

Vues d'ensemble

Number 205, November–December 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48963ac>

[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 [Vues d'ensemble]. *Séquences*, (205), 38–43.

The Acid House

The Acid House est l'adaptation de trois nouvelles du romancier Irvine Welsh, le populaire auteur de *Trainspotting*. Relevant du même surréalisme rentre-dedans, ce triptyque explosif dépeint un portrait plutôt pessimiste de la classe ouvrière écossaise dans un style que n'aurait pas renié Rod Serling.

The Granton Star Cause raconte la descente aux enfers de Boab, qui réussit l'exploit de perdre son poste de défenseur dans l'équipe de football locale, de se faire expulser de la maison familiale, d'être largué par sa copine et congédié par son employeur, tout ça le même jour ! En noyant sa détresse dans l'alcool au pub du coin, il subit les foudres de Dieu en personne, qui, trouvant son existence si misérable, décide de le transformer en mouche ! Ce qui n'empêche pas Boab d'exercer une douce vengeance à l'insu de ses persécuteurs.

Dans *A Soft Touch* ou «Le Bonasse», Johnny, un commis d'épicerie voit son récent mariage virer au cauchemar alors que Larry, son nouveau voisin, envahit son logement puis son intimité en vidant son réfrigérateur et en séduisant sa femme, Catriona. Seul avec son enfant, Johnny tente de s'amouracher d'une collègue de travail, mais demeure la proie des bêtises et de la violence de son ex-conjointe et du nouvel amant de celle-ci. Meurtri par sa propre incapacité à se faire justice, il tente sans grande conviction une ultime réconciliation avec Catriona après l'éphémère aventure de cette dernière avec le délinquant de l'étage supérieur. Le réalisme terne de cet épisode prépare la table pour la colorée pièce de résistance, *The Acid House*, où l'esprit de Coco, alors sous l'effet d'une capsule particulièrement explosive de LSD, s'intervertit au cours d'un orage électrique avec celui d'un nouveau-né. Ce transfert provoquera de sérieux maux de tête pour les parents du poupon, alors que ce dernier commence à se saouler, à se masturber et à enchaîner les jurons. De son côté, Kirsty profite de cette nouvelle situation pour mater puis piéger Coco vers une promesse de fiançailles. Mais, trop peu trop tard, le processus inverse s'effectuera au cours d'une

rencontre entre Coco et le bébé dans un pub.

Les trois récits formant *The Acid House* se regardent comme un bloc de vidéoclips : mouvements fluides, couleurs saturées et succession d'images-choc constituent l'essence d'un film visuellement agressant et narrativement pauvre. Le pathétisme latent de ces êtres lourdement caricaturaux rebute plus qu'il n'émeut, effet sabordé largement par un flagrant — et gênant — désir de provocation strictement artificiel. Ciblée pour des adolescents attardés à la recherche de sensations bon marché, *The Acid House* ne suscite ni le rire, ni même le sourire. En fait, il ne provoque... rien. Larguez le dealer !

Charles-Stéphane Roy

Grande-Bretagne 1998, 111 minutes — **Réal.** Paul McGuigan — **Scén.** Irvine Welsh d'après trois nouvelles de son livre *The Acid House* — **Int.** Gary McCormack, Michelle Gomez, Ewen Bremner, Martin Clunes, Kevin McKidd, Irvine Welsh — **Dist.** Alliance Atlantis Vivafilm.

American Beauty

Comédie cinglante et cinglée sur la revanche d'un perdant, *American Beauty* témoigne, à la façon du *Happiness* de Todd Solondz, des revers du rêve américain et du culte de l'individu chez la famille de classe moyenne. Misanthrope sur l'ironie des situations et le grotesque de toute une série de comportements, le premier film de Sam Mendes (un metteur en scène de théâtre fort réputé) n'est pas tant une charge contre les mœurs banlieusardes, qu'un cri du cœur face au refoulement des pulsions les plus primaires dans la société au profit d'une sécurité absolue.

On assiste à la révolte en règle de Lester Burnham, un quadragénaire piégé par une existence platonique partagée entre une relation sans passion avec sa femme Carolyn et un boulot insatisfaisant et qui, lors d'un spectacle de meneuses de claques, tombe sous le charme d'une copine de sa fille Jane. Ce désir incontrôlable qu'elle déchaîne en lui l'amène à remettre en question les circonstances qui ont transformé sa vie palpitante en routine monotone et abrutissante. Il retrouve, pour ainsi dire, un soupçon de jeu-

nesse qui le pousse, non plus seulement à assouvir ce besoin sexuel, mais à redresser désormais son estime personnelle et à retrouver le respect de lui-même qu'il a perdu par passivité. Il quitte son emploi, se met à s'entraîner et fume de la marijuana. Il confronte sa femme et dénonce le cul-de-sac amoureux et familial dont ils semblent prisonniers. Cette catharsis est partagée par la suite par Carolyn, qui trouve chez un attirant vendeur l'image du gagnant qu'elle ne voit plus chez son mari, et chez Jane, qui se laisse filmer par son jeune voisin par besoin de reconnaissance. Ces trois êtres obnubilés par un puissant désir d'affirmation ne rencontrent leur destin que par l'éclatement total et irrémédiable du noyau familial avec, toutefois, la satisfaction d'avoir amélioré leur existence.

Une très belle scène survient à mi-chemin du récit, alors que Ricky Fitts et Jane visionnent un vidéo dans lequel on voit un simple sac de plastique virevolter au vent dans les feuilles d'automne. Cette danse banale constitue au premier abord un bref instant de grâce aux yeux de Ricky et renvoie précisément à la quête de spontanéité et de beauté, au sein d'un mode de vie où les apparences et le succès se traduisent par un sacrifice de l'expression personnelle. Le scénario d'Alan Ball s'applique à démontrer comment s'entrechoquent ces diverses professions de foi existentialistes en exposant périodiquement leurs tenants et leurs aboutissants et, plus le récit progresse, plus il devient manifeste que le bien-être des individus s'atteint, dans ce



American Beauty

cas-ci, au détriment de la collectivité. Sans néanmoins porter de jugement, le cinéaste allège par le biais de l'humour plusieurs scènes qui auraient pu tomber dans un pathétisme grinçant et confert par ricochet à cette tragédie moderne, où une vie sans plaisir équivaut à une mort sans douleur, un soupçon d'humanité.

Charles-Stéphane Roy

Beauté américaine — États-Unis 1999, 100 minutes — **Réal.**: Sam Mendes — **Scén.**: Alan Ball — **Int.**: Kevin Spacey, Annette Benning, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Peter Gallagher — **Dist.**: Motion International.

Dieu seul me voit

Bruno Podalydès possède un sens de l'humour et une vision du monde plutôt satirique. Cela ressortait déjà clairement de son premier moyen métrage, *Versailles Rive-Gauche*, qui n'est pas passé inaperçu au Festival de Cannes en 1992, dans la section Cinémas en France. Sans jamais tomber dans la caricature, il créait des situations cocasses, souvent inspirées de la bande dessinée, dans lesquelles il plongeait son personnage principal doté d'une grande timidité.

Six ans plus tard, Podalydès récidive avec son premier long métrage, *Dieu seul me voit*. Les prémisses restent les mêmes, de même que l'interprète, Denis Podalydès, le frère du réalisateur et scénariste du film. Le héros s'appelle maintenant Albert, il a vieilli et travaille comme preneur de son. Albert souffre encore d'indécision chronique. Cela se manifeste particulièrement dans ses relations amoureuses. Trois femmes l'intéressent: Sophie, une infirmière, Corinne, une policière, et Anna, une réalisatrice de documentaires. Le pauvre Albert ne sait laquelle choisir, il préfère tantôt l'une, tantôt l'autre.

Podalydès trouve le ton juste pour cette comédie légère tournée beaucoup en plans-séquences. Une scène de restaurant inoubliable fait clairement référence à Hergé et au *Sceptre d'Ottokar*. Quelques gags visuels rappellent Jacques Tati: il faut voir Albert hésiter à un carrefour en ne sachant quelle direction prendre pour traverser! Les personnages sont,

surtout, bien construits. Denis Podalydès porte le film sur ses épaules et son Albert ne démontre aucune faille. Il sait le rendre attachant et sympathique, mais agaçant aussi par certaines hésitations. Il possède l'art de toujours dire ce qu'il ne faut pas et surprend par des interventions intempestives tout à fait hilarantes, comme lorsqu'il se mêle du cadre de la caméra lors d'un tournage.

Toutefois, Albert rencontre trois personnages féminins qui, contrairement à lui, savent ce qu'elles veulent. Elles vont le faire passer de l'adolescence à la maturité par les rapports qu'elles entretiennent avec lui. L'infirmière gentille et généreuse, campée avec aisance par Isabelle Candelier, vit avec lui une relation plutôt gentille mais chaotique. La policière, bien incarnée par Cécile Bouillot, entretient avec lui des rapports basés sur la passion. Enfin, la cinéaste qui le charme au-delà de tout, un rôle interprété avec beaucoup de justesse par Jeanne Balibar (des trois, celle dont le personnage est le plus étoffé), lui fait découvrir le véritable amour.

En voulant dresser le portrait d'un homme à la fois timide et velléitaire, Bruno Podalydès en met parfois trop et se perd dans les détails de la vie de son personnage. On s'amuse et on ne s'ennuie pas, mais on ressent une légère impression de vide, comme si ce film manquait de substance et de profondeur. On reste sur sa faim. Malgré cela, Podalydès démontre un talent indéniable, sans doute ce pourquoi *Dieu seul me voit* a remporté le César de la Meilleure première œuvre cette année.

Martin Delisle

France 1998, 120 minutes — Réal.: Bruno Podalydès — **Scén.**: Bruno Podalydès — **Int.**: Denis Podalydès, Mathieu Amalric, Jeanne Balibar, Maurice Baquet, Cécile Bouillot — **Dist.**: Lions Gate.

The Dybbuk of the Holy Apple Field

Réalisé par Yossi Somer, *The Dybbuk of the Holy Apple Field* est le film le plus cher jamais produit en Israël (en coproduction, notamment, avec la Suisse, qui en est le princi-

pal investisseur). Soutenu par une bonne dose d'effets spéciaux (d'une qualité cependant inégale), le film s'inscrit dans un contexte cinématographique qui privilégie une approche hybride qui cherche à prôner la tolérance et l'ouverture d'esprit dans un univers où règne le conservatisme et le fanatisme idéologique et religieux.

Avec son *Dybbuk*, (une première adaptation cinématographique, devenue classique, remonte à 1938), Yossi Somer a voulu ouvrir une brèche dans le barrage de l'obscurantisme religieux qui nie au corps et à la jeunesse le droit au sacré. Cette ouverture au niveau narratif est soutenue par une écriture



The Dybbuk of the Holy Apple Field

elle aussi hybride qui, entre réalisme, mélodrame et fantastique, permet au film de tendre vers l'universel. C'est d'ailleurs en cela que le film est politique et se transforme en brûlot contre l'intégrisme (ce qui a valu des menaces à son réalisateur).

L'audace de Somer est de proposer un être-entité idéal, incarné ici par le couple Lea et Hanan, qui touche au divin tout en s'ouvrant au corps et à la sensualité — d'où cette intégration de l'acte sexuel dans la dimension du sacré.

L'idée est belle, mais Somer semble lui-même déchiré par la question du compromis

entre tradition et modernité, et entre sensualité et spiritualité. Sa relecture du mythe du Dybbuk et des thèmes mystiques ou fantastiques s'inscrit en effet dans une approche cinématographique et culturelle somme toute traditionnelle. Il est paradoxal que Somer ait voulu faire l'éloge du changement tout en valorisant le patriarcat (Lea et Hanan avaient été promis l'un à l'autre par leur pères respectifs au moment de leur naissance — c'est la rupture de cette promesse que Somer dénonce), en subordonnant la vie de la femme à celle de l'homme (Hanan meurt à la moitié du film; Lea doit donc mourir à son tour à la fin) et en punissant son protagoniste masculin d'avoir privilégié la sphère de la sensualité.

En fait, c'est comme si Somer avait voulu affirmer une façon d'être sans pourtant s'engager et assumer complètement cette voie. Cette hésitation fondamentale se reflète dans la mise en scène, qui manque un peu de mordant, surtout dans la première partie, qui, à part quelques moments réussis au niveau de la conception visuelle, ne se démarque pas vraiment. La dernière partie du *Dybbuk* est par contre beaucoup plus noire et intense, notamment grâce à son traitement expressionniste impressionnant. La dernière partie permet aussi d'apprécier davantage ce dont est capable l'actrice Ayelet Z'urer qui, débarrassée de son petit côté chaperon rouge, trouve l'occasion de démontrer qu'elle peut devenir un grand méchant loup particulièrement vorace.

The Dybbuk of the Holy Apple Field pose de bonnes questions et s'aventure dans certaines voies intéressantes. On aurait cependant bien aimé que le film emprunte ces pistes d'une façon plus résolue et cherche moins à ménager la chèvre et le chou. À moins que l'équilibre ne soit une notion qui ne convienne que fort peu au cinéma... [5]

Carlo Mandolini

Ha-Dybbuk m'sde Hatapuchim Hakdoshim — Israël/Suisse/Allemagne 1997, 94 minutes — **Réal.:** Yossi Somer — **Scén.:** Yossi Somer, Eyal Sher — **Int.:** Ayelet Z'urer, Yehezkel Lazarov, Moshe Ivgy, Orna Porat, Alon Dahan, Yaval Zumiir — **Contact:** Zodiak International, Ltd.

Earth

Earth, dernier long métrage de la réalisatrice canadienne d'origine indienne Deepa Mehta est un film prétentieux, qui essaie de nous donner une leçon d'histoire, mais qui nous laisse plutôt confus et indifférents. À travers les yeux d'une petite fille de huit ans, Lenny, la cinéaste nous explique les événements qui ont secoué l'Inde en 1947 et donné lieu à la naissance du Pakistan. Seulement, les conflits religieux sont à l'ordre du jour dans tous les journaux du monde et cela n'étonne plus personne. *Earth* ne nous surprend pas non plus et le contexte historique prend le dessus sur le film lui-même. Si la cinéaste avait attiré notre attention il y a deux ans avec son film précédent, l'audacieux et courageux *Fire*, elle nous livre ici un récit trop simplistement romantique et un peu trop mélodramatique.

Tiré d'un roman de Bapsi Sidhwa, *Earth* nous plonge dans l'ambiance de la ville de Lahore où, malgré une paix apparente, la guerre fait aussi ses ravages. Tout le monde s'entend à merveille et les différences politiques et religieuses ne semblent pas déranger la population de la ville. Soudain, les musulmans commencent à attaquer les hindous, qui ripostent évidemment. Des proches de la

petite Lenny se verront mêlés à cette guerre inutile (comme toutes les autres, d'ailleurs). Ajoutez à cela, un peu de romantisme, une histoire d'amour complexe, quelques frustrations et vous aurez trouvé la recette de ce film qui sent le déjà vu.

Pourtant, *Earth* n'est pas un film sans qualités. Tout d'abord, la reconstruction d'époque est certes très réussie, mais froide: les messages politiques sont trop évidents et détruisent tout le charme. La construction des personnages est trop linéaire et sans surprise et le traitement cinématographique trop classique. À cause surtout d'un montage lent et sans dynamisme, les belles images de Gies Nuttgens ne sont pas vraiment mises en valeur. Malgré l'intérêt historique et sociopolitique, *Earth* ne nous apprend pas grand-chose sur la nature humaine, sinon qu'elle peut être dangereuse.

Si Deepa Mehta avait fait parler d'elle avec *Fire* en 1996, *Earth* ne connaîtra pas autant de succès, car, si dans son film précédent le message était en harmonie avec la mise en scène, ici le spectateur voit défiler des messages l'un après l'autre, sans vraiment y trouver son plaisir. [5]

Adrian Gonzalez-Ibbitson

Inde 1998, 110 minutes — Réal.: Deepa Mehta — **Scén.:** Deepa Mehta, d'après l'autobiographie de Bapsi Sidhwa, *Croaking India* — **Int.:** Nandita Das, Rahul Khanna, Aamir Khan, Maia Sethna, Kitu Gidwani — **Dist.:** Behaviour Distribution.



Earth

Mon ennemi intime

Mon ennemi intime est un documentaire passionnant qui s'offre à nous sous forme d'énigme. Toute la démarche de Werner Herzog est de comprendre la qualité ou le défaut de sa relation avec cette bête de scène furieuse qu'était Klaus Kinski, décédé en 1991. Comment Herzog en est-il arrivé à tourner cinq films avec lui? Cela semble tenir de la folie ou de l'inconscience, quand on apprend le caractère impossible de cet acteur qui a gaspillé son talent en se commettant dans des films de série B, voire même de série Z. Il en aurait tourné deux cents! Il pouvait s'adonner à une crise d'hystérie collective qui

pouvait durer deux jours. Avec lui, pas de demi-mesures: la folie était furieuse ou n'était pas.

On connaissait un peu Kinski à travers son recueil de souvenirs paru en 1976 sous le titre français *Crever pour vivre*. Kinski y racontait son enfance misérable, ses fins de mois difficiles, ses nombreuses aventures amoureuses azimutées, ses séjours en prison après ses beuveries, son engueulade avec Fellini. J'en passe et des pires. Il y qualifie le cinéma de merdier. Sur ses fiches d'hôtel, il écrit qu'il est né avant Jésus-Christ, qu'il est domicilié au fond des mers et qu'il pratique le plus vieux métier du monde. Vous avez dit bizarre? On a peine à croire tout ce qu'il raconte parce qu'il y a là matière à remplir plusieurs vies trépidantes. Peut-on parler de pieuses exagérations très pratiquantes ou même de faits visités par un imaginaire fiévreux? Peu importe. Il y a de la folie dans l'air. On connaissait un peu Kinski à travers *Burden of Dreams*, ce documentaire de Les Blank qui portait sur les difficultés de production du film *Fitzcarraldo*, où l'aventure du tournage était aussi passionnante que l'œuvre de Herzog elle-même.

Mon ennemi intime nous fournit moult détails sur l'étrange comportement de cet homme qui se disait un acteur génial à l'occasion de tournages mouvementés. À l'intérieur d'une même journée, il pouvait s'afficher agressif, froid, calculateur, impulsif et incontrôlable. Aux crises de nerfs succédaient des colères jupitériennes. Il lui arrivait même de tirer sur les figurants. Il faisait montre d'un égo plus grand que nature! Quand il se rendait compte qu'il n'était pas le centre d'intérêt, il pouvait piquer la colère du siècle. Il lui arrivait de brandir la menace d'un bris de contrat.

Même si ses défauts prenaient beaucoup de place, Klaus Kinski pouvait à l'occasion se montrer chaleureux. Il était capable d'un professionnalisme généreux et c'est dans les films de Herzog qu'il a donné le meilleur de son talent, qui pouvait être immense. Même si Herzog affirme que tous ses cheveux blancs s'appellent Kinski, il avoue une complicité certaine avec son acteur-fétiche. Face à cette énigme d'amour-haine, on peut penser que les contraires s'attirent, puisque notre réalisa-

teur était d'un calme olympien soutenu quand il tournait avec Kinski. Herzog va jusqu'à affirmer qu'il avait besoin de Kinski, comme ce dernier avait besoin de lui, pour canaliser leurs énergies communes sur un plateau de tournage. Cela n'explique pas tout. Mais, cela fait partie des mystères de la créativité. **S**

Janick Beaulieu

Mein liebster feind — Allemagne 1999, 98 minutes — Réal.: Werner Herzog — Avec: Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Werner Herzog — Dist.: Film Tonic.

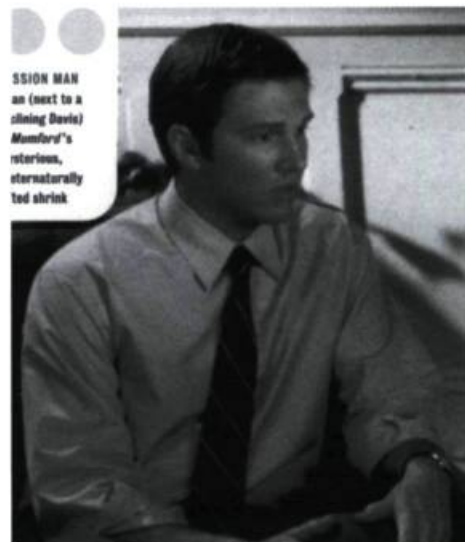
Mumford

Sans faste, sans pétarade, sans bouffonnerie, *Mumford* est une comédie d'une belle vitalité et d'une belle résonnance, qui jongle finement avec les apparences et les métamorphoses.

Ce film vivant et habité est un heureux retour aux sources pour le scénariste-réalisateur-producteur Lawrence Kasdan, qui semble avoir voulu retrouver son innocence d'homme, mais aussi son innocence de cinéaste. Il revisite le rêve américain avec un regard à la fois ironique, nostalgique, mélancolique et serein, et garde l'œil — et la caméra — rivés sur ses personnages impeccablement écrits et joués.

À Mumford, un petit village bucolique sorti tout droit des années 50, un psychologue placide — lui aussi nommé Mumford — écoute tous les troublés du patelin. Mais, le calme de Mumford — le village comme le thérapeute — est trompeur. Kasdan brise l'illusion avec une joyeuse ironie et un optimisme rafraîchissant.

Cette histoire de secrets dévoilés et de joyeuses métamorphoses est renforcée par la complicité d'une caméra intimiste (les gros plans abondent) et par une galerie de personnages campés avec brio. Outre le mystérieux Mumford, notons au passage l'acheteuse compulsive, le pharmacien obèse en mal d'aventures et la jeune femme souffrant de fatigue chronique, dont Mumford tombera amoureux. Il y a aussi la mère amère de celle-ci, antipathique mais assez perspicace pour



Mumford

percer à jour Mumford, le menteur qui dit vrai... Le récit se nourrit constamment d'intéressantes ambiguïtés et de contradictions. Rien d'unidimensionnel ici.

Dans ce film riche en personnages pittoresques, le réalisateur de *The Big Chill* réussit ce qu'il sait faire impeccablement: le portrait de groupe. Avec un ton à la fois moqueur et tendre, il tisse des liens et des histoires d'amour entre des personnages disparates et dresse le tableau d'une société en mal de repères, qui se réfugie derrière des ersatz pour ne pas voir le vide qui l'habite. Mais, sous la loupe réfléchissante de Kasdan, Mumford sourit à la vie et ne dévoile pas tout son jeu. **S**

Manon Péclet

États-Unis 1999, 111 minutes — Réal.: Lawrence Kasdan — Scén.: Lawrence Kasdan — Int.: Loren Dean, Hope Davis, Martin Short, Mary McDonnell, Ted Danson, Pruitt Taylor Vince, James Adams — Dist.: Buena Vista.

Post mortem

Le cinéma québécois doit-il beaucoup à la Coop Vidéo et au Vidéographe? On pourrait le croire en observant les parcours de Pierre Falardeau, de Charles Binamé ou de Robert Morin, qui ont réussi à insuffler un caractère et une vision personnels à une cinématographie fortement institutionnalisée. Louis Bélanger, peut-être formellement plus classi-

que, démontre néanmoins dès son premier long métrage une maîtrise scénaristique étoffée sans être étouffante, ainsi qu'une impressionnante lucidité à tirer le maximum d'un sujet malgré une expérience et des moyens limités.

Tiré d'un fait divers, *Post mortem* relate l'histoire de la rencontre entre Linda Faucher, une assistée sociale qui charme des quidams afin de les voler pour faire vivre sa fillette, et Ghislain O'Brien, un gardien de nuit misanthrope. Étranglée par un touriste américain, Linda se retrouve à la morgue où travaille Ghislain, qui tombe amoureux de la mystérieuse défunte. Alors que ce dernier tente d'assouvir son désir nécrophilique, Linda ressuscite. Pour la police, cependant, la question demeure entière: viol ou miracle? Ce geste inexplicable réveille un sentiment d'humanité chez ces deux écorchés sociaux, qui se traduit chez Linda par une prise de conscience de son mode de vie, et chez Ghislain par un désir de se rapprocher du monde.

Malgré l'intensité et la gravité du sujet, jamais ne se profile une visée uniquement polémique où la provocation demeure un sybillin véhicule artistique. Au contraire, il est manifeste que l'intérêt de *Post mortem* réside dans la portée d'un acte criminellement répréhensible sur la vie des personnages. Bélanger escamote complètement du récit les motivations de Ghislain, ce qui aurait sûrement

ajouté au scabreux de l'affaire, et préfère s'attarder à l'éclosion de son humanité face à son expérience avec Linda. Cette absence d'information laisse cependant le spectateur sur sa faim, car il ne se trouve jamais en mesure de saisir la motivation réelle de cet acte qui constitue tout de même le pivot du film! En fait, tous les personnages secondaires — dont la mère de Linda, qui accorde bien rapidement le pardon à l'agresseur de sa fille — ne parviennent qu'à susciter un besoin (celui de connaître pour comprendre) qui ne sera jamais satisfait.

Il faut souligner la présence de Sylvie Moreau, qui incarne avec conviction cette mère monoparentale luttant pour sa survie en tentant de conserver sa dignité. Sa force transporte le film et tranche avec la froideur et l'hermétisme du jeu de Gabriel Arcand, confiné à un personnage qui aurait sans doute gagné à être mieux développé. Leurs performances parviennent tout de même à donner une crédibilité à une troublante situation à la limite de l'absurde, ainsi qu'à soulever des enjeux moraux fort complexes. Par sa mise en scène sobre et trépidante à la fois, *Post mortem*, qui ressemble à une singulière relecture de *La Belle au Bois dormant*, étonne enfin par sa richesse et confirme un auteur à part entière. 

Charles-Stéphane Roy

Canada (Québec) 1999, 93 minutes — **Réal.:** Louis Bélanger — **Scén.:** Louis Bélanger — **Int.:** Gabriel Arcand, Sylvie Moreau, Hélène Loiselle, Sarah Lecompte-Bergeron — **Dist.:** Film Tonic

Private Confessions

Celui qui est né, comme moi, dans une famille de pasteurs apprend très tôt à regarder derrière les coulisses de la vie et de la mort.

Ingmar Bergman

Ingmar Bergman a fait un bon choix en demandant à l'une de ses anciennes compagnes et complices, Liv Ullmann (réalisatrice avec Sofie, auteure à succès et héroïne entre autres de ses *Scènes de la vie conjugale*), de réaliser *Private Confessions*, portrait de la relation de ses parents à lui, sujet déjà de deux autres



Private Confessions

films, *Les Meilleures Intentions*, de Bille August, et son propre *Fanny et Alexandre*.

Bergman introduit une part de fiction dans cette recreation d'un épisode adultérin de la vie de ses parents, puisque les vrais noms de ceux-ci ont été modifiés: ainsi, Erik et Karin deviennent Henrik et Anna, comme dans *Les Meilleures Intentions*. Max Von Sydow, qui y jouait le rôle de Johan, le père bienveillant d'Anna, devient ici son oncle pasteur, mais aussi le directeur de conscience de la jeune femme. Comme il l'explique au début, Luther avait voulu, non pas éliminer la confession de l'Église catholique, mais la remplacer par des conversations privées entre le pasteur et chacune de ses ouailles. C'est donc à cinq conversations (ou confessions) d'Anna avec d'autres protagonistes que l'on assiste ici. Le ton et le caractère dépouillé de *Private Confessions* rappellent la trilogie des films de chambre que Bergman a réalisés au début des années soixante — *À travers le miroir*, *Les Communiantes* et *Le Silence* —, sur l'amour humain et l'absence de Dieu. Par sa mise en scène et sa direction d'acteurs, Liv Ullman se montre une collaboratrice avisée, et même une co-auteure, car elle a suggéré des modifications au scénario. Ullmann réalise en ce moment *Trolösa* (*Incroyance*) avec, dans le rôle d'un dénommé Bergman, son partenaire de *Scènes de la vie conjugale*, Erland Josephson. 

Luc Chaput

Enskilda Samtal — Suède 1997, 131 minutes — **Réal.:** Liv Ullman — **Scén.:** Ingmar Bergman — **Int.:** Pernilla August, Samuel Froler, Max von Sydow, Thomas Hanzon, Kristina Adolphson, Gunnel Fred — **Contact:** Beacon.



Post mortem

Quelque chose d'organique

Les élucubrations ont la cote cet automne au grand écran. Après les réflexions de Catherine Breillat sur la sexualité féminine, Bertrand Bonello traque l'opposition couple-société jusque dans ses moindres virgules.

Romane Bohringer joue Marguerite, qui vit coupée du monde dans son foyer familial à Montréal. Son homme, Paul, gardien de zoo la nuit, rumine de sombres pensées à propos de son père grec qui risque la déportation et son fils de six ans malade. Si l'amour de Paul est intellectuel, celui de Marguerite est plus organique. Leur relation capote quand Marguerite cesse d'aimer Paul après sa rencontre avec sa voisine Sarah, qui prend les traits de Charlotte Laurier.

Le réalisateur d'origine française, qui travaille au Québec depuis 1992, s'est montré particulièrement intransigeant dans le respect de son idée fixe: l'éclatement du couple quand il s'ouvre au monde. Comme *Romance*, né aussi d'une dialectique très rigoureuse de la Parisienne Breillat, il s'agit d'une élaboration maniaque sur un même thème-thèse assez dépouillé. Des couleurs riches, qui illustrent les habitudes douceâtres d'une relation de couple stable, atténuent le rigorisme de *Quelque chose d'organique*. La facture donne une impression de foyer-cocoon, très années soixante-dix, période où s'est mêlé le style *canadiana* et les tons jaunes et ocres du premier embourgeoisement post-hippie, lorsque la société s'est effacée derrière la famille pour les baby-boomers. **E**

Mathieu Perreault

France/Canada (Québec) 1999, 90 minutes — **Réal.:** Bertrand Bonello — **Scén.:** Bertrand Bonello — **Int.:** Romane Bohringer, Laurent Lucas, Charlotte Laurier, David Di Salvo, Simon Hétu, Mourad Mimouni — **Dist.:** Remstar Distribution.

The Sixth Sense

L'intérêt véritable de *The Sixth Sense*, le troisième long métrage de M. Night Shyamalan, et grand succès américain de l'été, réside essentiellement dans sa construction méthodique et rigoureuse qui ne se déploie et ne

trouve son sens que dans les toutes dernières minutes du film, grâce à un revirement de situation plutôt ingénieux et réussi.

Si la finale prend tout le monde par surprise, c'est qu'elle parvient à remettre habilement en question les codes de fonctionnement de certains genres cinématographiques, mais aussi — et surtout — à désamorcer le principe traditionnel d'identification au héros. C'est entièrement sur ce concept que repose le film et son succès.

Avec une écriture habile, qui souffre cependant de quelques baisses de régime, le réalisateur explore l'iconographie et les thèmes traditionnels du cinéma fantastique: un jeune garçon, doté de facultés paranormales, est tourmenté par la visite fréquente d'esprits qui cherchent à entrer en communication avec lui. Le brillant psychologue qui suit l'enfant, d'abord sceptique, finit par l'encourager à écouter les esprits plutôt que de les fuir. L'enfant comprendra alors qu'il est appelé à servir d'intermédiaire entre les vivants et les morts. Enfants clairvoyants et esprits rôdeurs habitent donc ce film qui, en évoquant des classiques comme *The Exorcist* ou *The Shining*, permet au spectateur de reconnaître immédiatement le genre du film devant lequel il se trouve et de s'intégrer dans un mode de lecture particulier.

Or, tout en exploitant habilement la notion de genre et en donnant au spectateur ce qu'il désire (et demande), le réalisateur opère subtilement un transfert de la narration (c'est-à-dire du point de vue central du film).

Dans un contexte de film commercial et populaire, il est convenu que la narration soit assurée par la vedette (ici, Bruce Willis). C'est en effet par la vedette que l'on vit les événements du film et c'est à son regard qu'est ancré celui du spectateur. Or, M. Night Shyamalan, dès le prologue, subtilise au protagoniste *vedette* le pouvoir et le privilège de la focalisation — donc de la narration — pour l'accorder à l'enfant (ceci, sans que le spectateur ne s'en aperçoive, même s'il aurait dû s'en douter immédiatement... convention hollywoodienne, quand tu nous tiens!).

N'étant plus le porteur de notre regard, le personnage de Willis (le psychologue) n'est donc plus l'organisateur de la narration. Il n'est donc plus le je, mais plutôt l'autre (idée que l'on retrouvait aussi dans *Blade Runner*, surtout dans la version du réalisateur qui éliminait la voix off). Nous nous incarnons donc, en tant que spectateur, chez un personnage dont nous ne savons, en fin de compte, absolument rien. Mais, surtout, nous nous incarnons dans un personnage qui n'existe qu'en fonction du regard d'un autre. D'où l'efficacité du formidable revirement de situation de la fin, qui est d'une logique implacable. Surtout lorsqu'on sait qu'au cinéma, tout dépend de la qualité du regard. **E**

Carlo Mandolini

Le Sixième Sens — États-Unis 1999, 106 minutes — **Réal.:** M. Night Shyamalan — **Scén.:** M. Night Shyamalan — **Int.:** Haley Joel Osment, Bruce Willis, Toni Colette, Donnie Wahlberg, Olivia Williams, M. Night Shyamalan — **Dist.:** Buena Vista.



The Sixth Sense