

Vue panoramique

Numéro 100, hiver 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23704ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2000). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (100), 57–64.

VUE panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan — P.G.
Gérard Grugeau — G.G. Marcel Jean — M.J. Réal La Rochelle — R.L.
André Roy — A.R.

AMERICAN BEAUTY

Dans le sillage de *The Ice Storm* (1997), de Ang Lee, ou encore de *Happiness* (1998) de Todd Solondz, *American Beauty* de Sam Mendes est un autre de ces films indépendants américains qui plongent dans la chirurgie socio-esthétique des *baby-boomers* nichés sous les arbres des banlieues cossues.

Opération implacable, où le scalpel filmique entaille corps et esprits, met à nu et à sang les couples perdus et affolés, les adolescents en rupture de ban, plus inquiétants que les plus inquiétants monstres d'Halloween. Dans tous ces cas de figure, la beauté américaine est un masque encore dur et au beau maquillage, mais au travers duquel peuvent se lire le désarroi et la mort.

Un des aspects les plus sarcastiques du film tient d'ailleurs dans cette voix *over* du personnage principal, Lester Burnham, qui, dès l'ouverture annonce qu'il est déjà mort et qui, une fois assassiné à la fin du long métrage, continue son triste boniment sur les magnifiques vues en plongée de son rutilant et placide quartier. Voix de vivant, voix d'outre-tombe. *American Beauty* nous promène imperturbablement dans une barbare et nouvelle génération de zombies.

S'il n'y avait cette voix singulière de malheureux trépassé, le film s'en irait son petit bonhomme de chemin, en mode réaliste, dans un parcours qui est une véritable descente aux enfers. Ce qui ne veut pas dire que Mendes joue le fantasmagorique (comme le fait par exemple Scorsese dans son récent *Bringing Out the Dead*), bien au contraire. Mais l'acuité de son regard fait que les personnages nagent sans cesse dans l'ambiguïté, le non-dit et le mensonge, ce qui les ronge et les grignote lentement comme un cancer.



Thora Birch et Mena Suvari.

La mort est le seul repère sûr et apaisant de ce petit monde déboussolé, pathétique. «Ma dernière année», dit d'entrée de jeu Burnham, «au terme de laquelle je serai mort». Comme personnage, il semble avoir volé cette prescience au scénariste, et va vivre sa dernière année *en le sachant*. Scénario et vie enfin réunis en une seule trajectoire. Belle intelligence américaine. (É.-U. 1999. Ré.: Sam Mendes. Int.: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Peter Gallagher.) 121 min. Dist.: Motion International. — R.L.

AUTOUR DE LA MAISON ROSE

Premier long métrage de ses réalisateurs, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, ce film véhicule une dynamique paradoxale d'émerveillement, de sensibilité, en même temps que de naïveté et de quelques gaucheries. Mais si rares sont les films en provenance du Liban qu'il fait plaisir de garder de cette *Maison rose* un souvenir fort sympathique.

Le sujet s'articule autour d'un brusque changement dans un quartier imaginaire de Beyrouth, six ans après l'atroce guerre. La vétuste mais rutilante maison rose, où s'étaient réfugiées deux familles, a maintenant un nouveau propriétaire. Il rêve d'en faire un centre commercial où ne subsisterait que l'ancienne façade du palais. Le quartier jusque-là paisible devient un nouveau champ de bataille entre anciens et modernes. La seule lutte logique que peuvent ultimement réussir les délogés est de démonter la maison en fragments à vendre aux enchères, puis de démolir ce qui reste, le tout accompagné d'un long banquet d'adieu. La mémoire de l'ancienne beauté de



Beyrouth ne subsistera plus désormais que dans l'imaginaire de ses habitants.

Un des paris du film était de traiter ce sujet tragique sur le mode comique, de montrer la réalité sous une forme métaphorique. Équilibre difficile, ici bien appuyé par les belles plages musicales de Robert Marcel Lepage, mais qui ne s'installe véritablement que dans le dernier tiers du film, au moment de la déconstruction du bâtiment, réminiscence des splendeurs archaïques et constat de l'usure du temps. Durant ces séquences, la maîtrise de la mise en scène est plus évidente, l'ordre poétique plus assuré, alors qu'auparavant la direction des acteurs était moins contrôlée dans le dosage du drame et

de la comédie, et l'ordonnance du récit un peu plus floue.

Malgré les limites de ses moyens, tant économiques qu'esthétiques, *Autour de la maison rose* est une mise en perspective ingénieuse et bien sentie d'un Liban d'après-guerre certes délivré des bombes, mais dont la reconstruction reste encore problématique. Comment vivre avec des blessures cicatrisées, que faire des ruines des combats? Ce film nous répond qu'il faut encore rêver, que la métaphore peut être une ligne directrice. (Fr.-Qué. 1999. Ré. et scé.: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige. Int.: Mireille Safa, Joseph Bou Nassar, Hanane Abboud, Maurice Maalouf, Zeina Saab de Melero, Asma Andraos.) 92 min. Dist.: 7^e Art Distribution. — **R.L.**

ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI

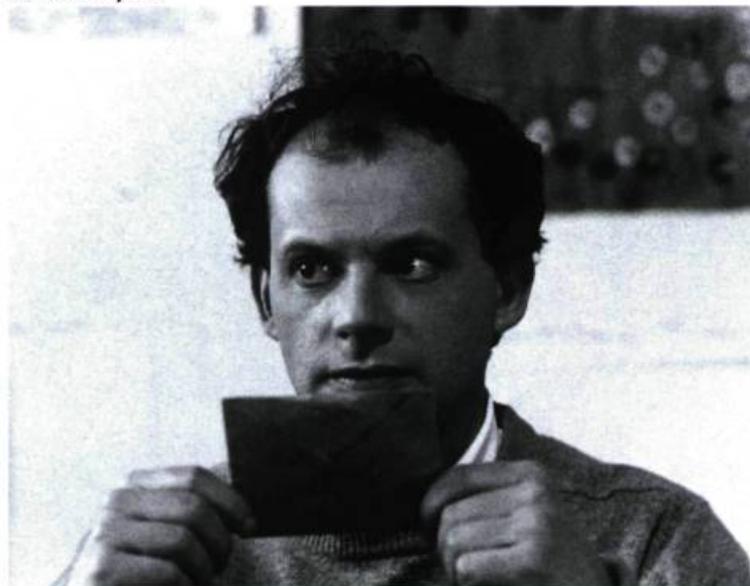
Bertrand Tavernier est un peu l'Attila du cinéma social. Ses films, qui depuis quelques années explorent ce qu'il est convenu d'appeler en France la fracture sociale (*L.627, L'appât* ou encore le documentaire *De l'autre côté du périph*), ont en commun l'efficacité d'un bulldozer et la finesse d'une charge de cavalerie lourde. Ultra-démonstratif, ne dédaignant pas d'aborder les rivages du sensationnalisme, le cinéma de Tavernier a pourtant pour lui sa sincérité et son immense générosité. Chez le cinéaste, là où d'autres verseraient dans la démagogie la plus grossière, celle des donneurs de leçons, on sent cette envie d'apporter sa contribution à une lutte qui veut encore voir une lueur d'espoir dans un océan de désespoir. Tavernier le clame haut et fort: pour une société future plus juste, il faut frapper sans retard et où c'est encore possible, c'est-à-dire chez les plus jeunes. Alors, ses héros sont des enseignants dans les écoles maternelles, des puéricultrices, des assistantes sociales dans une région sinistrée, celle du nord de la France que l'activité économique, en l'occurrence l'industrie minière, a désertée. Le responsable, car il en faut bien un, est l'étendue de la tâche à accomplir: inhumaine, enlisée dans les dédales procéduriers alors que ces soldats inconnus du social sur le terrain sont humains, trop humains, parfois même construits sur des clichés. Mais attention, si les traits des per-



Bertrand Tavernier et Philippe Torreton.

sonnages sont grossis pour les besoins de la cause, la situation n'en est pas moins décrite avec beaucoup de lucidité. Peut-être même faut-il cogner fort comme Tavernier pour alerter une opinion publique blasée par toute cette misère oubliée du monde: une misère qu'on préférerait ne plus avoir à contempler et à laquelle nos gouvernements font la sourde oreille. (Fr. 1999. Ré.: Bertrand Tavernier. Int.: Philippe Torreton, Maria Pitarresi, Nadia Kaci, Françoise Bette.) 117 min. Dist.: Alliance. — **P.G.**

Denis Podalydès.



DIEU SEUL ME VOIT

Heureuse surprise que cette comédie des frères Bruno et Denis Podalydès. *Versailles rive gauche*, leur moyen métrage réalisé en 1992, révélait déjà un humour singulier et efficace reposant avant tout sur les situations. Cet humour est encore présent dans *Dieu seul me voit*, mais cette fois Bruno Podalydès, qui signe la mise en scène et le scénario, prouve qu'il est aussi un remarquable filmeur, capable de trouver à tout moment la juste distance pour maximiser les effets comiques du dialogue et du jeu suave des acteurs (Denis Podalydès et Jean-Noël Broute en particulier).

On a osé comparer *Dieu seul me voit* à du Woody Allen. Ce genre de comparaison ne repose habituellement pas sur grand-chose, mais cette fois il en va autrement, c'est-à-dire que l'analogie entre ce long métrage français et les films du cinéaste new-yorkais s'appuie sur une approche du cinéma semblable, du moins en ce qui concerne la relation entre le scénario et la mise en scène. En effet, *Dieu seul me voit* est un film très écrit, une œuvre remarquablement scénarisée dans laquelle chaque réplique

participe à un tissu complexe de correspondances et d'allusions subtiles. De plus, et il faut lui en rendre hommage, Bruno Podalydès ne sacrifie jamais la psychologie de ses personnages à un bon mot, de sorte que l'ensemble prend une cohérence rare.

Or, grâce au soin apporté au scénario, le film n'était menacé que par une chose, soit par un trop grand contrôle qui vienne étouffer l'ensemble, qui vienne retirer toute vie à ce petit monde. Et cet écueil — qui menace aussi les fictions de Woody Allen — Bruno Podalydès l'évite habilement en empruntant une voie parallèle à celle de son célèbre homologue. À un scénario archi-construit, il oppose donc un filmage en apparence lâche, des éclairages naturels et une caméra

légère, qui ne joue jamais la carte d'une image à la composition trop recherchée.

Il en résulte une belle réussite autour de l'histoire toute simple d'un technicien de cinéma à l'indécision chronique qui, à l'intérieur d'une seule semaine, aura à choisir entre trois femmes. Il n'y a pas dans cette histoire le sérieux et la maturité qui caractérisent les ouvrages récents de Woody Allen, mais plutôt une légèreté bien assumée et une intelligence qui refuse le tape-à-l'œil. Vraiment, une très heureuse surprise! (Fr. 1998. Ré.: Bruno Podalydès. Int.: Denis Podalydès, Jean-Noël Broute, Isabelle Candelier, Jeanne Balibar, Cécile Bouillot, Mathieu Amalric.) 120 min. Dist.: Lions Gate. — **M.J.**

EST OUEST

Régis Wargnier, à qui l'on doit le très surévalué *Indochine*, s'intéresse dans *Est Ouest* à une autre facette de la diaspora française, celle des émigrés russes de la révolution de 1917 revenus au pays à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, à la suite de la promesse d'une sorte de grand pardon faite par Staline. La réalité fut toute différente, on s'en doute, et c'est ce que le film s'emploie à démontrer à partir de l'histoire d'une jeune famille (Oleg Menchikov en fils d'émigrés, Sandrine Bonnaire en épouse française soumise à la décision de son mari, et leur fils) confrontée à la méfiance et à l'hostilité de leurs nouveaux concitoyens, qui les traitent plutôt comme des ennemis que comme des enfants prodiges. Wargnier semble se spécialiser peu à peu dans ce genre d'œuvre à grand déploiement, impliquant plusieurs pays dans la production, une manière de faire du cinéma facilement assimilable à une espèce «d'hollywoodisme européen», un cinéma léché, «esthétique» au sens un peu creux du terme. Non pas que le résultat soit désagréable, ni à proprement parler inintéressant (la scène de la fuite du jeune nageur est admirablement montée et photographiée) et, dans la mesure où tout est mis en place pour proposer un produit de grande qualité, très professionnel, la plupart des aspects de la production ressortent forcément très bien, si l'on excepte une construction elliptique assez boiteuse. Mais voilà, il y a un problème d'insistance: insistance de la musique, qui surdétermine chacune des scènes dramatiques, insistance, pour ne pas dire



Sandrine Bonnaire et Oleg Menchikov.

«enflure» stylistique, insistance idéologique également, qui prend ici la forme d'une opposition extrêmement tranchée entre la bonne France, terre de liberté, et la mauvaise Russie, terre carcérale. (Fr.-Esp.-Rus. 1999. Ré.: Régis Wargnier. Int.: Sandrine Bonnaire, Oleg Menchikov, Catherine Deneuve, Sergéï Bodrov jr, Ruben Tapiero.) 120 min. Dist.: Alliance. — **P.B.**

FRENCH KISS, LA GÉNÉRATION DU RÊVE TRUDEAU

L'objectif de Catherine Anneau dans *French kiss, la génération du rêve Trudeau*, c'était de proposer une espèce de portrait des deux solitudes, quatre ans après le référendum de 1995, en partant de l'expérience de six jeunes Canadiens (trois francophones, trois anglophones) qui ont vécu l'ère Trudeau et partagé jusqu'à un certain point son idéal d'un grand Canada bilingue et biculturel *coast to coast*. On le comprend assez vite, la jeune réalisatrice se trouve en terrain miné, ce qui explique probablement que l'ONF-NFB ait affecté au projet deux producteurs, un de la section française, l'autre de la section anglaise, et que le film se présente lui-même comme bilingue, les différentes entrevues étant menées dans la langue de l'interlocuteur et sous-titrées au profit de «l'autre moitié». La métaphore qui file tout au long de la trame du documentaire, et qui explique par ailleurs son titre ainsi



que la plupart des choix esthétiques (pour ce qui est du montage et du choix des images), c'est que les relations entre les deux groupes linguistiques du Canada sont comparables à celles d'un couple qui s'aime mais se déchire, pense à se séparer mais finit par rester uni. Cela explique que Catherine Anneau ait choisi pour ses entrevues des gens dont la vie personnelle reproduit dans sa trame même cette dualité: un couple qui s'est formé à Québec et qui vit aujourd'hui à Vancouver, un gai de l'Ouest qui a découvert à Montréal une vie qui lui convenait davantage, etc. Un tel choix, s'il permet une réflexion

intéressante et plutôt inédite sur les rapports entre le sexe et la politique dans le contexte canadien, occulte par ailleurs complètement toutes les questions de fond; en effet, en catapultant dans la sphère du privé un débat qui est d'essence politique, en réduisant un conflit national aux dimensions d'une chicane de ménage, on l'édulcore à l'eau de rose, éludant par le fait même tout le poids des tensions historiques, sociales et économiques qui le fondent. (Can. 1999. Ré.: Catherine Anneau.) 75 min. Dist.: ONE — **P.B.**

GREY OWL

Grey Owl, du réalisateur-producteur Richard Attenborough, est inspiré de l'histoire véridique d'Archibald Belaney, un pur Anglais qui s'est fait passer une grande par-

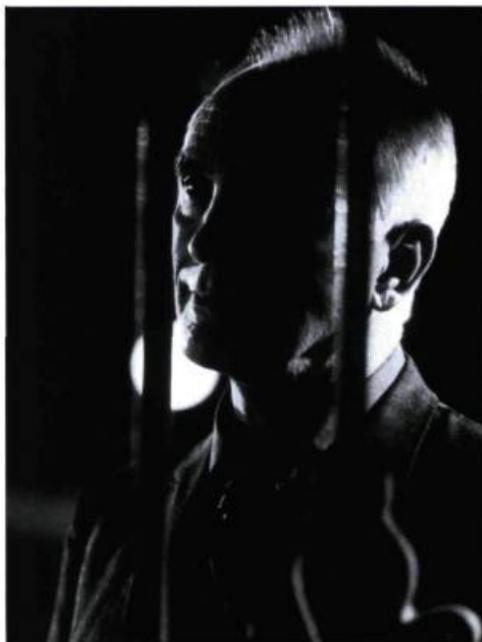


Pierce Brosnan, à gauche.

tie de son existence pour un Amérindien, réalisant son rêve de jeunesse de vivre de la chasse et de la pêche au cœur de la nature canadienne. Le personnage est bien sûr fascinant, et on se rend compte rapidement du potentiel extraordinaire d'une telle histoire: malheureusement, rien de ce qui, dans la personnalité et la vie de cet homme — sorte de faussaire idéaliste,

coureur de jupons notoire et habitué des saloons plus que des églises —, lui a permis d'atteindre le statut de légende n'est retenu par le scénariste, à part hélas les aspects les plus convenus, les plus politiquement corrects de sa personne. Dans les meilleurs moments, le spectateur a l'impression de se trouver devant un film de Walt Disney, mieux photographié mais certainement pas moins moralisateur; dans les pires, devant un vieil épisode de *Daniel Boone* dans lequel on aurait remplacé Fess Parker par Pierce Brosnan, l'agent 007 des années 90 qui a troqué sa Austin contre un canot d'écorce. Mais le pire n'est pas là, Brosnan se débrouillant somme toute assez bien compte tenu de la minceur du rôle qu'on lui a offert. Ce qui véritablement fait couler à pic *Grey Owl*, à part la performance exécrationnelle d'Annie Galipeau dans le premier rôle féminin, c'est l'incroyable discours écologique qu'il assène sans une once de subtilité, une suite de clichés plus plats les uns que les autres sur «notre mère la nature». Comme les touristes du film venus entendre le faux Indien leur parler du Grand Nord sauvage, Attenborough fait figure de pitre en voulant faire passer un message éculé et pauvre, un message qu'on entendrait peut-être s'il n'était pas servi dans une sauce aussi indigeste. (Can.-G.-B. 1999. Ré.: Richard Attenborough. Int.: Pierce Brosnan, Annie Galipeau.) 117 min. Dist.: Remstar. — **P.B.**

Terence Stamp.



THE LIMEY

Steven Soderbergh, après un premier film très remarqué (*Sex, Lies and Videotapes*, Palme d'or à Cannes) et quelques autres plutôt décevants, est revenu l'an dernier avec *Out of Sight*, un thriller percutant, efficace et assez original pour figurer sur la liste des dix meilleurs films américains de l'année de plusieurs critiques. Avec *The Limey*, le jeune auteur poursuit sur cette lancée et offre une véritable leçon de cinéma à tous les tâcherons d'Hollywood pour qui les termes «films de genre» et «innovations» sont antinomiques. En effet, la trame narrative du film (un père, joué par Terence Stamp, qui cherche à venger sa fille morte), les personnages qui le peuplent (un ex-prisonnier, un producteur véreux, plusieurs fiers-à-bras) et toute la mythologie californienne qui l'impregne (le producteur de disques en question, joué par Peter Fonda, a fait fortune dans les années 60 et arrondit ses fins de mois grâce à la drogue...) n'ont rien de neuf, et pourtant on est estomaqué par la fraîcheur du regard cinématographique, par la vigueur de l'esprit qui l'anime et par la maîtrise extraordinaire de Soderbergh sur tous les aspects de son film.

Entre autres éléments surprenants, celui-ci est allé chercher des images d'un vieux film de Ken Loach, *Poor Cow*, dans lequel Stamp jouait un personnage portant le même nom. Mais c'est le montage qui fait preuve de la plus grande audace, en se jouant continuellement de la linéarité du récit traditionnel et en morcelant de brillante façon le continuum spatiotemporel, ce qui a pour effet de donner au

spectateur l'impression d'assister à une reconstruction mentale des événements (ce qui est le cas, mais on ne le comprend pas tout de suite) plutôt qu'à leur description. Le résultat est assez fascinant. (É.-U. 1999. Ré.: Steven Soderbergh. Int.: Terence Stamp, Peter Fonda, Lesley Ann Warren, Luis Guzman, Barry Newman.) 90 min. Dist.: Alliance. — **P.B.**

MATRONI ET MOI

Comme la pièce qui l'a inspiré, *Matroni et moi* est un film populaire et intelligent, une sorte de fable un peu bavarde mais bien menée sur les classes sociales, une comédie d'où sont presque complètement exclues la facilité et la complaisance, ce qui en soi mérite qu'on le souligne, la mode du jour étant plutôt au rire gras. La narration en voix hors champ installe dès les premières minutes un climat d'ironie qui ne se démentira pas, l'ensemble constituant une manière de parodie du film de gangsters. L'aspect caricatural et un peu forcé de la plupart des personnages, s'il est ici garant de la cohésion du ton parodique en question, aurait pourtant suffi à ménager la distance nécessaire, sans que le recours à tout un arsenal d'effets spéciaux vienne en rajouter, en particulier le recours systématique au volet et à la séparation de l'écran, qui ont plutôt comme conséquence de donner au film un petit côté *Batman* (la série télévisée, pas le film) parfois irritant. Dans le même sens, un propos intelligent et des dialogues le plus souvent très justes sont gâchés à plusieurs reprises par l'insistance d'Alexis Martin à jouer son personnage d'intellectuel comme s'il s'agissait d'une espèce de taré, une bête «raisonnante» qui déblatère de plates évidences sur le ton de la révélation. Le contraste entre Matroni, le truant irréductible — magistralement interprété par Pierre Lebeau —, et le personnage joué par Martin n'en devient que plus manifeste, mais pas dans le sens où l'a voulu le réalisateur: le pseudo-discours sur la conscience morale après la mort de Dieu que



Guyllaine Tremblay, Pierre Lebeau et Alexis Martin.

nous débite cet invraisemblable intellectuel, et qui est supposé servir de mise en abîme du conflit moral à l'œuvre dans le récit, affaiblit en réalité tout le film, qui n'avait pas besoin de voir son message se dédoubler de la sorte pour qu'on en saisisse le sens et la portée. (Qué. 1999. Ré.: Jean-Philippe Duval. Int.: Alexis Martin, Guyllaine Tremblay, Gary Boudreault, Pierre Lebeau, Maude Guérin, Pierre Curzi.) 96 min. Dist.: Alliance. — **P.B.**

MUMFORD

Lawrence Kasdan est un réalisateur vulnérable. Il n'arrive pas toujours à préserver sa personnalité dans un système qui tend à broyer les siens. Il dispose d'un talent certain, mais il évolue dans une sorte de zone grise délimitée par les *mavericks* à gauche et les tâcherons à droite. Pas assez agressif, pas assez têtu. *The Accidental Tourist*, en 1988, annonçait un cinéaste inspiré, attentif aux personnages, aux corps, sachant exprimer une émotion par le plan. Par contre, dans *Wyatt Earp*, son méga-péplum-western de plus de trois heures bâti sur mesure pour Kevin Costner, il s'est retrouvé englouti par la machine puis transformé en fabricant de plans au service du monsieur. Le film, parfaitement inepte, avait découragé ceux qui vouaient au cinéaste une certaine affection.

Les œuvres de Kasdan se situent entre le conformisme hollywoodien et le cinéma d'auteur. Zone grise, disions-nous, et ce n'est pas un défaut. Dans ses meilleures réalisations, il arrive à projeter sa vulnérabilité dans le récit, ses person-

nages principaux apparaissant, tout comme lui, fragiles, décalés, pas tout à fait à leur place. Ainsi, *Mumford* s'avère ce qu'il a fait de mieux depuis longtemps. Le réalisateur impose au film un rythme assez lent, insistant sur les rapports entre les personnages, sur les scènes dialoguées et, surtout, sur l'établissement progressif d'un sentiment de trouble. Ayant décidé de mettre à profit l'habitude qu'ont les gens de se confier à lui sans le connaître, un jeune homme décide de gagner sa vie en se faisant passer pour un respectable psychiatre. Ce Docteur Mumford est, comme Kasdan, un être vivant dans une communauté dont il ne peut être qu'en marge, en retrait. Bien que l'apport de ce médecin dans la communauté s'avère positif — c'est le sens contenu dans le happy end —, il reste une question, en creux et à laquelle le cinéaste n'ose pas répondre (et on le comprend): pourquoi faut-il mentir pour se sentir accepté? (É.-U. 1999. Ré.: Lawrence Kasdan. Int.: Loren Dean, Hope Davis, Jason Lee, Alfre Woodard.) 96 min. Dist.: Buena Vista. — **M.D.**

LA NOUVELLE ÈVE

On se demande ce que vaudrait ce film, qui cherche à se fondre dans le courant sociologique du cinéma français, si ce n'était de la présence exceptionnelle de la comédienne Karin Viard, qui occupe entièrement l'écran, en contradiction complète avec son personnage qui veut devenir comme tout le monde: une femme mariée avec des enfants. Viard envahit la fiction, tant et tellement que tous les autres personnages, emblèmes sociaux (le couple lesbien, l'homme marié, le tombeur de ces dames), y perdent de leur poids, voire de leur pertinence, tant ils ne sont que des ébauches, de vrais posters sociaux. Femme d'aujourd'hui, âgée de trente ans, ancienne gauchiste, hétérosexuelle dont les meilleures amies sont lesbiennes, rebelle dans le fond, Camille — tel est son nom —

Karin Viard.



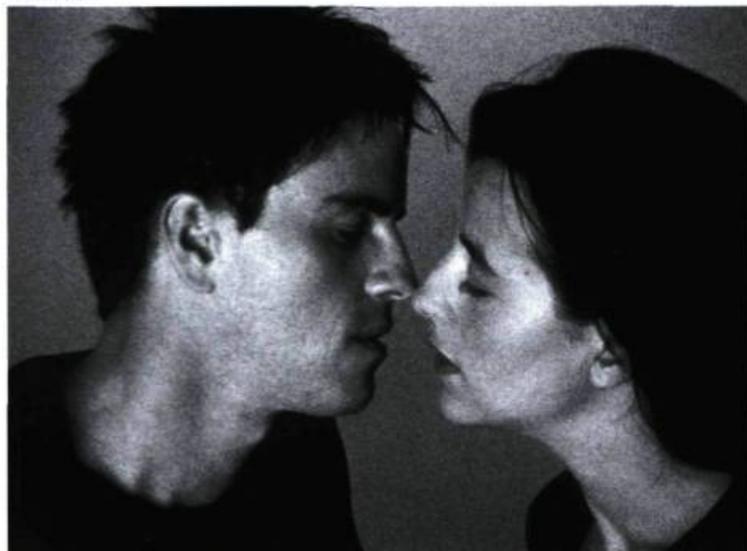
va bousculer tout un chacun dans sa recherche de la normalité. Le film semble nous dire que cette normalité ne marche pas, s'effrite, se disloque, qu'à cela ne tienne, Camille tient mordicus à trouver l'homme de sa vie, et elle l'appâtera à la suite de gaffes et de ratages multiples, de quiproquos et de retournements brusques (mais brefs), prenant à témoin le spectateur de sa mauvaise volonté comme de son mauvais caractère. Jolie bonne femme, plus influencée par le féminisme que par le politique, qui veut combler ses envies avec des exigences d'enfant gâté: par des cris, des pleurs, des colères, avec une fausse innocence rédhibitoire. Personnage un peu bizarre dans le fond, dont les excès limeront la sympathie qu'on pourrait lui vouer. En fait, ce n'est pas à la sympathie que fait

appel le film, car la réalisatrice, toute à sa vérité sociologique (nous aspirons à la normalité tout en ne pouvant pas nous dégager de la marginalité), ajoute les scènes aux scènes avec un abattage un peu forcé, leur donnant toutes la même structure, et qui finissent toutes par un *acting out*, un *acting out* moins inattendu que prévisible. La comédie lasse lentement, mais lasse, même si, entre petits drames et grosse tristesse, entre vaudeville et satire, elle est menée tambour battant, sans une once de vulgarité ni de complaisance, et qu'elle n'a pas peur de parler de sexe et des déceptions de la politique. Tout de même, on se demande à la fin à quoi a servi toute cette énergie, dépensée sans compter pour nous faire croire absolument au portrait de la Française de trente ans d'aujourd'hui. On reste, comme on dit, sur sa faim. (Fr. 1998. Ré.: Catherine Corsini. Int.: Karin Viard, Pierre Loup Rajot, Catherine Frot, Sergi Lopez.) 94 min. Dist.: Lions Gate. — **A.R.**

QUELQUE CHOSE D'ORGANIQUE

Le couple comme entité organique peut-il vivre en autarcie symbiotique sans s'inscrire dans le monde? Peut-il résister longtemps à l'appel d'un hors-champ (le réel) qui menace de rompre son équilibre précaire? C'est cet instant où «l'amour

Laurent Lucas
et Romane
Bohringer.



devient autre ou disparaît» que tente de capter le premier film de Bertrand Bonello, cinéaste français installé au Québec depuis 1992. *Lui* (Laurent Lucas) travaille de nuit dans un zoo, s'occupe de son vieux père exilé, de son fils mourant et d'un appartement qu'il loue à des immigrants fraîchement arrivés. *Elle* (Romane Bohringer) va s'extirper de son quotidien pour finalement se reconnaître dans une autre histoire. Elle se risque sur le terrain de l'amitié (Charlotte Laurier), rencontre un autre homme, entreprend un voyage qui fera basculer sa vie. Il y a indéniablement dans *Quelque chose d'organique* un univers personnel qui tente de s'imposer par un travail sur la matière non dite. Placé sous le signe de l'incomplétude des êtres et de leur cohabitation anxieuse avec le monde, l'univers de Bonello intrigue souvent, séduit à l'occasion. Il manque toutefois au scénario une ligne de force souterraine suffisamment claire pour que les enjeux de la fiction parviennent véritablement à s'incarner. Comme si la mise en scène refusait de s'approcher trop près de la matière vivante. Comme si, dans son élan un peu vain, le film qui aspire constamment à une signature d'auteur finissait par paralyser un désir de cinéma insuffisamment circonscrit. (Fr.-Qué. 1998. Scé. et ré.: Bertrand Bonello. Int.: Laurent Lucas, Romane Bohringer, Charlotte Laurier, David DiSalvio.) 90 min. Dist.: Remstar. — **G.G.**

RIEN SUR ROBERT

Un critique de cinéma vient de publier un texte dans lequel il qualifie de «merde fasciste» un film bosniaque qu'il n'a pas vu. Le plus curieux, c'est que cette affaire a peu de conséquences sur le reste du film. En effet, il n'y sera pas question de l'éthique de la critique, mais des émois amoureux d'un critique. Sans compter que quand les personnages font référence au fameux texte, ils se trompent souvent («J'ai lu votre fausse critique sur le film serbe... Ah? C'était bosniaque?»), comme si, au fond, ils n'avaient cure ni de la fraude, ni de l'ex-Yougoslavie. Or comment croire que Pascal Bonitzer, longtemps critique de cinéma, puisse accorder si peu d'importance à la tromperie? En fait, c'est ce «rien» (l'absence de conséquences) qui constitue l'aspect satirique de ce film; cette légèreté — pour ne pas dire cette obscurité — avec laquelle ces personnages d'intellos parisiens font de leurs émois le centre du monde et confondent les Serbes et les Bosniaques.

Et Robert? Aucun personnage ne porte ce nom. Il n'en est question que dans une réplique d'une librairie: «Nous n'avons rien sur Robert Desnos», dit-elle au client de passage (joué par Bonitzer). Desnos: poète surréaliste né en 1900 et passé à la Résistance avant d'échouer dans un camp de concentration. Rien sur ce Robert. Rien sur la critique non plus, ni sur les Bosniaques. Rien que des person-

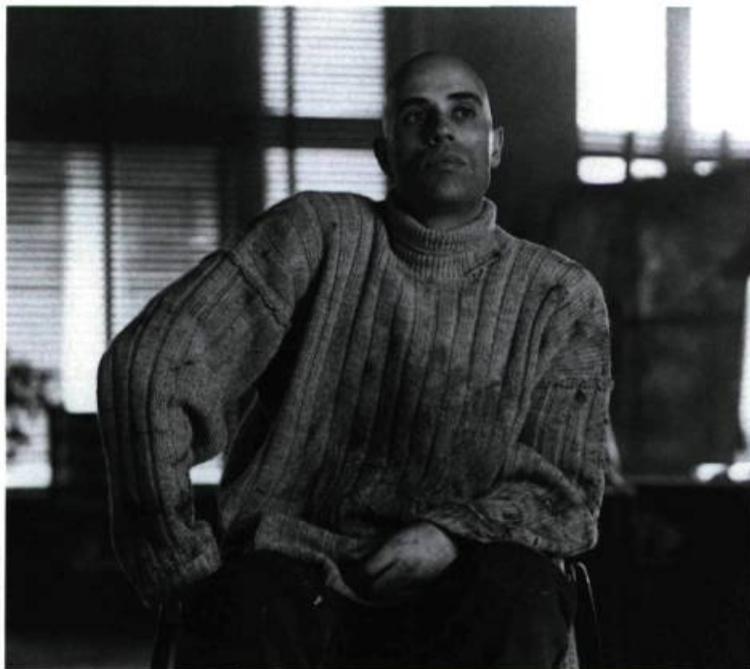


Fabrice Luchini
et Sandrine
Kiberlain.

nages navrants mais savoureux, prenant avec un sérieux infini des événements que nous, spectateurs, trouvons bien dérisoires... dans un film drôle et efficacement écrit. (Fr. 1999. Ré.: Pascal Bonitzer. Int.: Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain, Valentina Cervi, Michel Piccoli.) 107 min. Dist.: Lions Gate. — **M.D.**

SOUVENIRS INTIMES

Dans *Ciné Festival*, le quotidien officiel du FFM 1999, Jean Beaudin déclare candidement qu'il n'est plus possible pour les cinéastes de cette fin de siècle de faire des films comme *J.A. Martin photographe*. Et ce, pour la bonne raison que le public d'aujourd'hui veut «plus d'histoire, plus de sentiments, plus de rythme, plus de tout». Une telle profession de foi en dit long sur l'état d'esprit de l'auteur de *Cordélia*, qui cède ainsi complaisamment aux sirènes de l'air du temps. Mais depuis quand un artiste digne de ce nom devrait-il se plier aux exigences hypothétiques d'un public unidimensionnel? David Cronenberg ne déclarait-il pas à juste titre au moment de la sortie mouvementée de *Crasb*: «Si l'on pensait au spectateur type et à ses attentes, ce serait la mort de toute créativité». On ne s'étonnera donc guère qu'avec *Souvenirs intimes*, Jean Beaudin nous serve un opus à l'esthétique racoleuse et convenue. Citons pour souligner l'originalité de la démarche: l'opposition entre la couleur pour le présent et le noir et blanc (plus la caméra portée) pour la scène traumatique à l'origine du drame (le syndrome *Being at Home with Claude*), l'omniprésence d'une musique pléonastique, les inévitables décors à la *Un zoo la nuit*, etc. Comprenons-nous bien! Il ne s'agit pas de reprocher à Beaudin de jouer la carte du film de genre, soit le thriller psychologique version *Play Misty for Me* d'Eastwood, Billie Holliday remplaçant ici Erroll Gardner. Après tout, l'histoire d'un peintre paraplégique rattrapé par son lourd passé (avec vengeance d'une femme à la clef) en vaut bien une autre. À la différence près qu'Eastwood savait déjà, dès son premier film, user d'une étonnante économie de moyens et soutenir la ligne dramatique de son récit par une progression aussi subtile qu'inexorable. Au dosage mesuré susceptible de mettre en valeur la vérité



James Hyndman.

intérieure des personnages, Jean Beaudin préfère la voie d'une inflation dramaturgique (psychologie réductrice, effets appuyés, cadrages sursignifiants) qui ne fait que parasiter l'angoisse et accentuer paradoxalement les faiblesses d'un scénario hautement prévisible dès l'établissement de ses prémisses. Adapté d'un roman de Monique Proulx retravaillé pour l'écran, ce faux suspense grandiloquent (servi par une distribution au demeurant très honorable) nous assène de surcroît un improbable

dénouement doublé d'une morale plutôt douteuse: le pardon comme catharsis pour libérer les maux de notre époque déboussolée! Même Adrian Lyne n'y avait pas pensé pour son réactionnaire *Fatal Attraction*. (Qué. 1999. Ré.: Jean

Beaudin. Scé.: Monique Proulx et Jean Beaudin. Int.: James Hyndman, Pascale Bussièrès, Pierre-Luc Brillant, Yves Jacques, Louise Portal, Jacynthe René.) 120 min. Dist.: Lions Gate. — **G.G.**

LE TEMPS DES BARBARES

Pertinent, le film de Jean-Daniel Lafond l'est certainement. On n'a aucun mal à suivre Monsieur Balthazar, sorte de croisement entre Monsieur-tout-le-monde et Monsieur loyal (tendance *Monde diplomatique* tout de même) dans sa conférence-croisade contre notre XX^e siècle, siècle de barbarie dont, parmi tant d'autres, la télévision et une certaine forme d'aide humanitaire angélique furent les bras armés. Lafond



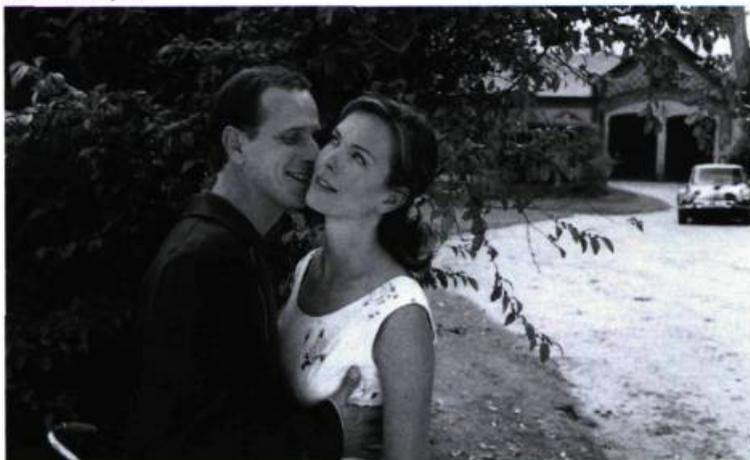
JEAN-MARC VINCENT

dévoile la bête en l'homme et l'humanité en la bête (particulièrement en ce cochon qui lui tient lieu à la fois d'animal de compagnie et de conscience). Souvent passionnant par ses recours à des entrevues avec des témoins clés mais lucides de la globalisation en marche (Ignacio Ramonet, mais surtout Rony Brauman, ex-président de Médecins sans frontières), le film est pourtant curieusement décousu. Le dispositif de la conférence devient bien vite artificiel, comme un prétexte organisateur d'une matière trop vaste que le réalisateur peine à contenir. Dommage, car au départ l'une des propositions les plus intéressantes au-delà du thème principal qui est l'homme autophage (l'homme est un loup pour l'homme) est d'interroger le regard, voire de faire son procès. Il y a, dans le désordre: le regard de celui qui filme par le biais du témoignage d'un cameraman, Philippe Carcanade, qui insiste sur le fait qu'il est parfois plus facile de regarder avec la caméra que sans, la caméra protégeant en quelque sorte de l'horreur; le regard de celui qui est filmé, lorsque la violence redouble parce que la caméra tourne; le regard du spectateur qui est traversé par les images que déverse l'écran cathodique; et ainsi de suite. Petit manuel sur l'exercice du regard, mise en garde percutante, film nécessaire et intelligent, *Le temps des barbares* n'arrive cependant pas toujours à prendre de la hauteur par rapport à l'immensité du champ qu'il embrasse et il reste parfois au niveau d'un constat pessimiste, voire confus. (Qué. 1999. Ré.: Jean-Daniel Lafond. Int.: Olivier Perrier.) 82 min. — **P.G.**

UN PONT ENTRE DEUX RIVES

Admettons d'entrée de jeu que le thème du triangle amoureux ne foudroiera personne par sa nouveauté, mais comme tous les grands films ne partent pas d'une idée originale, et il est parfois intéressant pour un cinéaste d'emprunter un sentier mille fois parcouru, question de jauger ce que sa personnalité d'auteur est en mesure de faire avec un sujet un peu défraîchi. Dans *Un pont entre deux*

Charles Berling et Carole Bouquet.



rives, Gérard Depardieu semble s'attaquer précisément à ce défi, un défi qu'il relève partiellement, davantage toutefois grâce à ses qualités d'acteur que de réalisateur. En effet, ce qui étonne et ravit à la fois dans ce petit film, c'est l'absence complète d'hystérie dans la manière dont les comédiens abordent leur personnage: Mina (Carole Bouquet), Georges (Depardieu) et Matthias (Charles Berling) traversent ces événements bouleversants que constituent la trahison et la rupture amoureuses en conservant une sorte de retenue, une dignité dans la douleur et dans l'exaltation qui contraste éminemment avec la fureur et les hauts cris auxquels on s'attendrait devant ce genre de situation. Malheureusement, la sobriété du jeu ne rachète pas la banalité d'un scénario pour l'essentiel assez convenu et le peu d'inventivité de la mise en scène, qui se contente en fait de mettre en relief la très forte personnalité du couple Bouquet-Depardieu. Enfin, le titre du film, avec ce qu'il laisse entendre du symbolisme facile caractérisant l'ensemble du projet (l'amant est ingénieur, le mari ouvrier, tous les deux travaillent à la construction d'un pont...) semble symptomatique des vieux préjugés de la France quant à la rencontre des classes sociales, préjugés qui, vus d'ici, paraissent encore une fois bien tenaces. (Fr. 1999. Ré.: Gérard Depardieu et Frédéric Auburtin. Int.: Carole Bouquet, Gérard Depardieu, Charles Berling.) 92 min. Dist.: Lions Gate. — **P.B.**