

24 images

24 iMAGES

***Isabelle au bois dormant* de Claude Cloutier, *Un secret* de Claude Miller, *Un cri de bonheur* (collectif), *Soie* de François Girard, *Bluff* de Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie, *3:10 to Yuma* de James Mangold, *The Bourne Ultimatum* de Paul Greengrass, *Surviving My Mother* d'Émile Gaudreault, *Ratatouille* de Brad Bird**

Marco de Blois

Number 134, October–November 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25008ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

de Blois, M. (2007). Review of [*Isabelle au bois dormant* de Claude Cloutier, *Un secret* de Claude Miller, *Un cri de bonheur* (collectif), *Soie* de François Girard, *Bluff* de Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie, *3:10 to Yuma* de James Mangold, *The Bourne Ultimatum* de Paul Greengrass, *Surviving My Mother* d'Émile Gaudreault, *Ratatouille* de Brad Bird]. *24 images*, (134), 62–72.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le rideau déchiré

par André Dudemaine

C urieusement, le film de Richard Desjardins et Robert Monderie porte presque le même titre qu'un essai récent sur la place de l'Amérindien dans le cinéma américain, *The Invisible Native* de Armando Jose Prats (publié par Cornell University Press en 2002). L'auteur y explique comment la synecdoque (roulement de tambours, signaux de fumée) et le récit du Blanc (ex. : Jack Crabb-Dustin Hoffman dans *Little Big Man*) font masque et que la présence de l'Indien dans le western y est celle d'un être fantasmatique dont l'apparition visuelle est continuellement différée. Ainsi, *Le peuple invisible* se situe d'emblée dans le champ du cinéma, c'est-à-dire non pas simplement le cinéma dominant mais cette continuité historique où le cinéma est né et s'est construit comme outil de domination.

Les cinéastes n'ont pas la naïveté de croire qu'il suffit de retourner les caméras, comme on retourne les fusils, pour que l'histoire s'écrive autrement. Le propos est

pleinement assumé donc dans le titre, les Algonquins étant d'abord ceux qu'on ne voit pas, dans le cinéma en général et dans le cinéma québécois en particulier duquel, si on excepte l'œuvre, colossale il est vrai, de Lamothe, les Amérindiens demeurent le grand absent. Ils le sont ensuite dans la vie des Abitibiens et des Témiscamiens, qui côtoient les Algonquins sans rien connaître d'eux et se contentent justement de les ignorer, ce qui est somme toute une autre façon de ne pas les voir.

Les Algonquins, Desjardins dixit, sont ceux que l'on croise parfois notamment sur la route 117 où ils font de l'auto-stop. Mais ajoute le poète, nous avons trop de bagages, toujours, pour leur faire une place dans l'automobile.

Le film procède donc d'une interrogation, à savoir qui sont ces gens toujours saisis furtivement au passage. Il se pose comme une invitation à aller au-delà de l'ignorance béate qui est le lot de la majorité. Traversons donc le pont et allons à

la rencontre de ces fantômes qui hantent nos paysages nordiques, ceux-ci soudain perdant leur innocente familiarité lors de l'apparition de ceux-là, d'où la hâte de détourner le regard qui saisit l'automobiliste toujours pressé qui traverse le parc La Vérendrye : cachez ce pouceux que je ne saurais voir.

Une chanson de Desjardins, *Les grands remous*, évoquait cet Amérindien-là déjà saisi par une métaphore nouvelle (par rapport à l'imagerie traditionnelle) visant cette fois le locuteur plus que l'objet qu'elle désigne : l'Autre est celui dont je ne sais rien et dont je ne veux rien savoir. Cela dit pour faire un sort à cette idée que le film soit concocté comme un documentaire à succès où on aurait paresseusement juxtaposé la notoriété d'un narrateur à un sujet controversé pour faire boum au box-office. L'Algonquin fait partie depuis longtemps du système Desjardins et ce n'était qu'une question de temps pour que ce dernier aille plus loin, poussé par

Un secret de Claude Miller

D'un roman à la facture moderne de Philippe Grimbert, *Un secret*, Claude Miller a tiré un film transparent et lisse. Voilà qui confirme une fois de plus la touche classique de cet ancien assistant de François Truffaut. Ce classicisme qui définit si bien les qualités du cinéaste marque d'ailleurs aussi ses limites. Miller, davantage que d'autres, est dépendant de la qualité du scénario qu'il choisit de tourner. Celui d'*Un secret*, écrit en collaboration avec Natalie Carter, tient bien la route. Le livre de Grimbert racontait, à travers l'expression d'une voix intérieure, l'émoi d'un adolescent découvrant la véritable histoire de sa famille. Miller reprend cette anecdote qu'il traite de manière plus linéaire pour raconter la tragédie qu'a vécue une famille juive au cours de la Seconde Guerre mondiale. L'un des principaux intérêts du film réside dans le fait que les personnages n'y sont pas montrés comme des victimes pas-



sives mais plutôt comme des individus agissants, des hommes et des femmes faisant tout leur possible pour garder en main leur destinée dans le grand cataclysme de l'Histoire. Misant sur une distribution solide – Cécile de France a la tête et le corps de l'emploi, Julie Depardieu est exceptionnelle, Ludivine Sagnier est adéquate, tandis que Patrick Bruel fait de son mieux tout en étant

un peu vieux pour le rôle – Miller construit son récit avec délicatesse, gardant le plus souvent les signes ostentatoires de la guerre et de l'Occupation à la limite du cadre, soucieux de montrer ses personnages dans leur sphère intime. – **Marcel Jean**

Fr., 2007. Ré. : Claude Miller. Scé. : Miller, Natalie Carter. Int. : Patrick Bruel, Cécile de France, Ludivine Sagnier, Julie Depardieu, Mathieu Amalric. 110 min. Dist. : TVA Films.



Le bonheur, c'est l'instant, l'Amérique, Jack et la route de Claude Beausoleil.
Un film d'André Forcier

Un film collectif est toujours une entreprise périlleuse, et rares sont les exemples qui ne laissent pas l'impression d'une juxtaposition d'univers parallèles, sans ce point de rencontre qui en ferait une œuvre véritablement issue d'une énergie commune. Sans doute motivé par la volonté de contrer cet écueil, un coordonnateur s'est chargé de « lier » tous ses fragments autonomes par de jolis plans de nature, vides et insignifiants, sortes de diaporamas qui, loin de tendre un fil conducteur entre les films, ne font que perturber l'intégrité de chaque réalisation en s'insinuant dans le commencement et l'aboutissement de chacune de ces œuvres déjà brèves.

S'ajoute à ces intrusions gênantes la réusite inégale des vingt-et-un courts métrages qui composent ce *Cri au bonheur* né de la volonté de voir une dizaine de cinéastes mettre en images des poèmes d'auteurs québécois. Peu de réalisateurs ont ici réussi ce qui était primordial : se mettre au service du texte pour nous le faire entendre. Plusieurs se sont livrés à des expérimentations un peu vaines sur les images, d'autres se sont contentés d'accompagner le texte soit d'un petit sketch intentionnellement malin ou alors d'une succession de plans (généralement de nature), mais trop souvent ces concepts visuels sans égard au texte nous livrent à la tentation de détourner les yeux de l'écran... pour enfin entendre la musique des mots. Les mots rendus muets par des images trop préoccupées d'elles-mêmes. Il serait bien sûr injuste de ne pas signaler le fascinant montage de (faux) plans

d'archives qu'a composé Geneviève Allard sur le poème *La table d'histoires* d'Hélène Dorion, en parfait accord avec le sens et la rythmique du texte et de sa très belle interprétation, ou même la troublante vision de Marie-Julie Dallaire du *Rose obscur, rose lent* de Denise Desautels, mais la simplicité privilégiée par Denis Villeneuve pour *Bonheur durable* de la jeune auteure Kim Doré est, elle, des plus saisissantes. En trois plans, dont un long à l'affût du visage de profil de celle qui chuchote le poème, le cinéaste arrive à créer un doux effet de tension qui suspend le spectateur aux lèvres de la poète, la caméra se contentant parfois de recadrer légèrement l'image pour accrocher le regard de celle-ci, dissimulé derrière ses cheveux, de s'attarder à sa bouche d'où coule le mystère des mots. Il y a là avant tout une délicate attention à leur égard, parfaitement respectueuse de leur force autant que de leur fragilité.

On reconnaît également dans l'univers que Kim Nguyen a fait éclore de *Chez le bonheur* de Pierre Morency non seulement une intelligence rare dans la capacité qu'a le réalisateur de faire vivre le sens profond d'un texte, mais également la confirmation d'un talent, d'une personnalité singulière et forte. Il s'agit là d'une œuvre brève admirable, où le texte, l'image, le son (bruissements, grondements, tintements), le lieu, le corps et la voix des hommes que Nguyen met en scène se rencontrent pour former un tout. L'interprétation et la présence exceptionnelles des deux comédiens (Sébastien Ricard et Claude

Lemieux) donne toute sa densité au texte de Morency et nous permet de mesurer pleinement le poids et le sens de chaque parole. Le cinéaste parvient ainsi à nous faire ressentir, au-delà du concept abstrait par lequel on le désigne, combien le bonheur n'est rien d'autre qu'un état intérieur, un rapport au monde et à la vie : une présence particulière au monde.

Mais les plus jouissifs de tous les films de ce collectif demeurent les deux segments réalisés par l'ineffable André Forcier : l'un sur un texte d'André Roy, *Le bonheur expliqué aux amateurs de poésie*, et l'autre sur *Le bonheur, c'est l'instant, l'Amérique, Jack et la route* de Claude Beausoleil. Jouissifs par la vivacité avec laquelle la poésie s'incarne ici et prend vie, nous conviant à nous laisser emporter, par le pur plaisir des mots, vers l'univers rêvé qu'ils font surgir. Si la légèreté aérienne (du bonheur?) qui traverse le premier (Roy) n'en est pas moins nuancée par tous les mouvements contraires qui hantent la vie (la guerre, le meurtre, etc.), le second, lui, (Beausoleil), nous apparaît d'un seul bloc, chargé de l'énergie électrisante des mots jazzés du poète. Envisageant ces mots comme une matière réellement vivante, Forcier a bien saisi ce qui peut lui permettre, dans cet hommage que Beausoleil rend à Jack Kerouac, de plonger au cœur d'une Amérique à laquelle toute son œuvre est attachée. Cette plongée, il l'effectue en faisant s'entrechoquer les paroles scandées et reprises sans cesse par le poète : « Tu répètes, tu répètes et tu dis... » et les sonorités très appuyées du free jazz. Nous nous retrouvons alors totalement enivrés, exaltés (tout comme ce témoin au regard candide interprété par Stéphane L'Écuyer), emportés par le rythme des mots et, grâce à la mise en scène d'un des lieux de prédilection de Forcier, le snack-bar, immergés dans le « territoire sacré du quotidien » de l'Amérique. Ce court film nous rappelle tout le génie d'un cinéaste qu'on se désole de ne pas voir tourner plus souvent. — Marie-Claude Loiselle

Québec, 2007. Ré. : Geneviève Allard, Manon Barbeau, Michel Brault, André Forcier, Kim Nguyen, Paule Baillargeon, Philippe Baylaucq, Marie-Julie Dallaire, Chloé Leriche, Marcel Simard. Coordonnateur-réalisateur : Philippe Baylaucq. 91 minutes. Couleur et noir et blanc. Prod. : Michel Sarao et Monique Simard pour Virage et Yves Bisaillon pour l'ONF. Dist. : K-Films Amérique.

Existe-t-il quelque chose de tel qu'une esthétique de la coproduction internationale de qualité? Si oui, François Girard en serait l'un des plus dignes représentants, avec ce que cela implique de talent – réel – mais aussi de problèmes, nombreux. La touche de Girard est immédiatement reconnaissable, mais contrairement aux autres auteurs d'ici – les Forcier, Lefebvre, Carle, Émond – c'est à l'absence d'un style propre, remplacé par une espèce de flamboiement et de grandiloquence lyrique un peu passe-partout, qu'on identifiera le mieux sa « palette ». Qu'on ne se trompe pas : ce film est d'une beauté à couper le souffle, et la direction artistique, qui devait composer avec des contraintes titanesques, rivalise avec celles de productions beaucoup plus coûteuses (il a coûté 26 millions, le tiers du coût moyen des films hollywoodiens). Chacun de ses photogrammes, littéralement, pourrait être tiré à part sous forme d'affiche, ce qui n'est pas peu dire ! Tout est fait pour que l'œuvre, ultimement, ressemble à une superproduction américaine, à commencer par le choix

des acteurs, qui ont de la difficulté à prononcer leurs propres noms : Hervé Joncour, dans la bouche de Michael Pitt, cela sonne drôle en effet, mais personne ne semble trop s'en formaliser. Si le film se laisse voir sans déplaisir, avec en certains moments des pointes de réelle jubilation, le spectateur le doit en grande partie au roman qui l'a inspiré, ce *Soie* d'Alessandro Baricco dont on a conservé presque intacts la fibre narrative, une certaine lenteur, l'étrange et fascinant détachement des personnages vis-à-vis de leur existence. Mais alors que l'auteur ita-

lien faisait dans l'ellipse, l'économie de style, la retenue, Girard opte pour la fresque historique, avec cartes postales de paysages et musique appuyée en renfort – cinéma oblige, diront bien entendu certains –, ce qui au bout du compte contredit la nature fondamentale de ce petit livre formidable. – **Pierre Barrette**

Canada-Grande-Bretagne-Italie-Japon, 2007. Ré. : François Girard. Scén. : Girard et Michael Golding, d'après Alessandro Baricco. Ph. : Alain Dostie. Mont. : Pia di Ciaula. Int. : Keira Knightley, Michael Pitt, Kôji Yakusho, Alfred Molina, Mark Rendall. 108 min. Dist. : Alliance Vivafilm.



Bluff de Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie

Dans son inachèvement et malgré quelques facilités, *Bluff* de Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie demeure un film plutôt réjouissant. La comédie à la québécoise, inutile de le répéter avec trop d'insistance, vole en général plutôt bas. Sans amener le genre vers les hauts sommets, ce premier long métrage réalisé dans des conditions modestes contribue de manière bien évi-

dente à élever le niveau grâce à des situations cocasses (pensons au voleur minable qui veut quitter la profession en beauté), au sens du dialogue aiguisé des scénaristes (citons Emmanuel Bilodeau racontant *Cast Away*, le film de Zemeckis) et à plusieurs bons numéros d'acteurs (relevons les performances de Pierre-François Legendre toujours juste, mais aussi celles d'Alexis Martin

et d'Isabelle Blais qui, pour une fois, n'en font pas trop). La principale faiblesse de *Bluff*, en fait, réside dans son récit-cadre (Résumons : alors qu'il inspecte un édifice qui doit être rasé, un ouvrier fait une découverte étonnante), qui donne lieu à une suite de scènes qui n'ont pas l'inspiration du reste du film et qui, surtout, prépare le terrain à une chute décevante. On aurait tort, cependant, de ne pas reconnaître l'intelligence enjouée des auteurs et, surtout, leur désir de cinéma, encore un peu timoré mais bien réel. Dans le registre des sympathiques comédies québécoises à budget réduit, on ne connaissait guère que *Méchant party* de Mario Chabot, dont la sortie remonte à l'an 2000 et qui est demeuré sans suite. C'est bien peu pour un peuple qui adule tant ses humoristes. – **Marcel Jean**

Québec, 2007. Ré. et sc. : Simon-Olivier Fecteau et Marc-André Lavoie. Int. : Raymond Bouchard, Rémy Girard, David La Haye, Marie-Laurence Moreau. 88 min. Dist. : Les films Séville.



Remake du très beau film éponyme de Delmer Daves de 1957, *3:10 to Yuma* est une sorte d'incongruité dans le cinéma américain actuel. Servi par une mise en scène solide, le film se veut explicitement un hommage au western classique – ce qui était déjà un peu le cas du film de Daves qui, cinq ans après le *High Noon* de Zinnemann, et malgré son psychologisme appuyé, reprenait des thèmes classiques et utilisait astucieusement l'unité de lieu. Mais la chose est-elle encore possible ? Si Clint Eastwood répond « oui » avec son admirable *Unforgiven*, c'est qu'il est le digne héritier de John Ford qui lui-même, aussi tardivement que 1962, pouvait signer *The Man Who Shot Liberty Valance*, chef-d'œuvre s'il en est, dont le beau noir et blanc renvoyait nécessairement aux origines du genre. James Mangold, très estimable réalisateur de *Walk the Line*, appartient à une autre génération : il a vraisemblablement aimé les westerns psy-

chanalysants d'Arthur Penn (et le non moins psychanalytant *One-Eyed Jacks* de Marlon Brando) et assurément les films référentiels de Sergio Leone, et la réponse qu'il propose est pour le moins ambiguë.

Le film de Mangold n'hésite pas à reprendre les invraisemblances de la version originale (le revirement final du tueur notamment), y ajoutant l'humour et des dialogues tonique *in cheek* qui créent une distanciation peu productive dans un film de genre et qui plus est veut célébrer le genre en question. Le filmage steadicam et la musique à la Morricone sont pourtant là pour nous rappeler que nous sommes en 2007 et qu'à moins de regarder du côté de la série télévisée *Deadwood*, le western, malheureusement, est désormais un anachronisme.

Reste un travail estimable, un casting où, comme dans tout western qui se respecte, les « gueules » abondent (dont celle, troublante, de Peter Fonda) et à nouveau une image du travail (le fermier et son troupeau, les Asiatiques perçant le tunnel du chemin de fer conquérant) à une époque où l'Amérique, comme disent les Européens, se construisait, dans le désordre, la violence et l'élimination (en Arizona comme ailleurs) des Premières Nations. – **Robert Daudelin**

États-Unis, 2007. Ré. : James Mangold. Int. : Russell Crowe, Christian Bale, Peter Fonda. 117 min. Couleur. Dist. : Les Films Séville.

LA PASSION DE LA DÉCOUVERTE

RIVALITÉ

(œuvres de Handel, Porpora et Vinci)

Soliste invitée :

Anna Maria Panzarella, soprano

Chef invité :

Gary Cooper, clavecin

2 et 3 Novembre 2007, 20h et 4 novembre 2007, 14h

BACH, LE PROFANE

Soliste et chef invité : **Gary Cooper, clavecin**

7 et 8 décembre 2007, 20h et 9 décembre 2007, 14h

L'AMOUR EN ANGLAIS (œuvres de Purcell, Blow, Handel & Boyce)

Solistes invités : **Nathalie Paulin, soprano et Michael George, baryton-basse**

Chef invité :

Roy Goodman

25 et 26 janvier 2008, 20h et 27 janvier 2008, 14h

FASCH, LES VENTS DANS LES VOILES

Chef invité :

Mathieu Lussier, basson baroque

7 et 8 mars 2008, 20h et 9 mars 2008, 14h

MOZART ET LA CLARINETTE

Soliste invité :

Frank van den Brink, clarinette

Chef invité :

Jaap ter Linden

9 et 10 mai 2008, 20h et 11 mai 2008, 14h

POUR S'ABONNER : 514 355-1825
WWW.EARLY-MUSIC.COM

ABONNEZ-VOUS
ABONNEMENT À PARTIR DE 65 \$

CLAIRE GUIMOND
DIRECTRICE ARTISTIQUE

20 07 * 20 08



La réussite de ce troisième volet des aventures de Jason Bourne est, disons-le, assez stupéfiante. Et ce ne sont pas les cinq premières minutes du film, enlaidies par des flash-back à l'esthétisme pompier, qui nous y préparaient. Elle devrait en tous cas faire date et donner un sacré coup de vieux à la logique commerciale fatigante et usée du cinéma d'action – envisagé comme un divertissement mécanique sans gravité – à

esthétique dominant (en général issu de la télévision). La superbe efficacité de *The Bourne Ultimatum* est le fruit d'un regard adulte : proposer un récit haletant uniquement constitué de filatures, lui donner une forme ambitieuse et moderne (c'est-à-dire autant esthétique que politique) et filmer la violence avec sérieux et non pas gratuité. Il nous est donc enfin permis de ne plus être nostalgiques des surveillances telles qu'elles

laquelle obéissaient encore récemment *Die Hard 4*, *Mission: Impossible 3* et autres *Casino Royale* : dramaturgie en trois temps héritière des premiers James Bond qui, pour tenter de faire peau neuve, s'efforce d'assimiler un courant

étaient filmées durant les années 1960 et 1970, quand les cinéastes les montaient en peu de plans et veillaient toujours à dégager des impressions d'attente et de solitude. *The Bourne Ultimatum* en offre le véritable équivalent contemporain. La mise en scène de Paul Greengrass est impressionnante en ce qu'elle nous immerge totalement dans l'action, mais la nervosité du filmage – une fois n'est pas coutume – n'en obstrue jamais la lisibilité. On reste ainsi toujours au plus près du point de vue de Bourne, tout en voyant la totalité du lieu et des dangers qui l'entourent. La multiplicité des plans, loin de faire diversion en créant une impression de vitesse totalement artificielle, devient dès lors la condition *sine qua non* du suspense : en nous donnant un maximum d'informations, le montage devient cette immense toile d'araignée dont l'histoire a besoin pour fragiliser son héros et exprimer simultanément la dérive totalitariste des États-Unis d'aujourd'hui. Ce que filme Greengrass, ce n'est plus tant une Amérique en proie à la paranoïa qu'un pays qui frappe aveuglément (le passant kidnappé à Waterloo Station) et pratique une violence vaine puisqu'elle n'aura même pas raison de la débrouillardise d'un seul homme. En creux, le film enregistre même la victoire momentanée des individus sur l'État qui les manipule : programmés pour se tuer, Bourne et son poursuivant finiront par se parler avant de se sauver mutuellement la vie. Quant à la violence, si elle reste brutale, elle est à cent lieues de l'obscène vulgarité d'un *Casino Royale*. C'est que Greengrass n'oublie pas de filmer le visage tuméfié des hommes mis à terre et notamment leurs yeux. À cet égard, le combat à mains nues qui clôt la course-poursuite sur les toits de Tanger est un moment extraordinaire. La scène – d'une grande beauté visuelle – s'achève sur le visage hébété et rougi par l'effort de Matt Damon, contrechamp que le cinéma d'action ne filme d'habitude jamais. Pour toutes ces raisons, et bien d'autres encore, *The Bourne Ultimatum* est à marquer d'une pierre blanche. – Édouard Vergnon

Défendez la liberté de la presse
Soutenez Reporters sans frontières en achetant le nouvel album
"100 photos de Yann Arthus-Bertrand pour la liberté de la presse"
En vente, dès le 13 septembre, dans toutes les bonnes librairies et maisons de la presse.
14 \$ seulement - www.rsfcanda.org

États-Unis, 2007. Ré. : Paul Greengrass. Scé. : Tony Gilroy. Ph. : Oliver Wood. Mont. : Christopher Rouse. Int. : Matt Damon, Julia Stiles, David Strathairn, Joan Allen. 111 minutes. Couleur. Dist. : Universal.



Des péripéties ronflantes

par Marco de Blois

Claude Cloutier appartient à une catégorie relativement restreinte de cinéastes d'animation québécois ayant aussi œuvré avec bonheur dans la bande dessinée. Son album *La légende des Jean-Guy* fait d'ailleurs partie des œuvres mémorables de l'histoire de la bédé québécoise. Initialement publiée dans *Croc*, *La légende des Jean-Guy* reposait sur un humour absurde et un graphisme élaboré évoquant les tableaux des manuels anciens d'histoire naturelle. Cloutier y démontrait un goût marqué pour une esthétique de la fixité. En effet, ses créatures dodues et gracieuses apparaissaient le plus souvent à l'état d'immobilité, et c'est le texte qui, empruntant un ton faussement objectif et scientifique, créait l'effet comique. Par exemple : « Les Jean-Guy se nourrissaient de Kraft Dinner sauvage, une variété précolombienne de notre Kraft Dinner contemporain, qui poussait à l'état naturel... »

Dans son premier film d'animation, *Le colporteur* (1988), adaptation de *La légende des Jean-Guy*, Cloutier tentait de trouver une solution à un dilemme, soit de transposer un style de bande dessinée en tableaux dans un environnement où les éléments sont contraints à bouger. En revoyant ce film aujourd'hui, on constate que le dispositif de la bande dessinée paralyse un peu le mouvement du film.

Isabelle au bois dormant succède à deux autres films de Cloutier (*Overdose* et *Du big bang à mardi matin*) et à quelques clips de commande réalisés pour la série éducative de l'ONF « Une minute de science, s.v.p. ! » Cette parodie d'un célèbre conte populaire apparaît aujourd'hui comme le meilleur film d'animation de Cloutier, car le cinéaste est parvenu ici à donner un équivalent cinématographique à ses bandes dessinées. Bien que certains gags paraissent plus faibles que d'autres, des effluves réellement euphorisants se dégagent de ce film.

La fixité, plutôt que d'être ici une contrainte, est utilisée comme une fatalité, devenant par la même occasion un efficace ressort comique. La plupart des personnages, dessinés à l'encre de Chine dans un style rappelant les gravures de l'époque victorienne, sont contraints à l'immobilité. La princesse est en effet clouée au lit et entourée d'individus qui attendent désespérément son réveil. Toute tentative de faire un geste ou d'appliquer un remède miracle pour mettre fin à son sommeil se transforme en gag. Le galop du cheval qu'enfourche le prince charmant est d'ailleurs le signe que dans ce film, le fait de bouger constitue un phénomène insensé. En effet, les enjambées loufoques de l'animal défient les lois de la gravité et

de la science, contredisant avec drôlerie le résultat des expériences de Muybridge.

Il y a, dans *Isabelle au bois dormant*, des intentions caricaturales qui reposent sur la collision du fantastique et du familier, du sublime et du trivial, procédé qui donnait d'ailleurs à *La légende des Jean-Guy* quelques-unes de ses belles pages. C'est ainsi que le conte se déroule bien loin des châteaux enchantés de la vieille Europe, dans un quartier de Montréal qui pourrait être Hochelaga-Maisonneuve. Au chevet de l'endormie se côtoient des membres de la famille royale britannique (Henri VIII et Victoria) ainsi qu'un extraterrestre lubrique et un satyre incapable de comprendre le fonctionnement d'une guitare. Et c'est Charles, fils d'Élisabeth II, qui prête ses traits au valeureux prince charmant, accourant au rythme d'une conception sonore délibérément pompeux recyclant Tchaïkovski, Dvorak, Mahler et Franck. La présence absurde de la « ménagerie » des Windsor ajoute à la saveur du film. L'auguste et raide dignité de ces monarques offre en effet un contrepoids cocasse aux tentatives abracadabrantes qui se multiplient pour ranimer la princesse narcoleptique. 

Québec, 2007. Ré. et scé. : Claude Cloutier. Mont. : José Heppell. Conc. sonore et mus. : Oliver Calvert, Normand Roger, Pierre-Yves Drapeau. 9 minutes. Prod. et dist. : ONF.

Source : Office national du film du Canada



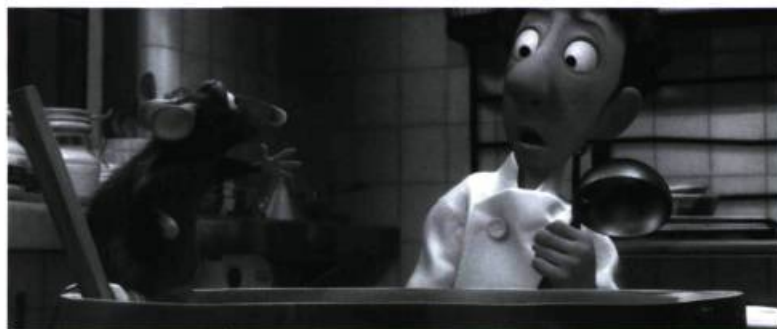
Le tandem Steve Galluccio-Émile Gaudreault, qui nous avait déjà donné un *Mambo italiano* mitigé, revient avec *Surviving My Mother*, comédie aux accents dramatiques plus appuyés dont on peut aisément croire qu'elle se fera une jolie niche dans les succès de l'automne, notamment grâce à la plume de Galluccio qui transporte, de son travail au théâtre, un sens affirmé des

dialogues et un humour légèrement vaudevillesque assez peu fréquent dans notre cinématographie. Mais – et la question est justifiée, croyons-nous – s'agit-il vraiment d'un film québécois? Il y a quelque chose de profondément schizophrénique dans cette œuvre écrite et tournée en anglais, mais jouée pour moitié par des comédiens francophones «sans accent» supposés représenter des membres

de la communauté italienne anglophone de Montréal. Difficile pour nous en effet de croire aux personnages de la matriarche italienne ou de la voisine – tout aussi italienne – envahissantes dès lors qu'elles sont incarnées respectivement par Véronique Le Flaguais et Louison Danis... La qualité de leur jeu n'est pas en cause, pas plus que la prestation de Caroline Dhavernas, très juste dans un rôle

titre qui aurait pu être écrit pour elle. Mais que cherche-t-on à accomplir de la sorte? Tout cela ressemble en fait beaucoup à un échafaudage de producteur qui, intéressé par le marché anglo-canadien, voire états-unien et international, mais qui ne veut pas s'aliéner celui du Québec, ménage la chèvre et le chou en offrant un peu de tout à tout le monde. Si la seule question en cause était la langue de tournage, on passerait outre très rapidement; mais devant un tel salmigondis identitaire, on ressent vite l'impression que cette histoire ne se rattache à aucun lieu, à aucun groupe, à aucune réalité autre que celle que commandent les contraintes de production... – **Pierre Barrette**

Québec, 2007. Ré. : Émile Gaudreault. Scé. : Steve Galluccio. Ph. : Pierre Mignot. Mont. : Richard Comeau. Int. : Christian Bégin, Robert Crooks, Louison Danis, Ellen Davis, Caroline Dhavernas, Adam Harrington, Véronique Le Flaguais, Jessica Malka. 95 minutes. Couleur. Prod. : Cinémaimage. Dist. : Alliance Vivafilm.



Ratatouille de Brad Bird

Ratatouille raconte les aventures rocambolesques d'un raton gastronome qui abandonne sa famille pour se retrouver chef cuisinier dans un grand restaurant français au prestige déclinant. Alors que le nouveau propriétaire souhaite recycler l'établissement dans la restauration rapide, le petit être contribuera, par son talent et sa sensibilité, à renverser cette tendance et à redonner à la cuisine artisanale ses lettres de noblesse. Voici une œuvre qui, soi-disant destinée à un public familial, étonne par sa forme éclatée, son récit morcelé et son propos inhabituel dans le cinéma américain actuel. Ce film d'animation non seulement s'articule sur un tabou (la présence des rats près des fourneaux), mais invite à s'extasier devant le génie culinaire français et la beauté de Paris (au risque de quelques clichés) tout en reconstituant avec une précision presque documentaire l'organisation du travail dans les cuisines du pays de Bocuse. (Le générique de fin indique d'ailleurs qu'une recherche a été effectuée dans cer-

tains établissements de renom.) La recomposition numérique des plats et des aliments est étonnamment convaincante et témoigne du niveau de maîtrise qu'ont atteint les artisans de l'animation 3D; même les bridilles de thym sont ravissantes.

La production de ce film a pourtant donné lieu à une véritable saga. En 2005, le studio Pixar prend la décision de remplacer Jan Pinkava, qui travaillait au projet depuis 2000, par Brad Bird, dont le parcours professionnel, ponctué par deux succès (*The Iron Giant* et *The Incredibles*), paraissait plus rassurant. Alors que le nouveau réalisateur apporte des changements au scénario et aux personnages, Pinkava prend la décision de quitter l'entreprise. Un an plus tard, la compagnie est achetée par Disney. Et pour ajouter une note d'ironie, la production de ce film, qui dépeint la France avec beaucoup d'affection, a lieu pendant que le conflit irakien entraîne une importante crise diplomatique entre les États-Unis et la France.

L'art culinaire offre ici le moyen d'aborder les notions de culture, de tradition et de savoir-faire. Par le biais de la métaphore, le film pose cette question de façon ludique : comment déceler aujourd'hui la valeur d'une œuvre authentique? Ainsi, pour illustrer les émotions profondes qui s'emparent du petit rat humain et goûtant des aliments fins, le Québécois Michel Gagné, responsable des effets spéciaux, dessine des arabesques rappelant les *Études* d'Oskar Fischinger, chefs-d'œuvre allemands de l'animation d'avant-garde des années 1930. Bien que le recyclage de l'art européen soit courant dans le cinéma de divertissement américain, cet emprunt concorde parfaitement avec la vision artistique de Fischinger, pour qui l'abstraction était un moyen de représenter les émotions spirituelles ressenties par la musique. Tout cela, il est vrai, cache un peu de vanité, les patrons de Pixar aimant à poser en maîtres à penser de l'animation par ordinateur pour se démarquer de leurs concurrents. Cependant, il faut admettre que ce film atypique est non seulement très divertissant, mais bien plus satisfaisant qu'un produit surgelé. – **Marco de Blois**

États-Unis, 2007. Ré. : Brad Bird. Scé. : Brad Bird, Jim Capobianco et Jan Pinkava. Mont. : Darren T. Holmes. Ph. : Robert Anderson et Sharon Calahan. Mus. : Michael Giacchino. 110 minutes. Couleur. Dist. : Buena Vista Pictures.