

Et aussi...

Number 201, March–April 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49070ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1999). Review of [Et aussi...]. *Séquences*, (201), 44–54.



A Civil Action

A Civil Action

Premier film du scénariste de Schindler's List, *A Civil Action*, comme le film de Steven Spielberg, s'appuie sur une histoire vraie, celle de l'avocat Jan Schlichtmann, incarné par John Travolta, qui prit la défense d'un groupe de citoyens victimes de la contamination de leur eau potable. D'abord une mine d'or pour le groupe d'avocats avides qu'il représente, la cause entraînera l'avocat Schlichtmann sur le chemin de la transfiguration. Cette transformation qui s'opère chez l'homme de loi a de quoi rassurer un auditoire américain qui a une opinion critique de sa justice. Porteur de grands préceptes moraux, le film de Zaillian a tout pour séduire les membres de l'Academy, d'autant plus qu'il offre une distribution *oscarisable*. Si elle peut compter sur Travolta, Duvall, Lithgow, Macy et Pollack pour rentabiliser son investissement, Hollywood ne peut convaincre la population de croire aux institutions américaines. Si Jan Schlichtmann a aujourd'hui repris la pratique du droit on peut le soupçonner de faire du lobby pour les compagnies qu'il défend et de rouler encore aussi rapidement avec sa Porsche sur les routes des États-Unis.

À la différence du cinéma américain des années 70 qui dénonçait le système, le film de Zaillian tente plutôt d'en faire la réhabilitation, ce qui confère à l'ensemble un aspect utopique et idéal devant lequel on ne peut qu'être perplexe.

A Civil Action est un de ces films qui servent leur cause en privant l'auditoire de son plaisir. Ce que ce film offre, ce sont des performances d'acteurs que l'on souhaite à la hauteur du talent qu'on leur prête, mais qui se révèlent, dans ce cas-ci, décevantes et sans éclat. Dommage que seul William H. Macy, un comédien n'ayant pas encore obtenu la notoriété publique, tire ici son épingle du jeu en incarnant un avocat sur la brèche.

A Civil Action prête bonne conscience à l'industrie cinématographique américaine qui participe au vent de droiture soufflant actuellement sur les États-Unis. Mais à trop vouloir sermonner, c'est toute l'industrie hollywoodienne qui perd sa cause.

Marc-André Brouillard

A CIVIL ACTION (Une action au civil)

États-Unis 1998, 112 minutes — Réal.: Steve Zaillian — Scén.: Steve Zaillian, d'après le livre de Jonathan Harr — Int.: John Travolta, Robert Duvall, Tony Shalhoub, William H. Macy, John Lithgow, Zeljko Ivanec — Dist.: Buena Vista.

À la place du cœur

Pavé de bonnes intentions, le dernier film de Robert Guédiguian ressemble à une mosaïque, un peu comme Marseille, ville peuplée et métissée dans laquelle l'action se déroule. Inspiré d'un roman de James Baldwin, *Si Beale Street pouvait parler*, *À la place du cœur* emprunte à la structure romanesque en créant des chapitres annonçant l'action à venir et en adoptant la voix hors-champ d'une narratrice. Mais si le roman s'offre certaines libertés dans le traitement des thèmes abordés et dans la description de ses personnages, le cinéma fictif, lui, demeure au service d'une histoire. Or, le film de Guédiguian, en voulant trop ressembler au roman, s'égare en multipliant les points de vue et en abordant différents thèmes, s'écartant ainsi de sa prémisse originale. Guédiguian, n'ayant pas su quels aspects privilégier dans son analyse du roman, aborde de plain-pied l'exclusion sociale, le chômage, l'endoctrinement religieux et le racisme. Le traitement de ces thèmes, chers au réalisateur marseillais, donne parfois l'impression que le film verse dans le pamphlet social ou dans le docu-drame.

On a surtout l'impression d'assister à une fable résumant la situation actuelle de Marseille. Une fable dans laquelle chacun des personnages incarnerait une réalité propre à cette ville. Si dans l'ensemble, les protagonistes offrent plus d'une dimension, il y a chez certains d'entre eux quelque chose de caricatural comme le C.R.S. qui s'acharne sur les sans-papier et que l'on associe aux 30% de Marseillais qui votent actuellement pour le Front National. Mis à part ce Javert des temps modernes qui penche du côté du pouvoir, chacun des personnages incarne une vision sombre de ce coin de France et représente, plus souvent qu'autrement, la victime, le laissé-pour-compte, qui combat l'isolement dans lequel il est confiné à coup d'amour, d'amitié et de solidarité.

Dans ce film, le véritable talent du réalisateur ne réside pas dans la façon dont il mène son récit qui navigue dans tous les sens et qui, parfois, traîne en longueur, mais plutôt dans l'utilisation de Marseille qui, par le choix de certains quartiers comme lieux de

l'action, reflète admirablement les sentiments des personnages. Ainsi, les murs de béton que rase Clémentine nous donnent-ils cette impression d'isolement que vit alors le personnage. L'autoroute qui traverse la ville ainsi que la rumeur persistante de celle-ci favorisent également un sentiment d'oppression dans lequel se retrouvent plongés les personnages de Clémentine et de François. Autour de la ville, des chantiers vides donnent à la ville un aspect désolé tandis que la basilique Notre-Dame-de-la-Garde, perchée sur la colline, jette une ombre salvatrice sur la ville. L'œil de Guédiguian est sensible à la place qu'occupe Marseille au cœur du récit, les tableaux qu'il lui consacre le confirment.

Il importe de souligner la mise en scène qui, bien qu'elle ne parvienne pas toujours à émouvoir, est appuyée par des comédiens solides habitués au style Guédiguian qui nous

transmettent la complexité des rapports humains. Malheureusement, la grâce qui traversait *Marius et Jeannette*, le film précédent de Guédiguian, n'opère pas souvent dans *À la place du cœur*. Si Ascaride, Meylan et Darroussin nous réconcilient facilement avec le ton de *Marius et Jeannette*, les autres comédiens apparaissent beaucoup moins convaincants. En intégrant de nouveaux membres dans sa famille de comédiens sensibles à son univers, Guédiguian met ainsi en péril l'équilibre de la distribution.

Le réalisateur adopte un ton grave qui pèse lourd. Là où l'humour aurait pu être privilégié pour alléger le propos, il préfère plutôt une forme qui se rapproche du documentaire, ce qui donne parfois l'impression que le sujet dépasse la fiction, entraînée par un discours social qui prend toute la place.

Marc-André Brouillard

À LA PLACE DU CŒUR

France 1998, 113 minutes — Réal.: Robert Guédiguian — Scén.: Robert Guédiguian, Jean-Louis Milesi, d'après le roman de James Baldwin *If Beale Street Could Talk* — Int.: Laure Raoust, Alexandre O Gou, Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Gérard Meylan, Christine Brücher, Véronique Balme — Dist.: Alliance.

A Simple Plan

Le Midwest a la cote ces temps-ci auprès des iconoclastes qui nous ont donné les *Evil Dead*, *Crimewave* et autres *Hudsucker Proxy*. Après le *Fargo* des frères Coen, Sam Raimi s'est intéressé aux grandes prairies blanches de neige saupoudrées de destins médiocres.

Après l'horreur, la science-fiction et le western, ce grand admirateur des *Three Stooges* se met au thriller, avec un scénario tiré du roman homonyme de Scott Smith, qui avait d'abord tenté John Boorman puis John Carpenter. Raimi y a transposé son intérêt pour l'esthétique de l'accélération et le combat entre nature et culture, et découvert quelques thèmes nouveaux: notamment que la femme peut participer directement à l'action.

En route vers le cimetière où sont enterrés leurs parents, deux frères et l'ami du plus



A Simple Plan

simplet d'entre eux (Billy Bob Thornton) découvrent un avion enseveli sous la neige et surtout quatre millions de dollars qui semblent avoir été oubliés. L'aîné des frères (Bill Paxton), d'abord d'avis de tout déclarer à la police, se laisse convaincre de partager l'argent en trois. Par leurs gaffes à répétition, ses deux incapables de complices mettent toutefois en péril leur plan, simple en apparence. Et au lieu de remettre l'aîné sur le droit chemin, sa femme (Bridget Fonda), qui accouche en plein milieu du film, se montre très intéressée par cette prospérité inattendue tombée du ciel.

Comme à l'habitude, le cinéaste décline l'opposition nature-culture, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du personnage principal: c'est mal de «prétendre d'être quelqu'un d'autre», d'être riche, se dit Paxton, qui oscille entre la froide détermination du criminel et la réflexion éclairée du bon garçon bien éduqué. À ses côtés, Billy Bob Thornton donne un côté troublant et virginal à la nature, présentée sous un jour violent dans *Darkman*, menaçante dans *Evil Dead*. En considérant que nature et culture franchissent tour à tour la ligne entre le bien et le mal, Raimi ajoute de la profondeur à son analyse de l'altérité. Que Paxton mette l'intelligence de son personnage au service du meurtre permet de dépasser le manichéisme de la main hantée de Bruce Campbell dans *Evil Dead II*.

Le jeu des acteurs permet de réduire le nombre d'effets de style: les mouvements de caméra en accéléré se comptent sur les doigts



À la place du cœur

d'une main, seul un personnage est propulsé de manière grotesque par un coup de feu. Les gros plans soulignent les émotions extrêmes, haine ou peur, de manière beaucoup plus posée; le moment précis où Paxton décide entre le bien et le mal est décortiqué avec patience. Le climat de suspense s'installe avec subtilité, les nombreux plans moyens donnant l'impression que les personnages sont toujours épiés. Les corbeaux qui entourent l'avion rappellent la frontière de l'enfer dépeinte avec force clichés dans les trois *Evil Dead*.

La perversion gagne aussi en finesse, dans la scène où Paxton parle à Fonda au téléphone, en face d'un ennemi, comme si elle lui parlait de leur enfant malade alors qu'elle le supplie de rentrer à la maison pour ne pas se faire tuer. L'humour passe du comique de geste au jeu de Thornton qui multiplie, avec l'aisance d'un clown triste, les remarques imbéciles avec son ami Lou, le troisième larçon.

Même s'il est très bien dirigé par Raimi, Bill Paxton ne fait pas le poids devant Billy Bob Thornton. Il s'ensuit que le personnage du frère aîné est moins développé que dans le roman, dont les péripéties ont été simplifiées et la noirceur du ton atténuée; l'exposition des difficiles relations fraternelles souffre aussi du déséquilibre entre les deux performances. La réflexion sur l'origine familiale de l'altérité — le père a fait faillite et s'est suicidé — très bien exposée dans le roman, n'est qu'effleurée dans le film de Raimi. Du fantastique au huis-clos, le pas était énorme; il suffit maintenant de peaufiner cette évolution.

Mathieu Perreault

A SIMPLE PLAN

États-Unis 1998, 121 minutes — **Réal.**: Sam Raimi — **Scén.**: Scott B. Smith, d'après son roman — **Int.**: Bill Paxton, Billy Bob Thornton, Brent Briscoe, Bridget Fonda, Jack Walsh, Chelcie Ross — **Dist.**: Paramount.



At First Sight

At First Sight

Malgré un sujet rempli de possibilités uniques, *At First Sight* n'est que du déjà-vu. Dans le monde de la distribution, il y a un vieil adage qui s'applique aux films qui font leur entrée en salle de la mi-janvier à la mi-février: Si le film était bon, il serait sorti un mois plus tôt. *At First Sight* est un de ces films. Tiré de faits vécus dont a témoigné le Docteur Oliver Sacks (qui fut lui-même l'objet du film *Awakenings*), *At First Sight* raconte le voyage au pays des voyants qu'entreprend Virgil Adamson (Val Kilmer) afin de plaire à sa dulcinée (Mira Sorvino). C'est à la fois prévisible et dommage. Prévisible du fait que Irwin Winkler, qui s'est toujours distingué comme producteur (*Rocky*, *Raging Bull* et *Round Midnight*) continue à démontrer la myopie créative de cette profession en nous offrant un film purement formule où il n'est que simple réalisateur-tâcheron comme il l'a été avec *The Net* et *Guilty by Suspicion*. Dommage, parce que le fait vécu qui a inspiré ce roman savon insipide est rempli de possibilités visuelles intéressantes. Une de ces idées: un taxi jouet vu en perspective trompe-l'œil s'est même glissé dans la bande annonce

mais n'apparaît pas dans le film. Mira Sorvino, pour sa part, démontre que la malédiction de l'Oscar (*Oscar Curse*) est plus qu'une simple légende. Il est grandement temps qu'elle se trouve un quiz-show comme l'a fait Whoopi Goldberg. Val Kilmer se tire d'affaires en faisant preuve de retenue. Son personnage est interprété avec une subtilité élégante.

E. Jean Guérin

AT FIRST SIGHT

États-Unis 1999, 128 minutes — **Réal.**: Irwin Winkler — **Scén.**: Steve Levitt, d'après le récit d'Olivier Sacks — **Int.**: Val Kilmer, Mira Sorvino, Kelly McGillis, Nathan Lane — **Dist.**: MGM.

La Femme de chambre du Titanic

N'eût été le succès phénoménal de *Titanic*, la galère gigantesque de James Cameron, les distributeurs n'auraient sans doute pas songé à sortir ce film déjà vieux de deux ans des tablettes. Et pourtant, un seul épithète, *Titanic*, aura suffi à les convaincre de sa diffusion.



La Femme de chambre du Titanic

Avant tout, *La Femme de chambre du Titanic* est un film au style académique parfois pesant qui brise inconditionnellement avec l'univers hédoniste auquel Bigas Luna nous avait jadis habitué. Évoquant, entre autres, le didactique *Germinal* d'Émile Zola, le réalisateur ne recule devant rien pour reconstituer un milieu ouvrier aux prises avec la puissance des autorités patronales. Mais justement, tout s'arrête dans la reproduction de ce microcosme particulier. À la place du discours engagé que cette histoire aurait pu engendrer, le réalisateur et ses coscénaristes ont opté pour un récit essentiellement centré sur quelques personnages pris dans la tourmente de l'amour, du désir et de la jalousie. Il en résulte un film où les rapports entre le réel et l'imaginaire se heurtent dans une série de flash-backs illustrant la brève liaison entre un brave ouvrier et la présumée femme de chambre du Titanic, objet de ses fantasmes et de son désarroi émotionnel.

Nous regrettons donc le Bigas Luna salace et bon-vivant, celui de *Jambon, Jambon* et de *Macho*, et tout particulièrement d'*Angoisse*, un thriller qui par ses références cinéphiliques (Hitchcock, Buñel, De Palma), révélait un cinéaste sans vergogne, au style judicieux et au talent prometteur.

Élie Castiel

LA FEMME DE CHAMBRE DU TITANIC

France/Italie/Espagne 1997, 99 minutes — Réal.: Bigas Luna — Scén.: Bigas Luna, Cuca Canals, Jean-Louis Benoît — Int.: Romane Bohringer, Aitana Sánchez Gijón, Didier Bezace, Aldo Maccione — Dist.: Motion.

The Fishing Trip

Il y a quelque chose d'intrigant dans cette histoire sur les souvenirs amers d'un épisode incestueux. Quelque chose qui interpelle notre esprit, qui place le spectateur devant un dilemme moral le forçant à remettre en question les fondements de l'institution familiale.

On aurait pu s'attendre à une séance de thérapie au cours de laquelle les protagonistes se videraient le cœur, question d'exorciser leurs démons intérieurs. Fort heureusement, l'originalité de *The Fishing Trip* est d'autant plus surprenante qu'il s'agit d'un premier long métrage qu'un professeur de cinéma de Toronto a réalisé à partir du scénario d'une de ses étudiantes. Tout repose dans les gestes parfois gauches, les regards évasifs ou complices et surtout dans les paroles, agressives pour dénoncer, à double sens, pour ne pas trop s'exposer.

Ici, on est devant des personnages magnifiquement construits, des êtres riches en détails et en contrastes qui sans nous demander de les prendre en pitié, s'attendent à ce qu'on les écoute sans qu'ils aient recours à la confession. Et même si le dénouement de cette quête de la vérité se fait sentir à mesure que le récit avance, oblitérant tout effet de surprise, les dialogues extrêmement bien ficelés de M.A. Lovretta réussissent à faire oublier cette légère lacune. Par ailleurs, on soulignera l'apport des trois comédiennes principales dont le jeu naturel et la connivence intellectuelle suscitent l'admiration.

Avec *The Fishing Trip*, Amnon Buchbinder peut déjà se classer parmi les cinéastes canadiens importants œuvrant dans le circuit du cinéma indépendant. Un nom qui s'impose. À surveiller...

Élie Castiel

THE FISHING TRIP

Canada 1998, 84 minutes — Réal.: Amnon Buchbinder — Scén.: M.A. Lovretta — Int.: Jhene Irwin, Melissa Hood, Anna Harvey, Jim Kinney, Diana Taback, T.J. Grist — Dist.: Mongrel.

Flamenco

Faut-il se laisser séduire par cette panoplie d'artistes du flamenco déployant leur savoir-faire avec un professionnalisme délirant? Une chose est certaine: le plaisir du chant et de la danse éclate en plein écran, laissant transparaître mille et une facettes d'un art chorégraphique et musical dont les diverses origines se perdent dans la nuit des temps.

Une gare abandonnée sert de toile de fond à un film qui juxtapose brillamment image et son. Pas de maquillage extrême ni de répétition comme dans *Noces de sang* (1981), *Carmen* (1983) ou *L'Amour sorcier* (1986). Ici, les artistes sont prêts à s'exprimer, tout comme l'est la caméra de Vittorio Storaro qui filme tantôt comme une caresse, tantôt comme si elle devenait l'objet filmé. Indiscrète, d'une extrême dextérité, elle donne à voir, révèle, séduit, scrute des visages et des personnalités. Sans savoir leur nom, on ad-



Flamenco

mire la rigueur et la précision des performants, dans leurs gestes, dans leurs expressions. La caméra détient le mouvement, devient presque personnage et développe toutes ses possibilités d'expression.

Spectacle chorégraphique au sens propre du terme, *Flamenco* annonce des couleurs chaudes qui contrastent allègrement avec un décor dépouillé dont les effets miroirs sublimement les personnages qu'ils reflètent. Et toujours la caméra, tournant autour des artistes, les enveloppant et entraînant, nous, les spectateurs, au cœur d'un spectacle total et fascinant.

Élie Castiel

FLAMENCO

Espagne 1995, 100 minutes — Réal.: Carlos Saura — Photo: Vittorio Storaro — Mont.: Pablo del Amo — Dist.: Mongrel.

Habit

Depuis bientôt dix ans, Larry Fessenden fait sa marque dans le milieu du cinéma indépendant et dans le circuit des festivals. Son dernier film, *Habit*, qu'il a à la fois scénarisé, réalisé et monté, et dans lequel il tient le rôle principal, lui a d'ailleurs valu une nomination aux Independent Spirit Awards, dans la catégorie du Meilleur Réalisateur. Tout en s'inscrivant dans la tradition du genre vampirique, ce film capte, avec une habileté toute particulière, l'univers chaotique d'un alcoolique. Usant des poncifs du genre, Fessenden tente de démontrer que nous créons nos propres démons; que ceux-ci sont bien souvent le fruit de nos propres vices, de nos propres *habitudes*. Parfois habile, tantôt efficace, l'entreprise de Fessenden a quand même des ratés. Les poncifs font sourire, mais leur répétition agace et devient ridicule. Pour vraiment apprécier, sans doute faut-il être sensible au genre ou, du moins, en accepter les conventions.

Sam s'enfonce de plus en plus dans les affres de l'alcool, pour oublier la mort de son père, le départ de Liza, sa petite amie, de même que sa propre déchéance, sa propre solitude ou déréliction. Complètement pau-

mé, ce gérant de bar new-yorkais ne s'étonne même pas lorsqu'une jeune femme, Anna, aussi jolie que mystérieuse, jette son dévolu sur lui. Aveuglé par le désir et l'alcool, il s'engage dans une liaison torride, aux conséquences insoupçonnées. À mesure que s'intensifie leur relation, le *vampirisme* d'Anna devient incontournable. Plus la jeune femme s'y adonne, plus la santé de Sam périclité.

Habit se démarque des autres films de vampires pour le traitement que lui réserve Fessenden. Malgré un budget dérisoire, le réalisateur y multiplie de fort judicieux effets en usant de mouvements de caméra novateurs, en optant pour des angles inusités et en adoptant généralement le point de vue de Sam. Les effets obtenus contribuent à entretenir l'ambiguïté sur la cause du déraillement progressif du héros et, surtout, sur la réalité des événements qu'il semble vivre. Ses pertes de connaissance soudaines, comme ses trous de mémoire ou ses hallucinations, pourraient aussi bien être le fruit de sa dépendance que celui des saignées que lui inflige Anna lors de leurs ébats sexuels ou d'obscurs pouvoirs qu'elle posséderait.

En dépit de ses qualités formelles, le film de Larry Fessenden tombe à plat. Mis à part ce dernier, qui traduit avec une grande justesse de ton la paranoïa de Sam, le jeu des acteurs détonne, d'autant plus que les dialogues semblent cousus de fil blanc. Tout comme les lieux communs du genre, tels la meute de loups, les cimetières ou la peur de l'ail, par exemple, ou l'expression de fantasmes typiquement masculins (la masturbation aux mains d'une femme, la fellation, la domination ou l'exhibitionnisme), certaines répliques — «Two tickets for the ride of your life», «His ticket to immortality» — scandent lourdement l'intrigue du film et annoncent, à qui l'ignorerait encore, les événements à venir ainsi que le dénouement. En conclusion, Fessenden n'arrive qu'à calquer les travers du genre qu'il tentait de renouveler.

Dominique Pellerin

HABIT

États-Unis 1996, 112 minutes — Réal.: Larry Fessenden — Scén.: Larry Fessenden — Int.: Larry Fessenden, Meredith Snaoder, Aaron Beall, Patreicia Coleman, Heather Woodbury — Dist.: Mongrel.

Hilary and Jackie

Devons-nous rappeler que la sortie du film d'Anand Tucker a déchaîné la controverse en Grande-Bretagne? Un scandale qui semble tenir beaucoup plus du coup médiatique que de toute autre considération.

Deux sœurs vivaient en paix, ou du moins en apparence. Dès leur jeune âge, poussées vers une carrière musicale par une mère possessive, Hilary et Jacqueline du Pré se heurtent très vite aux sentiments pervers que sont la compétition et l'envie. Mais c'est dans l'affection que toutes deux vivent ces émotions paradoxales, faisant semblant que tout est bien dans le meilleur des mondes possibles.

Mais nous éviterons de nous pencher sur les menus détails de ce récit sur l'envie, la jalousie et l'ambition, sur la folie aussi, celle engendrée par la solitude et l'isolement. Car *Hilary and Jackie* est avant tout un film sur le



Hilary and Jackie

rapprochement des corps. À cette fin, Tucker a réalisé une œuvre physique où chaque plan semble évaluer les lieux géographiques en fonction des espaces physiques qui les habitent (foyer familial, chambres d'hôtels, maison à la campagne, routes rurales...). Lorsqu'au début du film, Hilary et Jackie jouent innocemment au bord d'une plage, l'effet prémonitoire est d'autant plus éloquent qu'il ne peut culminer que dans l'immobilité permanente d'un des personnages. En déconstruisant ainsi les événements marquants de la vie de deux sœurs, le réalisateur suggère un discours sur la nature même du récit filmique, lui arborant mille et une facettes psychologiques des plus révélatrices. Pendant quelque temps, Hilary cède son propre mari à Jackie. Cette action devient métaphore de la totale fusion des corps et des âmes et que seule la mort peut purifier.

Film-recette en raison de son potentiel aux Oscars, de son contenu musical d'une richesse inestimable et d'un récit que l'on suit avec une attention constante, *Hilary and Jackie* dépasse quand même les conventions cinématographiques propres au genre pour devenir une œuvre poétique et à la limite, presque utérine.

Élie Castiel

HILARY AND JACKIE

Grande-Bretagne 1998, 124 minutes — **Réal.**: Anand Tucker — **Scén.**: Frank Cottrell-Boyce, d'après le livre *A Genius in the Family* de Hilary et Piers Du Pre — **Int.**: Emily Watson, Rachel Griffiths, James Frain, David Morrissey — **Dist.**: Alliance.

In Dreams

Avec *In Dreams*, Neil Jordan est tombé dans les pommes. Quand Neil Jordan fait un bon film, c'est un coup de foudre assuré. Que ce soit *The Crying Game* ou le délicieusement surnois *The Butcher Boy*, on reconnaît chez Jordan un auteur fascinant. Malheureusement, Jordan a un double penchant. Pendant que le génie s'affaire à réaliser des bons films en Europe, ce doppelgänger est à la charge de Hollywood et nous flanque des projets où tout l'éclat semble confiné à la mise en mar-

ché. C'était le cas avec *Interview With the Vampire* et ça l'est encore avec *In Dreams*.

Annette Bening semble reprendre le rôle de la *grano* avec la tête dans les nuages qu'elle avait dans *Mars Attacks!*. Elle méandre dans ses pensées et partage dans ses rêves les visions d'un psychopathe voleur d'enfants. La nuance ici est que film n'est pas du tout parodique et son comportement a le don de nous taper sur les nerfs. Et ce, avant même que sa fillette ne devienne *top-model* des cartons de lait. Au moment où elle conclut que ses visions se basent sur l'avenir, elle communique ce pouvoir à tout l'auditoire. Nous sommes ainsi capables de prédire ce que nous réserve la suite. Le vilain garnement qui la tourmente est nul autre que Robert Downey Jr. à la veille de son séjour en prison. Downey est un acteur de talent. Mais ici, il rend son rôle avec toute la grâce d'un Bela Lugosi en déclin de carrière. Reste à voir si la désintoxication va marcher. Mais les interprètes ici sont à la merci d'un réalisateur qui semble croire que l'incohérence est un signe de génie, surtout si meublée de fétiches visuels. Cette fois, ce ne sont pas les mulâtres qui obsèdent Jordan (comme c'était le cas dans *Mona Lisa*, *The Crying Game* et *Interview*),

mais les pommes. Terré dans son usine de cidre, Downey envoie des visions juteuses à Bening. Des milliers de pommes envahissent la maison de cette dernière alors que son internet la bombarde d'images de pommes et récite l'obligatoire contine des tueurs fous. Un véritable torrent de compote regorge de son évier de cuisine. Et quand ce ne sont pas les pommes, c'est la couleur rouge. On ne doit pas oublier les innombrables crucifix, question de faire jouir les académiques friands de symbolisme Freudien. La plupart de ces éléments ne sont jamais mis en contexte ni élucidés. Libre à vous de crier au génie en y apportant votre propre interprétation. Il semble ironique que la Dreamworks ait imprimé des taies d'oreillers avec l'illustration de l'affiche comme article de publicité.

E. Jean Guérin

IN DREAMS

États-Unis 1998, 106 minutes — **Réal.**: Neil Jordan — **Scén.**: Bruce Robinson, Neil Jordan, d'après le roman de Bari Wood *Doll's Eyes* — **Int.**: Annette Bening, Stephen Rea, Aidan Quinn, Robert Downey Jr., Paul Guilfoyle, Katie Sagona, Dennis Boutsikaris — **Prod.**: Stephen Wooley — **Dist.**: Motion.



In Dreams



Kurt and Courtney

Kurt and Courtney

Figure emblématique de la déchéance quasi-volontaire du rocker typique, Kurt Cobain est mort d'une balle à la tête. Suicide accompli ou maligne conspiration? Le mystère a transformé la mort de Cobain en mythe. Son groupe Nirvana avait réussi à populariser le mouvement grunge du début des années 90, formule plus polie mais plus sale du punk-rock de la fin des années 70. La femme de Kurt, Courtney Love, présentait un premier album avec son groupe Hole quelques jours seulement après sa mort. Un heureux hasard qui a transformé Courtney en star, avide de grosses bagnoles et de champagne au petit déjeuner.

Kurt and Courtney, de l'Anglais Nick Broomfield, est un film-enquête qui essaie de comprendre pourquoi Kurt se serait suicidé et comment il aurait été victime d'une conspiration amorcée par sa propre femme. Les amis et les personnes interviewées trahissent un certain malaise, intimidés par Courtney, véritable menace omniprésente, apparemment prête à tout pour étouffer toute rumeur

ou enquête à son sujet. Les difficultés rencontrées par le réalisateur rendent le documentaire un peu scabreux, Broomfield n'ayant pas eu le droit d'utiliser la musique de Kurt pour illustrer son film. Plusieurs autres obstacles ont menacé la sortie de ce documentaire, d'abord à cause des poursuites probables pour diffamation des avocats de Courtney, qui ont réussi à faire retirer le film de la programmation du Festival de Films de Sundance de l'année dernière. Mais Broomfield a tout de même réussi à trouver un réseau de distribution américain pour que ce film soit montré.

De la tante qui a conservé les premiers enregistrements de Kurt à l'âge de 2 ans au Duke, chanteur un peu cinglé qui aurait reçu une offre de Courtney pour la tête de son mari, Broomfield baigne dans l'incertitude avec des personnages vagues et incompréhensibles, comme le père de Courtney, Hank Williams, qui a lui-même accusé sa propre fille du meurtre de Kurt. Il n'y a pas d'indices. Un détective privé spéculé et conclut sans raisonnement logique; un meilleur ami trop gelé ou terrifié par la caméra; un réalisateur poussant à bout une enquête dont on sait

bien qu'elle provoquera encore plus de questions. La forme même du documentaire est difficile à suivre, Broomfield n'ayant pas eu le droit légal d'utiliser la musique de Cobain, en plus de s'être éloigné du deuxième sujet vivant et centre d'intérêt du film, Courtney Love. La confusion et l'impasse sont justifiés par la difficulté des journalistes à faire leur travail, bloqués qu'ils sont par les personnes concernées qui en limitent la liberté d'action.

Broomfield, par contre, termine son film avec force. Il interrompt en effet une soirée de l'ACLU pour dénoncer l'ironie de la présence de Courtney, qui agit à titre de présentatrice et de porte-parole d'un organisme qui refuse de soutenir la démarche du cinéaste.

Loïc Bernard

KURT AND COURTNEY

Grande-Bretagne 1998, 100 minutes — Réal.: Nick Broomfield — Photo: Joan Churchill — Mont.: Mark Atkins — Prod.: Nick Broomfield — Dist.: Behaviour.

Little Voice

Précédé d'une rumeur plus que favorable qui en faisait le **Full Monty** de l'année, encensé par la critique, le dernier film de Mark Herman (**Brassed Off**, 1996) déçoit néanmoins. Mieux exploités, plus nuancés, les personnages et l'univers mis en scène dans **Little Voice** auraient pu toucher, émouvoir. Or, malgré l'originalité de l'histoire, les qualités d'imitatrice et la présence exceptionnelle de Jane Horrocks, qui tient le rôle principal, ce film ne cesse de tomber dans le mélodrame, voire de tourner à la farce.

Depuis la mort de son père, LV ne parle presque plus. D'une timidité malade, elle vit comme une recluse à l'intérieur même de la maison familiale. Terrée dans sa chambre, elle fuit Mari, sa mère, une femme aussi égoïste que poissarde, qui ne cesse de la dénigrer. L'adolescente trouve alors refuge auprès des idoles de son père : Judy Garland, Shirley Bassey, Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, etc., idoles dont elle écoute continuellement les disques et dont elle maîtrise à la perfec-



Little Voice

tion les plus subtiles inflexions vocales. La dernière flamme de sa mère, Ray Say, un agent d'artistes minable, découvre son talent et convainc Mari et le patron d'un bar local de faire d'elle une star. Mus par l'appât du gain et l'espoir d'accéder enfin à la notoriété, ils la poussent à monter sur scène.

Bien sûr, *Little Voice* ne pouvait que fasciner, tant Jane Horrocks y évoque avec une rare justesse Garland, Bassey et les autres. Toutefois, la prestation de cette actrice (qui a par ailleurs créé, sur scène, ce personnage que Jim Carthright avait écrit pour elle dans *The Rise and Fall of Little Voice*) ne peut pallier le manque de nuance et de cohésion dont souffre cette adaptation, pas plus que la subtilité du jeu de Ewan McGregor ou la qualité de l'intrigue. D'une part, Mark Herman multiplie inutilement les angles et les mouvements de caméra, de même qu'il accumule les gros plans, comme s'il avait voulu à tout prix éviter le statisme propre au genre théâtral. Ce

faisant, la juxtaposition et la succession de scènes tantôt comiques, tantôt touchantes, achoppent. Il en résulte non seulement une accentuation du caractère mélodramatique de l'histoire, mais aussi un manque de cohésion certain. L'utilisation de gros plans se révèle néanmoins fort efficace lors de la chute finale de Ray, si redoutée, mais inévitable, alors que Michael Caine interprète une étonnante version de *Its Over*, de Roy Orbison, ou lors de l'ultime confrontation entre Mari et LV, qui ose une fois pour toutes s'exprimer. L'effet est saisissant : seule la bouche de LV est éclairée, la lumière émanant d'une lampe de poche à la main de sa mère.

D'autre part, le jeu de Michael Caine et de Brenda Blethyn, souvent truculents, souffre parfois d'un malencontreux manque de finesse et, bien souvent, tourne à la farce, comme lors de cette scène pendant laquelle Michael Caine, qui s'apprête à parer d'un collier le cou de Mari, se voit aspergé de la-

que. Plutôt que d'exploiter la complexité de l'univers que supposent l'intrigue et les personnages de *Little Voice*, Mark Herman se contente de l'effleurer, usant d'une recette éculée, quoique fort efficace.

Dominique Pellerin

LITTLE VOICE

Grande-Bretagne 1998, 97 minutes — **Réal.** Mark Herman — **Scén.** Mark Herman, Jim Cartwright, d'après la pièce de celui-ci *The Rise and Fall of Little Voice* — **Int.** Jane Horrocks, Michael Caine, Brenda Blethyn, Jim Broadbent, Ewan McGregor — **Dist.** Alliance.

The Prince of Egypt

L'animation demeure un genre autorisant toutes les libertés : imaginez l'histoire de Moïse ponctuée de pitreries de quelques petites bêtes de compagnie, comme on en retrouve dans la plupart des films de Disney. Aucune règle propre à ce créneau n'aurait pu cautionner pareil dérapage dans un récit sacré comme celui de l'Exode, l'une des assises du judaïsme, et certains fondamentalistes se seraient empressés d'y voir une forme de dérision. Sujet trop sérieux, ne se prêtant pas à l'admiration ? Sans doute que les enfants se sentiront par moments un peu perdus ; mais *The Prince of Egypt* se veut davantage une tentative (loin d'être velléitaire) de rallier les grands dont le devoir parental n'est plus le seul prétexte au visionnement d'un dessin animé.

Premier film d'animation traditionnelle des studios Dreamworks, *The Prince of Egypt* reste assez fidèle au récit de l'Exode. Cependant, l'apparente conformité n'exclut pas une lecture critique de cet épisode de l'Ancien Testament. *The Prince of Egypt* montre des personnages incapables de se soustraire à leur destin, destin qui s'incarne à travers l'autorité paternelle, qu'il s'agisse de Dieu ou du père de Ramsès. L'intransigeance de Ramsès trouve sa source dans la crainte formulée par le vieux pharaon qui voyait, en ce fils successeur au trône, le « maillon faible de la chaîne » de la dynastie. Moïse, de son côté, devient le porte-parole d'un Dieu impitoyable qui l'oblige à renier et à affronter son



The Prince of Egypt

peuple d'adoption. La complicité de Moïse et de Ramsès au début du film accentue le drame de cette lutte fratricide où les deux ne sont que les instruments d'une volonté supérieure. Sous plusieurs aspects, leur affrontement est beaucoup moins manichéen que celui opposant Charleton Heston et Yul Brynner dans *The Ten Commandments*.

Le film comporte de nombreux moments d'anthologie. Le cauchemar de Moïse, par exemple, où les lignes droites et brisées des hiéroglyphes viennent non seulement rompre la fluidité et l'harmonie de l'animation classique (et symboliquement celle de l'existence de Moïse), mais conviennent parfaitement à l'expression du trouble et de la confusion du personnage. Mentionnons également la scène où le dixième châtiment que Dieu inflige aux Égyptiens apparaît sous une forme fantomatique et parcourt les dédales de la ville dans un silence oppressant. Naturellement, le film atteint son point culminant dans cette incroyable traversée de la Mer Rouge. Les chansons, de leur côté, permettent de condenser efficacement l'histoire (neuf des dix plaies d'Égypte ne durent que le temps d'une mélodie).

L'hégémonie économique des studios Disney se trouve-t-elle menacée? Pas vraiment, dans la mesure où leur style canonique fait en sorte que tous les longs métrages d'animation, peu importe le producteur, aient un air de famille. Mais *The Prince of Egypt* amorce peut-être une tendance vers un cinéma d'animation américain qui se destine de moins en moins à une toute jeune audience.

Alain Vézina

THE PRINCE OF EGYPT (Le Prince d'Égypte)

États-Unis 1998, 97 minutes — **Réal.**: Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells — **Scén.**: Philip LaZebnik — **Déc.**: Darek Gogol — **Anim.**: Carter Goodrich, Carlos Grangel, Nicolas Marlet, Don Paul, Dan Philips — **Voix**: Val Kilmer, Ralph Fiennes, Michelle Pfeiffer, Sandra Bullock, Patrick Stewart, Danny Glover, Jeff Goldblum — **Dist.**: Motion.

Sixth Happiness

Warris Hussein n'avait plus tourné pour le grand écran depuis les années 70. Pour marquer son retour, le réalisateur sexagénaire

d'origine indienne a décidé d'adapter l'«autobiographie romancée» de son compatriote Firdaus Kanga, qui raconte l'enfance et l'adolescence de Brit, un jeune homme dont la croissance a été compromise par une grave maladie des os.

D'emblée, le réalisateur joue la carte du respect de l'esprit autobiographique en bâtissant le film sur le principe de la narration à la première personne. Aussi, Kanga, en plus de jouer son propre rôle, apparaît également à l'écran en tant que narrateur extradiegetique. Hussein poussera très loin cette logique de la correspondance, puisqu'il fera jouer à Kanga, adulte, le rôle de Brit enfant et adolescent.

L'idée, très audacieuse, est intéressante. D'une part parce que *Sixth Happiness*, de par son approche ludique propre à l'*autobiographie romancée*, n'a pas à jouer la carte du réalisme. Par conséquent, rien n'empêche Kanga de jouer Brit à huit ans, même si – malgré sa petite taille – il ne parvient pas à masquer ses traits d'adulte. D'autre part, parce que cette convention narrative n'est – justement – qu'une convention. Aussi cet effet permet-il non seulement de remettre en question l'*objectivité* du récit basé sur le souvenir, mais aussi toute la question de la codification du réel et du vraisemblable au cinéma. Cette idée est d'ailleurs illustrée dès le prologue, alors qu'un couple de danseurs de tango (les parents de Brit) semblent carrément sortir de la tête de Kanga-narrateur, donc émaner de sa pensée. Le couple est donc objet de son *invention*.

Cependant, il faut que le traitement filmique demeure ludique jusqu'au bout. Et c'est là justement que Hussein sabote lui-même son procédé, en laissant Kanga grossir le trait et *jouer à l'enfant* (ce qui devient plutôt agaçant), contredisant ainsi les termes de la convention en cherchant à atteindre un réalisme (dans l'interprétation) hors de propos.

Incohérent aussi, parce que *Sixth Happiness* est construit sur le principe de la distanciation, et donc de l'ironie, dans la mesure où Hussein cherche à recréer – on l'a dit – une peinture onirique et naïve de l'enfance. Ce décalage entre forme et propos permet au film d'atteindre certains moments intéressants et amusants. Mais plus le récit pro-

gresse, plus le réalisateur abandonne cette construction narrative, ce qui provoque un effondrement complet des procédés narratifs. On pourra toujours faire remarquer que cette cassure survient justement au moment où Brit découvre son homosexualité et que c'est à ce moment, selon Hussein, que sa *vraie* vie commence. Or Hussein troque dès ce moment l'onirique pour une approche plus banale et se perd parfois dans ce qui ressemble de plus en plus à un psychodrame, avec deux nouveaux personnages qui apparaissent en bout de course et qui, au fond, ne sont que des faire-valoir qui soulignent l'orientation sexuelle de Brit.

Sixth Happiness donne enfin l'impression d'une œuvre bien réfléchie, riche de belles idées, mais pas toujours bien maîtrisée.

Carlo Mandolini

SIXTH HAPPINESS

Grande-Bretagne 1997, 98 minutes — Réal.: Waris Hussein —

Scén.: Firdaus Kanga, d'après son roman *Trying To Grow* — Int.: Firdaus Kanga, Souad Faress, Ahsen Bhatti, Khodus Wadia —

Dist.: Mongrel.

Star Trek: Insurrection

Le nouvel épisode de *Star Trek* confirme le dilemme auquel sont confrontés ses auteurs: figer leur univers dans un conservatisme banalisant la trame des récits ou alors, amorcer un virage idéologique qui constitue, peut-être, le seul remède à une inspiration de plus en plus défaillante.

Car plus rien ne semble évoluer chez la *Next Generation*: la psychologie se trouve dorénavant réduite à l'état d'esquisse et ce ne sont certes pas les grossiers traits d'humour (la poussée acnéique de Worf ou les coups de rasoir de Riker) qui viendront pallier le manque de tempérament des protagonistes. Bien sûr, la durée du récit cinématographique restreint pas mal la liberté de scénaristes qui seraient attirés par l'évolution de toute une galerie de personnages. On opte alors pour la flagrante facilité (une puce émotionnelle pour Data dans *Generations*) ou pour la mosaïque insignifiante: ainsi dans *Insurrection* chacun des principaux personnages a ses



Star Trek: Insurrection

minutes d'exposure: Data se dérègle encore une fois, Jordie recouvre momentanément la vue, Picard courtise et Riker joue sa petite scène de bataille dans l'espace. Les protagonistes ne sont plus que des jalons rendant familier le terrain de chaque aventure. Les meilleurs films de *Star Trek* ne sont-ils pas ceux qui se concentraient d'abord sur un personnage par rapport auquel les autres se définissaient (Kirk dans *The Wrath of Khan* ou encore Picard dans *First Contact*)?

Reste donc l'aventure, prétexte à une orgie d'effets visuels. Mais encore là, déception. L'histoire d'*Insurrection* se limite à une petite guerre où des aliens aux faciès peu invitants tentent de déloger une paisible peuplade d'un monde paradisiaque aux vertus régénératrices. Cette société a su préserver sa pureté originelle grâce à un affranchissement complet de la technologie. Cependant, quelques membres n'ont pas su y résister. Et maintenant, la technologie est impuissante à les prémunir des effets d'un vieillissement précoce. À l'aube du troisième millénaire, la technologie suscite bien des inquiétudes et ne constitue plus la base de l'utopie moderne, d'où le geste symbolique de cette peuplade retournant à une nature virgine et à un

mode de vie ancestral. Cette morale réactionnaire, découlant du rapport ambigu que l'homme entretient avec une science bienfaitrice ou néfaste, se trouve déjà dans *Star Trek: The Motion Picture* (le retour de la sonde *Voyager* devenue une menace) et dans *First Contact* (l'hyper-technologie déshumanisante des Borgs opposée à la découverte capitale de la vitesse exponentielle). Mais dans *Insurrection*, elle prend une tournure décisive avec ce retour à un âge d'or rendu possible par le rejet définitif de la science. L'esprit pionnier défrichant l'inconnu cesse d'être glorifié et le passé devient garant de l'avenir. Reste à espérer que cette nouvelle perspective vienne bouleverser une diégèse qui en a grandement besoin.

Alain Vézina

STAR TREK: INSURRECTION

États-Unis 1998, 100 minutes — Réal.: Jonathan Frakes —

Scén.: Michael Piller — Int.: Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, Donna Murphy, F. Murray Abraham, Anthony Zerbe, Gates McFadden, Martina Sirtis, Le Var Burton, Michael Dorn — Dist.: Paramount.

You've Got Mail

Nora Ephron est une observatrice hors pair de la classe moyenne nord-américaine, qui consomme et se sert de l'ordinateur, de la télé et des journaux pour réfléchir. Quel dommage qu'elle gaspille ses talents de directrice d'acteurs à transposer des amourettes d'adolescents dans des vies d'adultes.

Cinq ans après *Sleepless in Seattle*, Tom Hanks a enfin décidé de lire son courrier. La sempiternelle Meg Ryan, quintessence de l'étourdie moyenne, est toujours sa correspondante. Le clan Ephron les a enrôlés pour refaire, à la sauce quatre-vingt-dix, un film de Lubitsch, *The Shop Around the Corner*, lui-même tiré d'une pièce de théâtre du Hongrois Niklaus Laszlo, *La Parfumerie* (très difficile à trouver à Montréal).

La propriétaire d'une petite librairie pour enfants est acculée à la faillite par une librairie géante qui a ouvert une succursale en face. Désespérée, elle plonge dans une cyberrelation avec un inconnu rencontré dans un bar virtuel du Web... qui se révélera être le méchant capitaliste qui lui fait concurrence à coups de rabais. De quiproquos en quiproquos, les deux tourteraux se reconnaîtront et abandonneront leurs conjoints respectifs.

Même si Nora Ephron n'a pas de section réservée au club vidéo Boîte noire (Phos lui en réserve une), elle montre une certaine constance depuis qu'elle est passée de la scénarisation à la réalisation.

Meg Ryan se pâmail dans *Sleepless* en regardant un vieux film avec Cary Grant et Debra Carr. *You've Got Mail* reprend l'hommage à la Hollywood dorée, en multipliant les références au film de Lubitsch (la librairie s'appelle *The Shop Around the Corner*). Nora Ephron égrène toujours avec soin les traits de caractère qui définissent la culture populaire: la peur de la proximité que révèle le courrier électronique, la dualité carrière/maternité, le thème du père manquant de *This Is My Life*, les feuilles de choux à sensation de Michael, les allergies et la radio qui estompe les distances de *Sleepless*, etc. Ces leçons de vie s'inspirent des *Godfather*, des *Betty* et *Veronica* et de la BD. La psychologie populaire a comme toujours le vent en



You've Got Mail

poupe: «Ceux qui s'excusent sont toujours moins bien servis», constate Meg Ryan.

De Lubitsch, Ephron copie presque mot pour mot, avec beaucoup de délicatesse, la scène du café où l'homme se rend compte qu'il correspond avec une femme qu'il connaît et abhorre. Elle avait déjà, avec *Mixed Nuts*, prouvé qu'elle peut plagier avec esprit, même si cette adaptation du Père Noël est une ordure n'avait pas digéré la sauce américaine.

Mais cette aisance d'observation et de référence culturelle n'a pas incité la cinéaste à corriger ses travers. Les échanges de couples sont beaucoup trop mécaniques, peut-être en hommage aux intrigues limpides des années 30, et la fâcheuse manie de confier au destin les péripéties de base — «l'amour, c'est magique», pontifiait *Sleepless* -- ruinent la belle étude de personnages. Ephron réussit beaucoup mieux quand elle leur laisse le soin de faire progresser l'intrigue, comme dans *This Is My Life*, où d'ailleurs les amours adolescentes étaient vécues avec beaucoup plus de sensibilité... par des adolescents.

Les limites du jeu de Meg Ryan sont évidentes dans ce rôle où elle doit haïr Tom Hanks une bonne partie du film; heureusement qu'elle écrit parfois à voix haute, car ni

la tristesse ni la haine ne font partie de son registre. Comme toujours dans les films de Nora Ephron, le personnage masculin n'a d'autre liberté que celle d'être charmant; Tom Hanks n'a ni ami, ni famille qui vaille, comme dans *Sleepless*, comme Dan Akroyd dans *This Is My Life*, ou John Travolta dans *Michael*. Au niveau des seconds rôles, Parker Posey ajoute avec grâce une touche de cynisme à la faune new-yorkaise trop rose bonbon.

Quoi qu'il en soit, ça fonctionne. Avec le sens des répliques et des mouvements de scènes de Nora Ephron, les plans inspirés de New York et la trame musicale *soft pop* assurent le succès de salle. Une mécanique si bien huilée ne pourrait-elle pas passer au régime supérieur? **S**

Mathieu Perreault

YOU'VE GOT MAIL (Vous avez un message)

États-Unis 1998, 119 minutes — Réal.: Nora Ephron — Scén.: Nora Ephron et Delia Ephron, d'après le scénario de *The Shop Around the Corner* par Samson Raphaelson, basé sur la pièce *Parfumerie* de Miklos Laszlo — Int.: Meg Ryan, Tom Hanks, Parker Posey, Greg Kinnear, Jean Stapleton, Steve Zahn — Dist.: Warner.