

Points de vue

Number 128, September 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25582ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2006). Review of [Points de vue]. *24 images*, (128), 61–63.

A PRAIRIE HOME COMPANION



En musique classique, chez Haydn et Mozart par exemple, un divertissement est une composition qui fait appel à des formes simples, déjà connues de l'auditeur, offrant à ce dernier tout le loisir de se laisser « divertir » par la musique. Et c'est bien un *divertimento* que nous propose le prolifique Robert Altman avec ce délicieux *A Prairie Home Companion*.

Le premier plan du film est celui d'un « diner » à St. Paul (Minnesota) où le *private*, le bien nommé Guy Noir, termine son café et remet son feutre. En voix off, il nous explique quelle est sa nouvelle mission. Cette ouverture, à la manière d'un film policier des années 1940 de la Warner, est un double clin d'œil (le premier d'une longue série) : le plan est en couleur et le Mickey's Diner brille comme nickel plutôt que d'être le « greasy spoon » habituel du film noir. Guy Noir n'a que la rue à traverser pour nous amener au Fitzgerald Theater (du nom de Francis Scott Fitzgerald, le plus célèbre fils de la ville) d'où, à deux plans près, nous ne sortirons plus.

Le divertimento d'Altman utilise des formes simples (la musique country et western, une mise en scène lisse), ce qui ne l'empêche pas de pouvoir être grave. Film hilarant, *A Prairie Home Companion* n'en est pas moins un film sur la mort, hanté par la mort : l'ange de la mort traverse périodiquement le théâtre et ses dépendances, un vieux chanteur va mourir dans sa loge après avoir poussé sa chansonnette, le propriétaire de la chaîne qui s'apprete à fermer la station de radio qui diffuse en direct du Fitzgerald meurt sur la route de l'aéroport, sans parler du numéro des sœurs Johnson (Lily Tomlin et Meryl Streep, désopilantes dans leur cabotinage) dont les blagues et les fausses confidences sentent la naphthaline à plein nez. Seul véritable survivant, le *deus ex machina* de l'émission radiophonique qui donne son titre au film, trente ans de radio derrière lui et qui survole toute cette hécatombe avec un calme olympien brillamment traduit par l'écrivain-monologue Garrison Keillor, par ailleurs coauteur du film.

Au soir de sa vie – il a 81 ans – Altman peut se permettre un pied de nez à la mort. Lui qui nous a donné certaines des mises en scène les plus brillantes du cinéma américain moderne (*Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982) et *Short Cuts* (1993), pour ne citer que ceux-là) nous livre aujourd'hui une œuvre qui, jusqu'à et y compris la chanson très vulgaire de Dusty et Lefty, est d'une santé et d'un charme incontestables. (É.-U., 2006. Ré. : Robert Altman. Scé. : Altman et Garrison Keillor. Ph. : Edward Lachman. Mont. : Jacob Craycroft. Int. : Garrison Keillor, Kevin Kline, Meryl Streep, Lily Tomlin, Tommy Lee Jones.) 105 min. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm – R.D.

A SCANNER DARKLY

Richard Linklater est un cinéaste de talent, dont chacun des films, sans être à proprement parler *expérimental*, représente en quelque sorte une expérience formelle originale. Par exemple, *Before Sunrise* (et, 10 ans plus tard, la suite intitulée *Before Sunset*) avait la particularité de constituer un long, très long dialogue en mouvement, habilement filmé et mis en scène, alors que *Tape* faisait le pari d'un huis clos dramatique dans une chambre de motel, dont la caméra ne sortait jamais. Dans *A Scanner Darkly*, il reprend un procédé (appelé rotoscope) utilisé pour la première fois dans son précédent film *Waking Life*, et qui permet en postproduction de donner à des images tournées de façon traditionnelle un caractère très particulier, à mi-chemin entre le dessin animé et l'image de synthèse (pour un coût beaucoup moins élevé que les techniques d'animation 3D habituelles). L'objectif avoué de Linklater était de créer un univers visuel qui colle le mieux possible au récit de science-fiction de Philip K. Dick, dans lequel des personnages se débattant avec leur dépendance à la drogue se trouvent pris au milieu d'un (très complexe) chassé-croisé policier. Le résultat, sans être désastreux, apparaît plus ou moins convaincant ; c'est que d'après d'une histoire fascinante dans laquelle les thèmes de l'identité et de la paranoïa sont traités d'une manière forte et originale, l'auteur a composé un scénario plutôt confus, bourré de dialogues qui confinent à l'incohérence. Peut-être le désir de respecter à la lettre le roman de Dick – jusque dans sa dimension comique, à la limite du baroque – aura-t-il nui à l'œuvre, auquel le procédé rotoscopique n'ajoute ultimement pas grand-chose, sinon qu'il crée une distanciation qui tend à annuler l'émotion au lieu de la servir. (É.-U., 2006. Ré. : Richard Linklater. Int. : Robert Downey Jr., Woody Harrelson, Keanu Reeves, Winona Ryder.) 100 min. Dist. : Les films Séville. – P.B.



Source : Warner Bros. Entertainment

CHANGEMENT D'ADRESSE

Après *Vénus et Fleur*, charmante chronique estivale évoquant tant Rozier que Rohmer et où l'acteur/réalisateur s'effaçait devant deux jeunes comédiennes pétillantes, Emmanuel Mouret revient devant sa propre caméra pour un troisième long métrage lui permettant d'affiner encore un peu plus sa manière. Sa réapparition à l'image

offre à *Changement d'adresse* un surcroît de personnalité et oriente très vite le film sur un terrain burlesque que le cinéaste n'avait jamais arpenté avec tant d'assurance. Assumant dès les premières séquences un jeu physique tempéré par une constante retenue, Mouret s'impose tout autant en convaincant corps burlesque qu'en fin metteur en scène des atermoiements amoureux.

C'est tout le prix de *Changement d'adresse*, anomalie inespérée dans le champ souvent routinier de la comédie française : à l'image des gags pris en charge par l'acteur/réalisateur, rien n'y est laborieux ni lourdement apparent. Le film de Mouret se déroule tranquillement, assumant tout du long son programme de comédie romantique classique avec élégance. Inutile ici de surligner gags visuels et bons mots tant le cinéaste paraît sûr de ses effets. Remarquablement écrit, le film ne cesse de rebondir, de provoquer le rire sans jamais perdre de vue les personnages et sans jamais se réfugier dans un cynisme facile (voir la manière nuancée dont est traité le personnage pourtant caricatural interprété par Dany Brillant).

Le film, comme son titre l'indique, fait du déséquilibre sa règle : instabilité des sentiments, aveuglement amoureux, séparations, départs, quiproquos. Il a surtout à voir avec des espaces à partager, à conquérir, à protéger. Que ce soit le studio dans lequel le personnage principal emménage avec la blonde Frédérique Bel (la révélation comique du film), la chambre d'hôtel de Trouville où il emmène la brune Fanny Valette, le grand appartement où il entame une vie de couple bientôt avortée, le héros, velléitaire, se laisse porter par des événements l'amenant presque toujours à quitter plus tôt que prévu les lieux qu'il a cru investir. Tout l'inverse d'un Mouret s'imposant ici en douceur comme un cinéaste sachant parfaitement ce qu'il veut et dans quel genre il entend exceller. (Fr., 2006. Ré. et scé. : Emmanuel Mouret. Int. : Emmanuel Mouret, Frédérique Bel, Fanny Valette.) 85 min. Dist. : K-Films Amérique. – S.K.



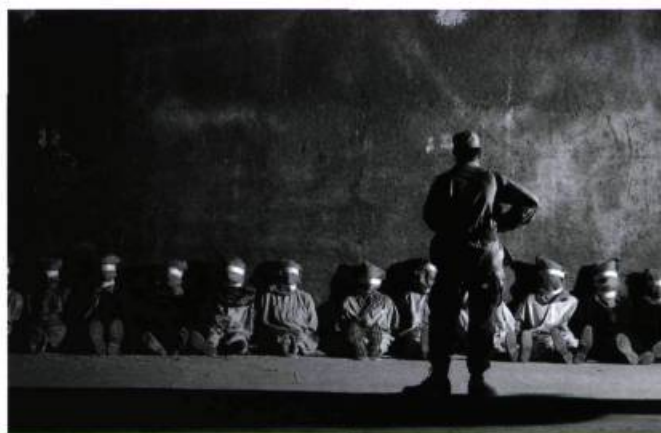
THE ROAD TO GUANTANAMO

Au cinéma, le réel n'existe que parce qu'il est regardé. Mais derrière chacun de ces regards, le plus pur soit-il, se niche une manipulation. Certains, Michael Moore en tête, ont alors choisi de faire de cette manipulation l'enjeu même de leur démarche, créant de toutes pièces un réel servant leur discours et transformant ainsi le documentaire en véritable arme pamphlétaire.

D'autres, comme Paul Greengrass dans *United 93*, n'ont pas hésité à se servir de cet immense pouvoir du documentaire en l'insérant dans un cadre fictionnel. C'est dans cet esprit que Michael Winterbottom tente de recréer l'horreur des prisons militaires dans *The Road to Guantanamo*, inspiré d'événements réels et Ours d'argent du meilleur réalisateur au festival de Berlin 2005.

On le sait, le cinéaste britannique aime se jouer de la fiction en embobinant le réel. Pour filmer l'intime au plus près (*9 Songs*) ou pour illustrer la vie d'un producteur de musique (*24 Hour Party People*), son cinéma est en effet placé sous le signe d'une confusion entre le vrai et le faux, au mieux burlesque, au pire anodine.

Pourtant, ici, la donne est différente. Car Winterbottom ne se contente pas de reconstituer la terrible histoire de quatre jeunes Britanniques partis assister à un mariage au Pakistan et pris dans les mailles du filet antiterroriste américain. Non, il la met en scène. Et il la met en scène comme le pire des films d'action, annihilant tout discours critique sous la pression de musiques sursignifiantes, de personnages manichéens, de plans artificiellement nerveux et d'un montage serré. Dès lors, malgré des inserts de reportages télévisés (qu'il utilisait plus finement dans *In This World*), de témoignages ou d'images d'archives, l'idée ne semble plus tant de vouloir commenter le réel que de livrer un capharnaüm d'images spectaculaires et traumatisantes propres à titiller le voyeurisme morbide de plusieurs, comme lorsqu'un jeu vidéo est vendu sous l'idée qu'il fera vivre la guerre « en vrai ». Ce genre de cinéma est terrifiant. (G.-B., 2005. Ré., scé. et mont. : Michael Winterbottom et Mat Whitecross. Int. : Riz Ahmed, Steven Beckingham, Christopher Fosh, Farhad Harun, Shahib Iqbal.) 95 min. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – H.F.



LE SECRET DE MA MÈRE

Le secret de ma mère fait partie de la poignée de productions québécoises de l'été (avec *Duo* et *Bon Cop, Bad Cop*) sur lesquelles l'industrie semble miser fortement pour remplir les salles d'estivants, comme en fait foi une campagne de promotion considérable qu'on réserve généralement aux gros canons. Ce genre de battage publicitaire, il ne faut pas en douter, crée un horizon d'attente bien spécifique, avec ses têtes d'affiche (ici Ginette Reno, Céline Bonnier, Marie-Chantal Perron et David Boutin, pour l'essentiel) se produisant sur toutes les tribunes disponibles – télévision et radio –,

question de vanter les mérites d'une œuvre dont il s'agit surtout de présenter les attraits les plus vendeurs auprès du public : une distribution « lourde » en termes de vedettes, et un ton généralement léger qui ne risque pas de traumatiser le vacancier frileux. La formule fait recette depuis longtemps dans les théâtres d'été, le cinéma l'exploite d'une manière de plus en plus systématique.

Un peu à la manière de son précédent film (*Elles étaient cinq*), Ghyslaine Côté élabore ici une histoire qui alterne entre présent et passé, partant cette fois du prétexte d'une réunion au salon funéraire pour composer une comédie dramatique sur l'identité et la filiation, posant sur la famille et ses secrets un regard qui se veut nostalgique et doux-amer. Dans la mesure où les scènes du passé renvoient en quelque sorte aux souvenirs plus ou moins fidèles des personnages, la réalisatrice a fait le pari de les traiter sur un mode totalement subjectif, ce qui donne un résultat assez étonnant : certaines courtes séquences constituent même des numéros de comédie musicale, en décalage presque complet par rapport à la continuité diégétique. Le procédé est surprenant et somme toute amusant dans un contexte scénaristique par ailleurs traditionnel ; mais qu'il nous soit permis d'y voir aussi un opportunisme un peu facile, considérant qu'une des séries les plus populaires de l'heure aux États-Unis (*Six Feet Under*) fonde son succès sur les mêmes effets de contraste, et ce, d'une manière beaucoup plus habile.

On aurait plus facilement excusé ce genre de recoupement, qui est peut-être le résultat de l'air du temps davantage qu'un emprunt plus ou moins avouable, si l'impulsion première du film – un secret de famille révélé au grand jour – avait constitué dès le départ un motif suffisamment bien amené puis développé pour susciter l'adhésion du spectateur. Au lieu de cela, le film se perd en intrigues et en personnages secondaires, la continuité entre le temps présent et les scènes du passé est au mieux approximative, et l'arrimage des registres dramatique et comique accuse de nombreuses faiblesses. Pire, la « révélation » finale, sensée ménager une surprise de taille et donner son sens au film, témoigne plutôt d'une conception vieillotte et obsolète de la famille, à laquelle seuls les plus âgés parmi les spectateurs pourront adhérer sans sourciller franchement. (Qué., 2006. Ré. : Ghyslaine Côté. Scé. : Martin Girard et Ghyslaine Côté. Ph. : Pierre Mignot. Mont. : Richard Comeau. Int. : Ginette Reno, Céline Bonnier, David Boutin, Joëlle Morin, Clémence Desrochers, Guy Thauvette, Andrée Lachapelle, Paule Baillargeon.) 86 min. Prod. : Maxime Rémillard et André Rouleau pour Remstar. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **P.B.**



SHOOTING DOGS



En sortant de la projection de *Shooting Dogs* au premier Festival du film Tremblant, qui lui a donné le Prix du public, on se disait qu'il ne faut pas n'importe qui pour filmer la guerre, et encore moins un génocide récent comme celui du Rwanda, qui a commencé en avril 1994. Il manque encore un Samuel Fuller ou un John Ford pour montrer ce cauchemar, cette sauvagerie, ce visage monstrueux de notre inhumanité. Ici au Québec, un Robert Favreau a choisi, fidèle en cela au livre de Courtemanche, l'angle d'un couple formé d'un Occidental et d'une Africain pour présenter l'horreur, mais le film souffrait de ses ruptures de ton et ses nombreux clichés affadissaient la cruauté du drame rwandais. *Shooting Dogs* est plus habité qu'*Un dimanche à Kigali* (on sent la chaleur, l'espace physique étouffant de l'Afrique, les foules), mais il manque terriblement de distanciation tant son réalisateur veut nous faire épouser l'effroi et la terreur de ce massacre qui s'annonce, nous entrer de force dans ce drame avec musique emphatique et multiplication d'affects. Il situe le dilemme moral sur un mauvais plan en concentrant l'action sur deux Britanniques, un prêtre, Christopher, qui a vécu 30 ans au Rwanda, et un jeune professeur enthousiaste, Joe qui, au moment où se déclare la chasse aux Tutsis, réfugiés et gardés par des Casques bleus qui les abandonneront, se demandent s'ils doivent partir ou rester, avoir ainsi la vie sauve ou se faire tuer. Leur indécision devient une pure mécanique de mise en scène : *Quid* d'une morale qu'aplatira, schématisera une dichotomie comme moyen de représentation : un plan pour le Blanc, un plan pour le Rwandais, ceux qui partent, ceux qui restent, ainsi de suite ? On pleure, on prie, on fuit, on se sacrifie, sur un fond très christique qui passe à côté des explications géopolitiques. Le film émeut ultimement quand Michael Caton-Jones privilégie le point de vue des habitants/victimes (un père demande à un soldat de le tuer plutôt que d'être laissé aux mains des Hutus) et garde une certaine retenue dans les scènes finales de massacre : on a mal au cœur, et là devient palpable l'abîme entre responsabilité et diplomatie, tangible la totale incompréhension devant l'irréversible qu'on n'a pu empêcher. Quelque chose comme la terreur implacable de l'impuissance nous saisit. Mais c'est trop peu trop tard. (G.-B., 2004. Ré. : Michael Caton-Jones. Int. : John Hurt, Hugh Dancy, Clare-Hope Ashitey.) 114 min. Dist. : Équinoxe. – **A.R.**