

Coups d'œil

Number 184, May–June 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49529ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1996). Review of [Coups d'œil]. *Séquences*, (184), 50–55.



Patrice Godin et Louise Portal

Sous-sol

Can. (Qué) 1996, 90 min. — Réal.: Pierre Gang — Int.: Richard Moffatt, Louise Portal, Patrice Godin, Isabelle Pasco, Daniel Gadouas — Dist.: Max.

Attention, talent! Pour son premier long métrage, le réalisateur montréalais Pierre Gang a réussi à aborder avec une aisance et une audace formelle surprenantes une histoire complexe et dangereusement casse-cou. *Sous-Sol* raconte dix ans dans la vie du jeune René (formidable Richard Moffatt!) qui, entre 1967 et 1976, vit une enfance troublée depuis qu'il a surpris ses parents en train de faire l'amour. Dans un contexte évidemment très freudien, la vision du jeune garçon se transforme en scène de mise à mort du père. Cette vision (d'un acte désiré?) est d'autant plus bouleversante que, le lendemain matin, le père sera retrouvé mort, terrassé par une crise cardiaque. Grâce à cette mort œdipienne, René et sa mère (une Louise Portal presque fellinienne) pourront vivre en étroite complicité. Jusqu'au jour où une belle Française (Isabelle Pasco qu'on a déjà vue plus radieuse) viendra lézarder les murs de cette forteresse.

La fraîcheur du film réside dans la finesse et l'humour avec lesquels le réalisateur vogue sur

cet océan parsemé d'angoisses d'enfance et d'insinuations psychanalytiques. Il y avait danger de tomber dans la lourdeur ou l'hermétisme. Mais Gang évite ces pièges grâce à une belle assurance dans l'écriture et une mise en scène sensible qui exploite intelligemment la lumière et le montage (notamment parallèle) afin de traduire dignement les nombreuses idées du scénario. Idées, d'ailleurs, tellement nombreuses et complexes que Gang refusera d'enfermer son film dans une seule et même esthétique. Aussi, *Sous-sol* est un film stylistiquement hétérogène qui invoque tantôt le réalisme, tantôt l'onirisme. Le choix de l'esthétique hybride est judicieux. En effet le film illustre la confrontation entre l'univers d'un enfant qui vit dans le refus du monde extérieur et ce même monde extérieur qui s'impose finalement. Ici, évidemment, il est difficile de ne pas penser à *Léolo* (mais Gang est à des années-lumière du désespoir de Lauzon) ou à *Toto le héros*. Et évidemment à Bergman et Fellini. Comme autre lecture, il est intéressant de considérer le portrait de la société québécoise proposé par Gang. *Sous-sol* se déroule entre deux moments-clés de l'évolution du Québec: l'Expo et les Jeux Olympiques. L'ouverture au monde de la société québécoise est ici évoquée par l'arrivée de Françoise, la jeune Française qui vient s'ins-

taller au-dessus de chez René. La belle amitié de Françoise et René aura comme aboutissement l'envol du jeune garçon. Devenu adulte, René pourra finalement quitter les bras de sa mère — et son sous-sol natal — pour aller à la découverte du monde. Passons sous silence certains détails un peu gênants (flash-backs qui contredisent parfois le point de vue du film, anachronismes...). Ils ne nous empêchent nullement d'apprécier les qualités de cette œuvre singulière.

Ne nous emballons pas. Laissons le temps faire son œuvre. Mais attention, *Sous-sol* risque fort de faire partie de ces films significatifs dans la cinématographie d'ici.

Carlo Mandolini

The Birdcage

(*La Cage de ma Tante*) É.-U. 1996, min. — Réal.: Mike Nichols — Int.: Robin Williams, Nathan Hale, Hank Azaria, Gene Hackman, Diane Wiest — Dist.: MGM.

Il est rare qu'un remake américain d'un film européen s'avère aussi satisfaisant que l'original. On se dit cependant qu'avec Mike Nichols et Elaine May à la barre, c'était vraiment la moindre des choses que *The Birdcage* égale, sinon surpasse, *La Cage aux folles*. Nichols et May, des vétérans de la comédie américaine ont vraiment su s'approprier le matériel de Molinaro et l'adapter à l'expérience de leurs contemporains. Il s'avère d'ailleurs jouissant de remarquer à quel point ces créateurs qui furent à l'avant-garde de l'ère libérale et contestataire des années 60 profitent de ce nouveau projet cinématographique pour faire la fête aux Républicains et aux tenants de la droite américaine. Tout y passe et tous les coups sont permis, la démonstration allant du gag vaudevillesque un peu facile à la subversion follichone mais ô combien délectable. L'exemple le plus probant: l'effet bœuf que provoque l'apparition finale de Nathan Lane en sosie de Barbara Bush. Il faut «la» voir faire la morale au sénateur fondamentaliste qu'interprète Gene Hackman — morale où se glissent autant de gags absurdes satirisant la *Moral Majority* que de cris du cœur bien sentis. Le résultat est aussi décapant qu'il est bouleversant. Mais de cette réussite, presque toute la presse en a parlé.

Dans un tout autre ordre d'idée, *The Birdcage* impressionne aussi par l'excentricité de son approche stylistique. On pouvait s'attendre aux couleurs chaudes, pour ne pas dire criardes, de la direction artistique (tout le «charme» post-moderne du quartier Art Deco de Miami y est exploité) mais peut-être moins aux acrobaties formelles de la réalisation de Nichols. On remarque ainsi qu'un bon nombre de scènes ont été conçues en plans séquences et tournées à la Steadicam. De très longs plans donc, durant lesquels la caméra suit les acteurs à la trace, que ce soit Williams et Lane alors qu'ils se disputent sur la rue ou encore lorsque Williams déambule comme un roi dans son cabaret. En tournant de la sorte, Nichols renoue avec une longue tradition *cinématographique* qui remonte à Renoir et Dreyer mais qui trouve aussi son pendant dans le style de mise en scène développée au cinéma par Elia Kazan pour convenir au jeu de la Méthode, à son épanouissement devant le cadre de la caméra. Le plan séquence et la caméra mobile permettent aux interprètes de «respirer» et de créer en temps réel. Cela sied tout particulièrement au style de Robin Williams qui, on le sait, ne peut se retenir d'improviser, même sur les plateaux de tournage, et de prendre aussi beaucoup de place. Le spectateur averti en vient à retenir son souffle, ne sachant trop (à l'instar de l'opérateur de la Steadicam?) quelle pirouette Williams lui réserve.

Autre surprise formelle: la quantité impres-

sionnante de trucages visuels, trucages auxquels l'on ne s'attend pas dans une comédie qui n'a rien de *Jumanji* ou de *Jurassic Park*. Néanmoins, ces manipulations numériques de l'image, qui ne se remarquent *presque* pas, créent dans l'esprit du spectateur à l'affût comme un sentiment de dérapage et de surréalité qui sied bien au monde et à la fable qui nous est présenté. J'insiste sur le «presque» car si le trucage était parfaitement invisible, ce dérapage ne s'opérerait pas. Comment décrire autrement l'effet du plan très étrange où Nathan Lane est assis à un abri d'autobus derrière lequel défile un navire gigantesque qui, en fait, n'est pas là? Tout comme le ciel d'ailleurs ou l'éclairage rosé dit «d'extérieurs». Toute cette scène a été tournée en studio et son environnement physique créé de façon virtuelle. Pour l'œil averti, le plan acquiert la beauté et l'étrangeté d'une toile onirique de Dalí, soulignant de façon étonnamment poétique, la marginalité des personnages. La prochaine fois que vous verrez *The Birdcage*, remarquez bien le tout premier plan du film, celui du générique. On y voit la mer et la plage de Miami à vol d'oiseau, puis le boulevard qui longe la mer et enfin l'entrée du cabaret dans lequel la caméra pénètre et s'aventure jusqu'à ce qu'elle s'arrête devant le discjockey, le tout sans qu'une seule coupure ne soit perceptible. Pourtant ce plan séquence n'en est pas un. Il s'agit en fait de trois prises de vues différentes fondues les unes aux autres par un logiciel d'ordinateur.

Bien sûr, intellectuellement, on ne peut nous leurrer. Nous savons ce plan-séquence impossible mais nos yeux nous «prouvent» le contraire. N'est-ce pas là un trompe-l'œil, et une performance, qui nous préparent de belle façon à ceux que nous réservent les travestis du film? En tournant de la sorte, Mike Nichols a peut-être trouvé la parfaite correspondance entre le fond et la forme de son discours. La manipulation de l'image, *l'image bender*, au service du *gender bender*.

Johanne Larue

Les Grands Ducs

Fr. 1996, 85 min. — Réal.: Patrick Leconte — Int.: Jean-Pierre Marielle, Philippe Noiret, Jean Rochefort, Catherine Jacob, Michel Blanc, Clotilde Courau, Jacques Nolot — Dist.: Alliance.

Si on vous suggère d'aller voir *Les Grands Ducs* en vous disant que vous allez bien rire, on ne se trompe pas et on ne vous induit pas en erreur, non plus. Mais, attention. Patrick Leconte, à qui on doit des comédies lourdes, voire «hénaurmes», (*Les vécés étaient fermés de l'intérieur* (1975), *Les Bronzés* (1978), *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (1981), entre autres), a bien évolué depuis et, avec *Les Grands Ducs*, il rentre finement dans le domaine de la tragi-comédie. En apparence, il s'agit d'une bonne farce permettant à trois «monuments» du cinéma français, Jean-Pierre Marielle, Philippe Noiret et Jean Rochefort de jouer ensemble. Ils interprètent ici trois comédiens de petite envergure et pratiquement à la retraite, Georges Cox, Victor Vialat et Eddie Carpentier, qui se dégotent des petits rôles dans une pièce de boulevard qui part en tournée à travers la France. Les rebondissements ne manquent pas, car le producteur, en faillite, y gagnerait beaucoup si la pièce était annulée: avec l'argent de l'assurance, il pourrait régler ses dettes...

Mais Leconte ajoute plusieurs niveaux à ce canevas de base. À première vue, il rend hommage au théâtre, à ses professionnels et aux sentiments qu'ils ressentent à jouer devant un public. Ainsi, Carla Milo, l'actrice principale, se demande avant chaque lever de rideau si le public l'aime encore tandis que Victor Vialat et une



Nathan Lane, Hank Azaria et Robin Williams

jeune comédienne font face à un trac monumental, que chacun tente de surmonter à sa façon. Mais, Leconte fait aussi une caricature assez méchante d'un certain théâtre, qui se distingue par des pièces faciles essentiellement conçues pour faire rire. Leconte est également assez dur envers le public qui y assiste en ne cherchant que l'amusement facile. Plus les situations tombent dans le ridicule, plus on aime, à tel point qu'un drame réel, qui se déroule inopinément sur scène, est perçu comme une source supplémentaire de plaisir. On se demande si Leconte ne se venge pas de ce public qui l'a boudé et qui a arrêté de le suivre quand, à partir du milieu des années 1980, son cinéma a changé de ton, avec des films comme *Monsieur Hire* (1988), *Le Mari de la coiffeuse* (1990) et *Le Parfum d'Yvonne* (1994).

Une fois de plus, le savoir-faire de Leconte ne se dément pas. Il tire de ces comédiens de fortes performances, en particulier de Catherine Jacob, qui, se confrontant incessamment aux trois «monstres», s'en tire admirablement bien et prend toute la place qui lui revient. Marielle atténuée avec finesse l'irascibilité de son personnage par des moments de grande sensibilité et d'une générosité hors du commun. Rochefort campe un coureur de jupons inégalable. Quant à Noiret, son personnage ressemble à Harpo Marx avec sa coiffure frisée et sa mine de gros

bébé joufflu — au début surtout, on le reconnaît à peine — et qui se distingue par sa grande innocence. Ces grandes prestations font regretter le fait que le personnage de producteur complètement fou ne soit pas mieux développé et que Michel Blanc le joue aussi superficiellement. Enfin, on tombe vraiment dans la caricature avec le peu d'envergure qu'on donne au rôle du metteur en scène de la pièce de théâtre, un être veule, méprisant et plein de maniérismes.

À cela s'ajoute une superbe recherche aux niveaux des décors (généralement dans des teintes vives, cela fait plus gai!) et des costumes dont le mauvais goût volontaire laisse pantois. Imaginez Marielle en tailleur rose pâle et Noiret en costume à gros carreaux jaune orange et noir avec des lignes rouges et vertes... Un travail à la caméra extrêmement mobile souligne le ton trépidant et cela donne au film une allure de documentaire; on insiste même sur cet aspect en insérant quelques plans subjectifs où le spectateur se trouve soudain à la place de l'acteur.

On rit, incontestablement, mais on laisse aussi une belle place à l'émotion, sans jamais trop l'appuyer (Noiret, devant une salle vide, imaginant d'abord des applaudissements délirants puis des huées terribles ou, autre exemple, les trois acteurs tentant de reconforter une jeune comédienne qui veut quitter la troupe — Clotilde Courau, un nom à retenir, pour la belle

présence qu'elle dégage à l'écran et ce, dans un second rôle).

On peut déplorer une fin facile, même un peu grosse, comme si Leconte n'avait pas su comment terminer son histoire et s'était laissé emporter par le délire communicatif de ses trois grandes vedettes, mais on la lui pardonne car il livre un film fort bien ficelé, aux dialogues savoureux.

Martin Delisle

The Neon Bible

G.B./États-Unis 1995, 92 minutes — Réal.: Terence Davies — Int.: Gena Rowlands, Jacob Tierney, Denis Leary, Diana Scarwid — Dist.: Alliance.

Cinéate de la mémoire, Terence Davies a su mieux que quiconque la représenter et lui donner vie au grand écran. Ses deux premiers (et extraordinaires) longs métrages, *Distant Voices*, *still Lives* et *The Long Day Closes*, puisaient à même ses souvenirs d'enfant grandissant dans une dure Angleterre d'après-guerre. La facture unique et fascinante de ces deux films s'élaborait autour d'ellipses et de flash-backs enchevêtrés avec une fluidité remarquable (ce qui rendait invisibles les transitions de l'un à l'autre), de longues prises de vue, de lents mouvements de caméra ainsi que de nombreuses chansons qui se substituaient à une narration classique. En insérant ce matériel autobiographique dans une forme aussi complexe et personnelle que maîtrisée, Davies parvenait à créer un univers simultanément étouffant, envoûtant, touchant et ultimement libérateur. Bien que l'on retrouve une approche formelle similaire dans *The Neon Bible*, ce film souffre du fait qu'il aborde un thème étranger à la vie de Davies, en plus d'exploiter un traitement narratif assez conventionnel (sans être totalement linéaire, le récit de *The Neon Bible* tend néanmoins vers une plus grande linéarité que celui des deux précédents). On comprend quand même l'attrait du réalisateur pour le matériel écrit par John Kennedy Toole, puisqu'on y retrouve une propension semblable à la réminiscence, mais la chimie qui provoquait jadis l'explosion des émotions s'avère ici curieusement amoindrie.

Cela dit, c'est bien parce que Davies nous a gâtés auparavant que nous pouvons nous per-



Jean Rochefort, Philippe Noiret et Jean-Pierre Marielle



Gena Rowlands dans *The Neon Bible*

mettre de faire la fine bouche sur *The Neon Bible*. Car le film possède tout de même de nombreuses qualités (mise en scène pleine de virtuosité, direction d'acteurs exceptionnelle, etc.) qui assurent non seulement une continuité dans l'œuvre du cinéaste, mais aussi une ouverture sur un plus vaste public, qui malheureusement n'aura su être au rendez-vous en raison de la courte carrière de *The Neon Bible*. La présence de la très grande Gena Rowlands (que l'on voit trop rarement au cinéma) dans le juteux rôle de Tante Mae, vaut à elle seule le déplacement. Son jeu flamboyant, sa voix éraillée de chanteuse de cabaret fatiguée, la concupiscence de son personnage et son influence un peu perverse sur le catatonique David, confèrent au film une chaleur, un dynamisme et une luminosité qui renvoient aux plus forts moments des longs métrages antérieurs, en plus de confirmer la place de l'actrice au sommet de son art. Si tous les films mineurs d'auteurs de qualité étaient de ce calibre, la vie des cinéphiles s'en trouverait certainement plus belle. Il ne s'agit point d'un rendez-vous manqué mais plutôt d'une partie remise.

Alain Dubeau

Between The Devil and The Deep Blue Sea

(Li) Bel./Fr./G.B., 1995, 92 minutes — Réal.: Marion Hänsel — Int.: Stephen Rea, Ling Chu, Adrian Birne, Maka Kotto — Dist.: Prima.

Between the Devil and the Deep Blue Sea est le sixième long métrage de la Belge Marion Hänsel qui poursuit ici son méticuleux travail d'introspection de l'âme humaine et de ses conflits. Ce nouveau film de la réalisatrice des *Noces barbares* est une œuvre d'une belle et lente poésie, portée par de longs plans, un montage ample et les sons lancinants de Wim Mertens. S'inspirant d'une nouvelle de Nikos Kavvadias, Hänsel raconte l'amitié naissante entre Nikos, un marin opiomane, et Li, une fillette chinoise. D'emblée, la réalisatrice opte pour une écriture onirique et envoûtante afin de traduire avec justesse le mal de vivre qui trouble l'existence des personnages. Car *Between the Devil and the Deep Blue Sea* est un film sur le déchirement et, plus précisément, sur l'exil. Nikos, tourmenté par son passé et le souvenir d'une femme laissée à Anvers, refuse de *revenir à la vie*. Il se laisse alors aller à la dérive sur un vieux cargo, se réfugiant dans la drogue et attendant que la mort vienne le libérer (comme ce chaton que Nikos tue, en début de film, pour abrégé ses souffrances). Li, quant à elle, est forcée de vivre en rade de Hong-Kong sur la petite embarcation de sa famille d'adop-

tion. Sans enfance, elle rêve doucement de cette ville toute proche où vivent ses parents. La découverte de cet exil commun sera, pour les protagonistes, le signal du début d'une longue marche vers la découverte de soi et de l'autre. Mais cette quête vers l'autre se fera lentement, avec circonspection. Parce que vivre, pour ces exilés de l'existence, est une épreuve immense. C'est dans l'illustration de cette angoisse que s'articule un élément fondamental du film : la présence/absence de la ville de Hong-Kong, qui devient une allégorie de l'existence. Hong-Kong que Nikos préfère observer du large. Hong-Kong que Li n'a jamais vu, mais qu'elle connaît par cœur parce que son grand père lui en a tant parlé. Hong-Kong qu'on évoque constamment mais qu'on ne verra finalement que vers la fin du film, lors de l'excursion que Li et Nikos décident enfin d'entreprendre, comme un dernier pèlerinage à la vie. Hänsel a su aborder intelligemment cet ultime volet du film. Scrutée par sa caméra, la ville devient un lieu à la fois sacré et profane, spirituel et physique, opulent et misérable, sain et morbide. Ce voyage à Hong-Kong, c'est aussi la dernière tentation de Nikos. Hong-Kong le regarde et lui offre le choix : le salut ou la perdition. C'est un univers énigmatique et complexe, à l'image de la vie dans sa totalité et son ambiguïté. Le dernier plan du film ne nous dit pas clairement quelle sera la décision de Nikos. À priori optimiste, ce dernier plan peut néanmoins signifier à la fois le *retour à la vie* de



Stephen Rea et Ling Chu

Nikos ou, au contraire, son renoncement définitif. Hänsel refuse de déterminer la suite de l'existence de ses personnages. C'est à eux, et à la vie, de décider. Et au spectateur d'y réfléchir.

Dans cet univers de brume et de mélancolie, Stephen Rea et particulièrement la jeune Ling Chu sont remarquables. La douloureuse détresse de l'un révèle la foi candide de l'autre. Leur complicité tacite donne au film les nuances et l'émotion qu'il lui faut pour devenir un de ces films qui vous habitent encore longtemps après la projection.

Carlo Mandolini

Richard III

G.B. 1995, 105 minutes — Réal.: Richard Loncraine — Int.: Ian McKellen, Jim Broadbent, Annette Bening, Robert Downey Jr. — Dist.: Allegro.

Vous connaissez peut-être cette histoire — qu'on dit authentique — du producteur hollywoodien qui un jour demande à sa secrétaire de contacter dans les plus brefs délais un certain William Shakespeare, scénariste du film enthousiasmant qu'il venait de voir. Cette boutade illustre à sa manière le rapport privilégié entre Shakespeare et le cinéma. Du respect rigoureux d'un Olivier, Welles ou Branagh aux relectures plus libres de Kurosawa, Stoppard ou Allen, les très nombreuses adaptations des pièces de Shakespeare au ci-

néma pourraient constituer à elles seules un chapitre de l'histoire du septième art. Avec le film **Richard III**, c'est au tour de Richard Loncraine d'apporter sa contribution à ce véritable sous-genre. Avec la complicité de Ian McKellen, le réalisateur a transposé le récit dans une Angleterre fictive des années 30 déchirée par la guerre civile et une tentative de coup d'État. À la tête de cette armée révolutionnaire, Ian McKellen campe un Richard de Gloucester aux accents hitlériens.

Le **Richard III** de Loncraine est une véritable exaltation de l'universalité du texte de Shakespeare (il faut voir avec quel naturel les passages les plus célèbres de la pièce s'adaptent à la transposition de Loncraine). Qu'il soit situé à l'époque d'Edouard IV, de l'entre-deux guerres en Europe ou en notre époque de flambée des intégrismes, ce récit sur la soif du pouvoir reste d'une lucidité et d'une acuité étonnantes. Il est aussi intéressant de voir que Loncraine a également su traduire visuellement certains thèmes importants chez Shakespeare. Ainsi, la violence légendaire de Shakespeare ressort ici dans la pleine mesure de son horreur. De plus, Loncraine plonge son film dans une atmosphère étouffante de dorures, d'étoffes, de fourrures et d'argenterie. Autant de futilités qui trahissent le malaise d'une élite qui a perdu tout contact avec le monde qu'elle est censé diriger. Car alors que l'intérieur des palais brille et respire, l'extérieur est un enfer de béton où le monumentalisme efface toute trace de vie. Cette prise de

position antimilitariste de Loncraine fait écho à l'humanisme du dramaturge anglais.

Il faut cependant relever une ombre au tableau. L'importance accordée à l'élaboration visuelle a tendance à reléguer à l'arrière-plan l'interprétation formidable de Ian McKellen. Beaucoup moins convaincantes sont cependant les prestations de Robert Downey Jr. et d'Annette Bening.

Carlo Mandolini

Hell Bent

(Glisser vers l'enfer) Can. 1994, 78 min. — Réal.: John Kozak — Int.: Daniel Sprintz, Kevin Doerksen, Alison Northcott, Dorothy Montpetit, Edward Raethorne — Dist.: K Films.

Lorsque des adolescents, en mal de vivre et en quête d'idéal, rejettent les normes de comportement dictées par la société et l'autorité, leur rébellion peut mener jusqu'au meurtre. C'est ce que propose **Hell Bent**, un petit film troublant réalisé par le Canadien John Kozak. Dans ce portrait de la violence juvénile, le film retrace le destin tragique de trois adolescents d'une banlieue tranquille de Winnipeg qui, à 13 ans, deviennent protagonistes du meurtre crapuleux d'un couple de vieillards. Non, le film n'est pas inspiré des récents événements de Beaconsfield, ni de ceux de Grande-Bretagne. **Hell Bent** n'est qu'une fiction, *pure et simple*, mais qui se laisse regarder comme un documentaire, tant le style est cru et les jeunes vedettes bouleversantes de vérité. L'intérêt premier du film réside dans le point de vue adopté par Kozak. Sans faire de concession, le réalisateur pose un regard clinique sur son sujet. Kozak présente ses adolescents comme s'ils étaient des rongeurs dans un labyrinthe. Lui, c'est le chercheur qui, froidement, ouvre la grille et les laisse filer pour en étudier le comportement. Complices du réalisateur, nous observons les protagonistes tomber dans le gouffre de la délinquance et se diriger irrémédiablement vers l'impasse. Cette descente aux enfers est un crescendo de tension, de révolte et de confrontations avec l'autorité. Jusqu'au moment où les adolescents, aveuglés par l'irrésistible refus des normes, deviennent de véritables monstres. Dans cette chronique d'un meurtre annoncé, Kozak ne pose ni questions ni jugements. Il ne



Richard III



Alison Northcott dans *Hell Bent*

fait que constater. Ultiment, il veut nous faire prendre conscience que, durant toute sa démonstration, nous avons regardé passivement les événements. C'est, en mode mineur, la thématique de *A Clockwork Orange*.

Mais toute comparaison avec Kubrick s'arrête là. Car le traitement cinématographique de Kozak est, somme toute, assez pauvre (surtout pour un réalisateur qui a fréquenté le cinéma expérimental). Dans sa succession typique d'épisodes de tension et de moments de répit, la mise en scène adopte un style très télévisuel. Ce carcan empêche les personnages de se définir autrement que par des gestes délinquants. L'étude des motivations de ces jeunes criminels demeure alors assez primaire. *Hell Bent* est néanmoins une œuvre troublante, ne serait-ce que pour l'éprouvante scène finale, tournée pratiquement en temps réel et dans une facture très réaliste. Conçue et tournée avec intelligence, cette scène montre clairement que le meurtre, pour ces jeunes complètement déconnectés n'est qu'une autre expression de rébellion. À elle seule, la scène est le compendium de tout le film et, dans sa frénésie qui bafoue toute morale, elle évoque un aspect déterminant du problème de la violence juvénile.

Carlo Mandolini

Kids in the Hall: Brain Candy

É.-U. 1996, 89 min. — Réal.: Kelly Makin — Int.: David Foley, Bruce McCulloch, Kevin McDonald, Mark McKinney, Scott Thompson — Dist.: Paramount.

Forts d'une réputation comique marginale, les *Kids* ne sont pas les premiers à tenter le saut du petit au grand écran, comme en témoignent *Wayne's World*, *It's Pat* et *Coneheads*, pour ne nommer que ceux-là. Partant de pareilles prémisses, on pouvait donc s'attendre au pire avec *Brain Candy*. Sauf que le quintette de Toronto se distingue de ses concurrents, en ce qu'il créait déjà, pour la télévision, des sketches tout à fait brillants, mis en scène et joués comme de véritables courts métrages. L'écriture comique du groupe participait d'une conscience du langage cinématographique, presque toujours exprimée de façon dynamique par de jeunes réalisateurs de cinéma, tels que Kelly Makin, le responsable de *Brain Candy* et David Wellington, celui de *I Love a Man in Uniform*.

Le mélange d'absurde, d'expérimentation et de ludisme filmique manifesté dans les saynètes télévisées des *Kids* rappelait, dans ses meilleurs

moments, l'univers tordu de David Lynch. On retrouve un peu cette imagination débridée dans *Brain Candy*, ce qui le place d'emblée devant ses prédécesseurs. Il faut d'ailleurs souligner l'écriture des membres du groupe d'humanistes, car elle atteste d'un effort réel, en s'éloignant du simple sketch étiré *ad nauseam* pour en faire un film de long métrage.

Le film ne survit malheureusement pas à la minceur du propos qui le guide. Grâce à cette histoire de pilule qui stoppe la déprime, les *Kids* visent plusieurs cibles (dont le protocole de recherche scientifique versus l'establishment capitaliste, l'omniprésence des médias, la répression sexuelle, etc.) sans les atteindre toutes de manière percutante, et sans éviter une certaine facilité superficielle. Le film dilue par conséquent sa force de frappe.

De même, on sent presque Hollywood imposer une forme de respectabilité à des passages qui pourraient autrement être décapants, comme celui du numéro musical gai. Celui-ci s'annonce des plus *almodovariens*, mais se voit avorté avant même qu'il ne prenne son envol. Cela dit, *Brain Candy* demeure divertissant à souhait, et comporte plusieurs flashes parfaitement drôles et irrévérencieux, qui renvoient aux bons souvenirs que leurs fans (auxquels j'appartiens) gardent de leur émission télévisée. Aussi, le long métrage profite d'une réalisation experte, faite de transitions spatio-temporelles impressionnantes et fluides, de mouvements de caméra élaborés et d'effets visuels réussis. Ceux qui suivent l'administration de la pilule miracle, marquée par un flash-back sur LE moment de bonheur ultime du personnage déprimé, traduisent un cynisme dévastateur. Dans tous les cas, l'instant paroxystique en question s'adjoint une dimension sado-masochiste teintée d'absurde (la visite éclair à Noël d'un fils à sa mère, la torture mentale qu'inflige un capitaine à un soldat, etc.), qui correspond plutôt bien à l'idée que la vie se compose de petits bonheurs intermittents. Il en va de même pour *Brain Candy*: pour y rire un peu, il faut également y souffrir.

Alain Dubeau