept. son.: Claude Beaugrand. Int.: Michèle Léger.) 84 min. Prod. et dist.: ONF. — **P.G.**

THE HOURS

Ce que le film *The Hours* de Stephen Daldry, tiré du désormais célèbre roman éponyme qui a valu à son auteur, Michael Cunningham, le Pulitzer et le Pen Faulkner (deux des plus hautes distinctions littéraires aux États-Unis), a de plus extraordinaire, c'est qu'il remplit le double pari de respecter, d'une part, ce qui fait la richesse et l'intérêt de l'œuvre originale et de proposer, d'autre part, un film qui existe parfaitement par lui-même. C'est l'exemple achevé de ce que devrait être l'adaptation: l'inspiration, le souffle par lequel une forme se métamorphose tout en gardant cette vibration initiale qui l'a rendue possible au départ. Et ce germe commun, c'est vraiment la juxtaposition de trois histoires de femmes (dont l'écrivain Virginia Woolf) à trois époques distinctes: les années trente en Angleterre; les années cinquante dans une banlieue américaine quelconque; puis l'époque actuelle à New York. Les destins respectifs de Virginia, de Laura et de Clarissa, sans se croiser vraiment, sont liés à différents degrés: dans l'une des histoires, Virginia est en train d'écrire un roman qui s'intitule *Mrs. Dalloway*; dans une autre, le personnage de Laura lit le roman en question; dans la troisième, *Mrs. Dalloway* est le surnom de Clarissa. Chacun de ces récits indépendants trouve son sens et sa beauté par ses résonances dans les deux autres, formant un tissu dont les mailles et les nœuds sont thématiques plutôt que circonstanciels, un tableau vivant et complexe traversé de part



Nicole Kidman.

en part par une sensibilité plus que par un discours, qu'il concerne le féminisme, le suicide ou l'homosexualité. À noter: l'interprétation extraordinaire des trois actrices dans les rôles-titres. (É.-U. 2002. Ré.: Stephen Daldry. Int.: Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep, Ted Harris Toni Collette.) 114 min. Dist.: Paramount. — **P.B.**

RIEN SANS PENNES

Rien sans pennas est un film hybride, quelque part entre le documentaire animalier et le journal intime, un témoignage empreint de subjectivité duquel ne sont pas exclus certains éléments de fiction. Le cinéaste Marc Girard y relate sur un ton presque zen son apprentissage de la

fauconnerie, art millénaire qui exige manifestement de la part de celui qui l'aborde une grande patience et la volonté de s'y consacrer quasiment nuit et jour. Le titre, qui renvoie à une expression qu'utilisaient autrefois les fauconniers, souligne bien d'ailleurs cette dimension centrale de la



pratique, pour le succès de laquelle disponibilité, discipline et humilité sont nécessaires; des qualités qui semblent étrangères à l'esprit de notre époque, comme ce petit film d'ailleurs, qui détonne dans la production documentaire

actuelle. Le résultat de l'entreprise aurait facilement pu être didactique et finalement sans grand intérêt pour quiconque ne partage pas la passion de Girard, mais il apparaît vite évident que l'intérêt du film est ailleurs: dans la relation qui se développe entre le cinéaste et son objet, dans le regard à la fois paisible et amoureux qu'il porte non seulement sur son animal mais sur la nature entière, dans le ton assuré et en même temps plein de doute de la voix, qui sait se faire assez rare et laisser la place à de très belles images qui, la plupart du temps parlent d'elles-mêmes. On ne peut être plus loin de l'anthropomorphisme qui a si longtemps marqué le ton et l'esprit du documentaire animalier; ici domine une conception où l'animal apparaît comme un être souverainement différent de l'homme, et qui ne se plie au dressage qu'en accord avec une logique inhérente à son règne propre. (Qué. 2002. Ré.: Marc Girard, en coll. avec J.-Philippe Dupuis. Ph.: Jean Roch Marcotte, Marc Girard, J.-Philippe Dupuis. Mont.: Chantal Lussier.) 67 min. Prod.: Marc Girard pour Les Prod. de la crécerelle. Dist.: 7^e art. — **P.B.**

Y FAUT-TU QUE JE TUE MON PÈRE?

Après dix ans d'absence de sa région natale, la Gaspésie, Nathalie Synett (qui a étudié à l'INIS) décide de partager et de comprendre l'existence de six jeunes dans la vingtaine de son coin de pays. Moins témoin que partie prenante de l'état de désespérance de ses compatriotes, la réalisatrice insuffle à son film une émotion (très forte, il faut le souligner) que dégage rarement le tout-venant du documentaire actuel. Ses interviews et ses plans de coupe (de magnifiques paysages gaspésiens enregistrés sur dix mois) auraient pu faire de *Y faut-tu que je tue mon père?* un documentaire conventionnel, télévisuellement formaté. C'est tout le contraire ici. Faisant fi de toute objectivité et de distanciation, la cinéaste prend totalement en charge la lutte pour la survie de ces jeunes Gaspésiens qu'elle retrouve sans espoir. Elle porte leurs paroles, les fait siennes, tant et tellement qu'on ne sait plus si ces paroles expriment son point de vue ou celui de ces jeunes. Le discours du film forme un tout protéiforme, changeant au gré des rencontres et des événements; il passe de la revendication à l'affliction, de la colère à l'écoute vigilante, de l'interpellation à la réflexion morale. Ce discours de constat et de passion devient fraternel et plein de compassion, parce qu'il est moins la recherche d'une intériorité que le lent parcours commun de jeunes refusant le cul-de-sac où semble les mener la vie; il s'intègre parfaitement à un espace de tristesse et d'accablement (presque tous les jeunes approchés ont fait une tentative de suicide) en le trouvant de leurs cris et de leurs confidences, de leurs refus et de leurs attachements. C'est un discours qui ne cède jamais le pas à la complai-

sance, à la connivence ou au «jeunisme» (les adultes y ont leur belle part de témoignages courageux et lucides). C'est en lui que se fond et se fonde une communauté en déshérence, et que sont pris en oblique les problèmes socio-politiques de l'heure, du chômage à l'acceptation de l'homosexualité, de l'apprentissage d'un métier à la désertion des régions. Grâce à Nathalie Synett, on n'oubliera pas de sitôt les stoïques Richard, Simon, David, Émilie, Mark et Kevin, ni les braves adultes qui les entourent, en cette Gaspésie si proche et si lointaine. On n'oubliera pas son film, qui va droit au cœur. (Qué. 2003. Ré.: Nathalie Synett. Ph.: Jean-Sébastien Cloutier. Mont.: Martine Cassette. Son: Guy Larouche. Mus.: Jean-Frédéric Messier.) 83 min. Prod. et dist.: Productions Prise XIII. — **A.R.**

Autres films à l'affiche:

- n° 112-113
- Carnages
- L'homme sans passé
- Marie-Jo et ses deux amours
- Le pianiste
- Spider
- n° 114
- Lundi matin

À venir

- n° 114
- En attendant le bonheur

