

Cosmopolite junior

La Classe de madame Lise de Sylvie Groulx

Guillaume Roussel-Garneau

Volume 24, numéro 2, printemps 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33620ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

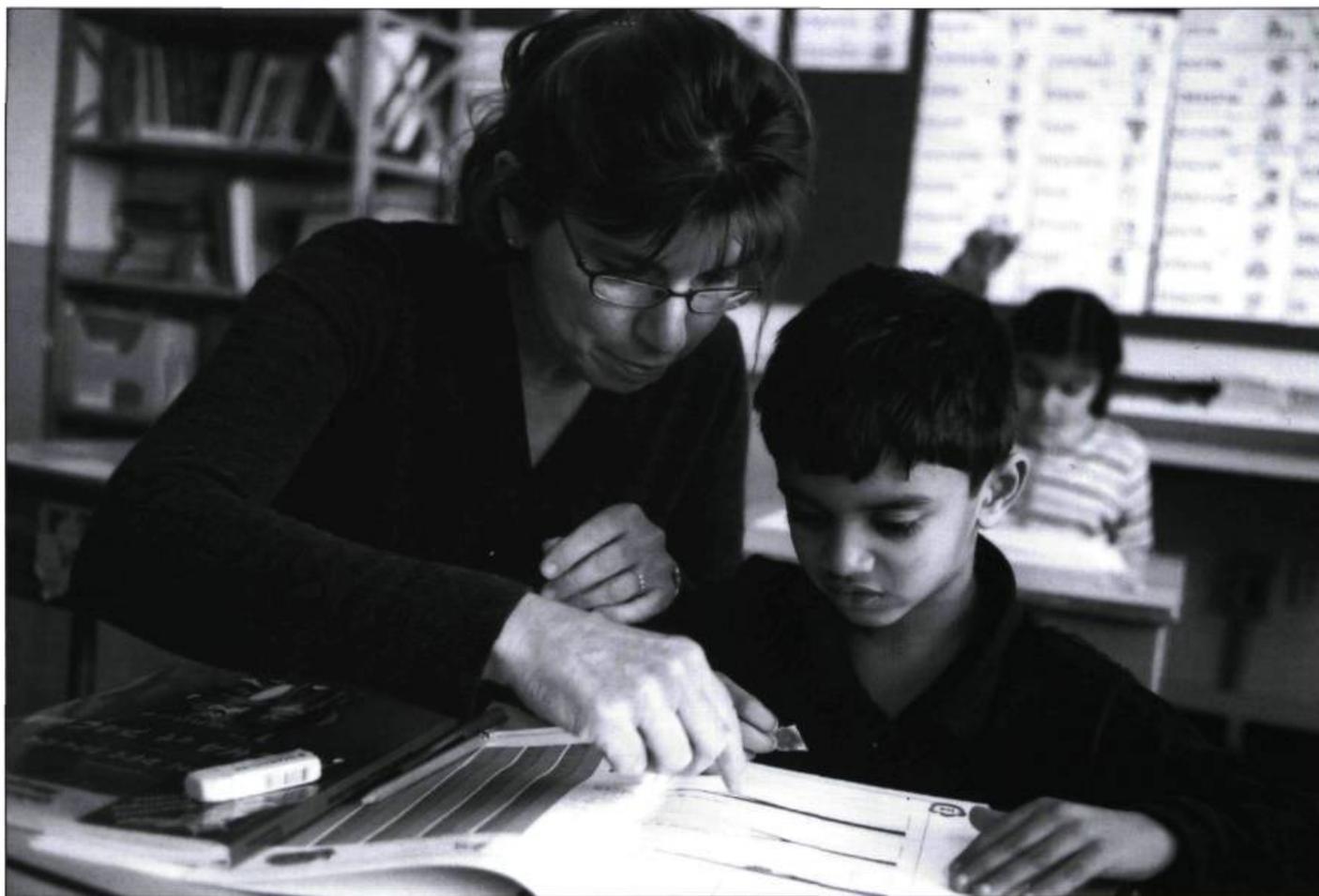
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roussel-Garneau, G. (2006). Compte rendu de [Cosmopolite junior / *La Classe de madame Lise* de Sylvie Groulx]. *Ciné-Bulles*, 24(2), 50–51.



La Classe de madame Lise – PHOTO : MICHEL LA VEALX

La Classe de madame Lise de Sylvie Groulx

Cosmopolite junior

GUILLAUME ROUSSEL-GARNEAU

Située dans le quartier défavorisé de Parc-Extension, l'école primaire Barthélemy-Vimont est fréquentée par 900 élèves provenant de 50 pays différents. L'ourdou, le tamoul, le pendjabi, le bengali, l'espagnol et le créole sont les langues les plus parlées à la maison par ces élèves. On comprendra aisément qu'apprendre le français, entre autres matières, pour tous ces jeunes qui ne partagent pas la

même langue maternelle n'est pas une mince affaire. La tâche des enseignants est colossale. C'est le premier constat qui se dégage de **La Classe de madame Lise**. La réalisatrice Sylvie Groulx (**J'aime, j'aime pas, L'Homme trop pressé prend son thé à la fourchette**) a suivi Lise Coupal et ses bouts de choux pendant une année scolaire complète. Des présentations de bienvenue aux baisers d'adieu, Groulx nous fait partager les moments les plus précieux et significatifs de cette période riche en surprises et en découvertes.

Tout au long du film, on observe l'enseignante relever le défi. Avec elle, nous constatons l'évolution des élèves en difficulté, les échanges des jeunes sur leurs origines et leur religion, l'attitude rebelle d'une élève plus douée que les autres, les départs de ceux qui retournent voir leur famille outremer, etc. Grâce à une sélection judicieuse

des plans et à un montage habile, nous sentons vraiment la progression de l'apprentissage des élèves au fil de l'année scolaire. Mais ce documentaire n'est pas seulement un parcours pédagogique. Il est aussi une suite d'instantanés précieux. Contrairement à ce qu'ont prétendu certains, il ne s'agit pas d'un film réservé aux enseignants. La volonté de la réalisatrice n'est pas de bourrer le crâne du spectateur d'informations, encore moins de faire la promotion d'une méthode d'enseignement révolutionnaire, mais plutôt de partager des moments de vérité, de saisir l'innocence des jeunes et de l'illustrer à l'écran. Les nostalgiques de l'enfance y trouveront leur compte, tout comme les plus sensibles. Rires, bouderies, pleurnichages, taquineries, gros bobos, petits becs, comptines, étourderies : le film, soutenu par la musique rigolote et naïve de Robert M. Lepage, prend lui-même l'allure d'une gaminerie.

Sans en avoir la prétention, **La Classe de madame Lise** apparaît aussi comme un remède aux conflits entre les différentes cultures. Alors que les élèves apprennent leurs tables de multiplication et leurs règles d'accord, nous apprenons beaucoup d'eux : dans la classe de madame Lise, le mépris et le jugement d'autrui sont mis au placard pour faire place au jeu et à la rigolade. Là où il n'y a que différences, il n'y a ni rejet ni exclusion. Le film de Groulx est un discours optimiste sur le Montréal de demain : les individus issus de communautés différentes vivent, à cet âge, en harmonie. Pourquoi cela changerait-il dans un proche avenir? De plus, ces jeunes immigrants de deuxième génération auront probablement plus de facilité que leurs parents (ceux-ci ne parlant souvent ni français ni anglais) à s'intégrer à la société, à sortir des frontières (voie ferrée, cour de triage, autoroute) qui isolent Parc-Extension des autres quartiers.

Sylvie Groulx (qui a déjà travaillé avec les enfants pour le film **Grandir**) signe un film dans la lignée d'**Être et avoir** (2002) et de **Spellbound** (2002). **La Classe de madame Lise** prouve à quel point les enfants sont d'agréables sujets pour ce qu'on nomme — plus rarement aujourd'hui — un « cinéma-vérité ». C'est probablement l'innocence des enfants qui est la source de leur aisance à l'écran : leur oubli de la caméra est aussi fréquent et total que leur spontanéité. Ce qu'on retient de cette réussite de Sylvie Groulx : l'attachement que porte madame Lise à ses élèves. Si bien qu'après le visionnement du film, on a l'impression d'avoir vécu cette année avec elle. ■

La Classe de madame Lise

Numérique / coul. / 89 min / 2005 / doc. / Québec

Réal. et scén. : Sylvie Groulx
Image : Michel La Veaux
Son : Sylvain Vary et Olivier Calvert
Mus. : Robert M. Lepage
Mont. : France Pilon
Prod. : Galafilm
Dist. : Les Films du 3 Mars

Dear Wendy
de Thomas Vinterberg

Western sauce danoise

STÉPHANE DEFOY

Voilà que nos deux comparses danois, pères fondateurs du réputé Dogme, reviennent à la charge et cassent à nouveau du sucre sur le dos de cette Amérique du Nord paranoïaque et amorale. Lars von Trier (**Breaking the Waves**, **Dancer in the Dark**) à l'écriture et Thomas Vinterberg (**Festen**) à la réalisation ont uni leurs efforts pour confectonner une fiction dont l'action se situe dans une ville minière imaginaire pendant les années 1960. **Dear Wendy** s'intéresse à un groupe de jeunes marginaux qui partagent un intérêt commun pour les armes à feu. Une attirance particulière qui se transformera en véritable obsession donnant naissance ainsi à un club secret : les Dandys, formés de six jeunes maniant la gâchette avec dextérité. Après Michael Moore et sa

démonstration appuyée (**Bowling for Columbine**), le thème du port d'armes chez nos voisins du Sud réapparaît une fois de plus et c'est la jeunesse qui en fait à nouveau les frais.

Sous la forme d'une fable qui prend racine dans le mal-être d'une poignée de jeunes laissés-pour-compte, la dernière proposition de Vinterberg manque cruellement de substance et son allégorie bat de l'aile. Bien qu'il faille reconnaître un excellent travail de recherche afin de vulgariser les différents types d'armes à feu qui nous passent sous les yeux, **Dear Wendy** s'engluie dans une morale simpliste se résumant à : malgré les meilleures intentions du monde, qui se frotte aux fusils finira par s'y piquer. C'est ainsi que les craquants Dandys, pacifiques de nature, qui ont comme première règle de ne jamais dégainer sur qui que ce soit, devront bientôt faire des choix déchirants. Le récit s'articule autour d'une longue lettre d'amour — souvent inopportune — adressée à Wendy (le pistolet du personnage principal) témoignant ainsi d'une passion peu commune pour les revolvers. Le contenu de la missive nous est dévoilé par l'entremise d'une narration accablante s'échelonnant inutilement sur



Dear Wendy

l'ensemble du film. En l'occurrence, on parle beaucoup dans **Dear Wendy** et l'on s'explique sans cesse. Lorsqu'il reste du temps, on pratique son tir et l'on s'émoustille à l'écoute des balles qui sifflent et qui finissent leur course sur des cibles.

Lorsque tout ce beau monde est fin prêt à faire face à la musique, il ne reste qu'à attendre un événement marquant qui fera basculer l'univers de nos héros. L'intégration d'un nouveau membre, un incorrigible délinquant d'origine afro-américaine (notez le cliché), sera tout indiquée pour renverser la situation. S'ensuit un épilogue prévisible qui emprunte aux classiques du western. Cette fois, les vilains sont personnifiés par le corps policier, ici en grand nombre, et les jeunes tireurs d'élite s'engagent dangereusement dans un duel perdu d'avance. Suivant la recette éprouvée, ils tombent un à un au combat pour faire durer le plaisir de cet affrontement sanguinolent.

Ce western dans une ville ouvrière fictive du *fin fond* des États-Unis s'égaré dans la moralité sentencieuse. En accouchant de ce scénario, von Trier, de connivence avec son complice réalisateur, continue à faire la leçon à une Amérique réduite à un terreau fertile en violence contre l'individu. Néanmoins, nous retiendrons de **Dear Wendy** une belle recherche sur le plan des éclairages afin d'insuffler aux décors un caractère vieillot qui se marie à merveille avec la musique du groupe The Zombies et d'autres succès des années 1960. Il faut souligner également la confection de costumes originaux venant appuyer la spécificité de chacun des membres du clan. Enfin, comme l'a fait von Trier dans **Dogville** et **Manderlay**, Vinterberg a su constituer, pour ensuite l'utiliser d'une façon théâtrale, un espace spécifique (le square du village, dans le cas présent) dans lequel sont circonscrits les moments forts du récit. Cependant, le réalisateur danois ne détient ni la perspicacité ni l'aisance d'un Gus Van Sant (**Elephant**) pour mettre en scène un sujet dense comme celui

de l'utilisation des armes à feu. Il n'a pas non plus l'habileté d'un Gregg Araki (**The Doom Generation**, **Mysterious Skin**) pour dépeindre les aléas d'une jeunesse désœuvrée cherchant à combler le vide ambiant. **Dear Wendy** n'atteint pas toujours sa cible. ■

Dear Wendy

35 mm / coul. / 101 min / 2005 / fict. / Danemark

Réal. : Thomas Vinterberg
Scén. : Lars von Trier
Image : Anthony Dod Mantle
Mus. : Benjamin Wallfisch
Mont. : Mikkel E.G. Nielsen
Prod. : Lucky Punch et Nimbus Zentropa
Dist. : TVA Films
Int. : Jamie Bell, Bill Pullman, Michael Angarano, Novella Nelson

Entre ses mains d'Anne Fontaine

Le tigre et la souris

NICOLAS GENDRON

Laurent (Benoît Poelvoorde) est vétérinaire et a le regard inquisiteur d'un félin. Claire (Isabelle Carré) est agente d'assurances et affiche la bonté obsessionnelle d'une sainte. Alors que la menace d'un tueur au scalpel plane sur Lille, la rencontre banale de ces deux solitudes dépasse rapidement le cadre professionnel. En fait, les personnages se rapprochent tant et si bien que Claire en vient à soupçonner Laurent d'être le criminel en cavale. Zoom sur une femme mariée attirée par le danger.

Film lisse, aux éclats calculés, librement inspiré du roman *Les Kangourous* de Dominique Barbéris, **Entre ses mains** ne perd pas de temps en préambule innocent. La première scène, équivoque, renferme déjà tout ce qui suivra. Une femme lumi-

neuse, un tantinet perplexe, qui se laisse attendrir peu à peu. Et puis un homme séducteur, qui s'infiltré insidieusement dans son intimité. Avant d'être un film d'acteurs, ce thriller non classique en est un de personnages. L'approche psychologique est certes réaliste, illustrée par des gestes lourds de sens et des lapsus confondants. Mais l'analyse n'est ni freudienne ni complaisante, jamais plaquée; elle surgit d'elle-même, comme autant de visions qu'il y a d'observateurs.

Dans son parcours jalonné d'objets insolites au succès mi-critique, mi-public (**Nettoyage à sec**, **Comment j'ai tué mon père**, **Nathalie...**), Fontaine se plaît à cultiver l'ambiguïté dans la normalité et les jeux de séduction qui s'apparentent davantage à des jeux de pouvoir. C'est là l'enjeu le mieux traduit ici : les rapports de force frôlent le désir sous-jacent avec une subtilité admirable. Hormis un ou deux sursauts légitimes, le film ménage ses effets et évite les clichés du genre. Le spectateur qui carbure à l'action et aux rebondissements risque sans doute d'être déçu. Parce que démasquer le coupable n'est pas la priorité de la cinéaste. En jouant cartes sur table, elle parvient d'ailleurs à convaincre son public de ne pas non plus en faire la sienne. Par une précision chirurgicale d'états d'âme et des dialogues sans détour, Anne Fontaine dresse le constat suivant : cette relation remuante qu'entretiennent Claire et Laurent s'avère peut-être leur ultime planche de salut. Cet étrange tiraillement est infiniment bien dosé par les interprètes; Carré est d'une justesse de tous les instants en héroïne romantique et Poelvoorde, qui trône normalement sur un **Podium** burlesque, étonne par un potentiel dramatique qui ratisse large. La gueule sombre, le sourire enjôleur, le sourcil fuyant, tout du maniaque errant quoi, l'acteur entame un cycle sérieux gorgé de promesses.

Entre des scènes franchement réussies, complexes et limpides à la fois, on regrette malheureusement la montée dramatique



Entre ses mains – PHOTO : THIERRY VALLEToux

beaucoup trop lente. Beaucoup d'importance est accordée aux scènes relevant du quotidien. On reconnaît le souci de la réalisatrice et de son scénariste Julien Boivent (*La Petite Lili*) d'insuffler une grande part d'humanité aux personnages en place. Seulement, leur protagoniste Claire s'isole d'elle-même, préférant rester secrète, au détriment de son mari et de sa meilleure amie. Si l'on fait fi de son rythme incertain, **Entre ses mains** est d'une maîtrise assurée, d'un style noir qui sait prendre ses aises dans les silences. Un très bel exemple illustrant qu'il vaut parfois mieux brouiller les règles du jeu pour accu-

ler une histoire simple dans ses retranchements les plus troublants. ■

Entre ses mains

35 mm / coul. / 91 min / 2005 / fict. / France

Réal. : Anne Fontaine

Scén. : Julien Boivent et Anne Fontaine, d'après l'œuvre de Dominique Barbéris

Image : Denis Lenoir

Mus. : Pascal Dusapin

Mont. : Philippe Ravoet et Luc Barnier

Prod. : Bruno Pesery et Philippe Carcassonne

Dist. : Équinoxe Films

Int. : Isabelle Carré, Benoît Poelvoorde, Jonathan Zaccà, Valérie Donzelli, Agathe Louvieux

Holy Lola
de Bertrand Tavernier

Esprit de famille

JOZEF SIROKA

Holy Lola, tout récent exercice de cinéma citoyen de Bertrand Tavernier, aborde avec passion et sincérité le sujet sensible de l'adoption internationale. Le film raconte les péripéties d'un couple français, Pierre (Jacques Gamblin) et Géraldine (Isabelle Carré) Ceysac, venu au Cambodge y réclamer son droit à la parentalité.

Sujet émotif donc. Et l'émotion présente dans **Holy Lola** est véhiculée non seulement par le combat des Ceysac, mais aussi par la question cambodgienne. Privilégiant une approche très réaliste, la mise en scène dépeint admirablement la situation spécifique du pays. Tavernier filme le Cambodge à la manière d'un documentaire dans lequel les personnages fictifs se transforment à l'occasion en observateurs passifs. Entre deux escapades à l'orphelinat, une caméra à l'épaule nerveuse capte une opération de déminage dans un champ agricole ou le quotidien des habitants d'un dépotoir. Également, certaines séquences agissent comme support aux témoignages du passé. Pratiquant cette fois-ci un jeu de caméra minimaliste, Tavernier s'efface complètement pendant le monologue d'un Cambodgien ayant vécu l'horreur de la révolution khmère ou pendant une visite au musée du génocide. Ces petites vignettes de réalité éparpillées tout au cours du film permettent de relativiser la détresse des adoptants. En effet, la tragédie cambodgienne, tant historique qu'actuelle, infuse une imposante dose d'humilité au couple Ceysac. La gravité de leur mission d'adoption se voit ainsi diluée par la misère environnante. Une telle approche nuancée du sujet fait de **Holy Lola** un docu-drame engagé plutôt qu'un mélodrame à sens unique.



Holy Lola

Le style visuel des derniers films de Tavernier tels *L'Appât*, *L.627* ou *Ça commence aujourd'hui*, peut facilement s'interpréter comme fidèle à la réalité ou objectif. Par contre, son interprétation de l'expérience humaine reflète des convictions idéologiques personnelles. La foisonnante communauté des adoptants français de Phnom Penh tient lieu d'une étude sur les interactions humaines observées à travers le filtre d'un idéalisme socialiste. Les protagonistes impliqués agissent comme les porte-étendards de la diversité : les différentes classes sociales, minorités ethniques ou groupes d'âge sont dûment représentés. Leur cohabitation est mise en scène avec une énergie étourdissante. Les acteurs entrent dans le cadre et en sortent aléatoirement et diverses actions ont lieu simultanément. Cette impression de désordre organisé contribue à homogénéiser les interactions entre des personnages de diverses importances narratives et, par extension, à annihiler les barrières sociologiques. D'ailleurs, l'esprit égalitariste du réalisateur se

fait aussi remarquer par une attention particulière accordée à l'authenticité psychologique de chacun des personnages impliqués, peu importe son importance.

Parfois violente, l'émotion vive suscitée par le désir et la recherche effrénée de l'enfant par le couple est rendue avec urgence par des comédiens bien choisis. Isabelle Carré, avec son physique de gamine fraîchement sortie du lycée, est parfaite en femme fragile, autant désireuse d'être mère que doutant de ses éventuelles qualités maternelles. Jacques Gamblin, quant à lui, excelle en médecin généraliste raisonnable qui, toutefois, bouillonne intérieurement. Les deux acteurs se complètent à merveille et forment un duo de combattants typique chez Tavernier; des humains aux qualités opposées s'unissant dans l'adversité.

Ils livrent ainsi une lutte sans merci à la bureaucratie locale et à celle de l'ambassade française, principaux freins à l'accomplissement de leur rêve. Comme il faut s'y

attendre chez Tavernier, la corruption et le manque de coopération émanent de toutes ces institutions. Sauf que, dans *Holy Lola*, le cinéaste traite de ses éternelles préoccupations sur le ton de l'humour afin d'alléger un drame humain, déjà suffisamment éprouvant. Entièrement au service de l'histoire écrite par sa fille Tiffany, Tavernier range partiellement ses armes de polémiste intraitable. Parions qu'il les ressortira, plus redoutables que jamais, dès que l'occasion se présentera! ■

Holy Lola

35 mm / coul. / 130 min / 2004 / fict. / France

Réal. : Bertrand Tavernier

Scén. : Tiffany Tavernier et Dominique Sampiero

Image : Alain Choquart

Mus. : Henri Texier

Mont. : Sophie Brunet

Prod. : Frédéric Bourboulon

Dist. : Christal Films

Int. : Jacques Gamblin, Isabelle Carré, Bruno Putzulu, Maria Pitarresi, Philippe Saïd, Anne Loiret

Kamataki
de Claude Gagnon

Le goût du Japon

GUILLAUME ROUSSEL-GARNEAU

C'est au Japon que Claude Gagnon débute sa carrière cinématographique avec **Keiko** (1979), film qui raconte les tribulations amoureuses d'une jeune vierge nipponne. Par la suite, la figure de ce pays fut une constance dans son œuvre. On pense à **The Pianist** (1991), **Revival Blues** (2004) et d'autres coproductions Québec-Japon. Il est le cinéaste québécois qui a le plus souvent exploité cet univers oriental. Avec **Kamataki**, Gagnon retourne sur les terres du pays du soleil levant.

Il nous livre cette fois un drame méditatif dont le récit est assez simple. Après un suicide raté en voulant sauter du haut du pont Jacques-Cartier, Ken (Matthew Smiley) se rend au Japon chez son oncle Takuma (Tatsuya Fuji). Le jeune homme espère profiter de ce voyage pour remettre ses idées en place. Là-bas l'attendent les difficultés d'un travail en poterie ainsi que la gentillesse de la famille de Takuma. D'emblée, Gagnon se confronte à une difficulté : rendre agréable un drame dont le personnage principal est dégoûté de la vie, ennuyé parce qu'ennuyé et, pour toutes ces raisons, antipathique. Heureusement, ses plaintes se font plus rares à mesure que le film progresse.

Dans l'exotisme de la campagne japonaise, Ken reprend peu à peu le goût aux choses. Ce réapprentissage s'effectue par l'entreprise du kamataki, un processus de mise à feu par lequel on confectionne des œuvres de poterie traditionnelle. Cette méthode nécessite plusieurs jours et nuits de travail exigeant. Il en résulte des petits vases artistiques que l'on ornemente minutieusement.

Lenteur, patience, sensualité, souci du détail, beauté et simplicité sont les valeurs oubliées que Ken retrouve auprès de la famille de son oncle. La flamme surgissant du fourneau est un peu l'équivalent du goût de la cerise dans le film du même nom de Kiarostami : le moment où l'on goûte la cerise, celui où la flamme surgit redonnent l'intérêt de vivre aux êtres désabusés.

C'est non seulement l'exotisme, mais l'érotisme qui se présentent à Ken lors de son périple oriental. L'oncle Takuma profite pleinement des possibilités sexuelles que lui offre le hasard et encourage Ken à en

faire autant. Rappelons que Tatsuya Fuji est d'abord reconnu pour ses « performances » dans **L'Empire des sens** (1979), un film aux limites de la pornographie, de Nagisa Oshima. La présence de cet acteur n'est pas innocente et renvoie implicitement à ce drame sulfureux. Que Ken refuse, par principe et avec mépris, les avances d'une geisha offusque l'oncle Takuma. Le respect des geishas et l'acceptation de leurs propositions sont les principaux comportements qu'il exige de Ken.

Malgré une morale parfois soulignée à gros traits, **Kamataki** est une honnête réussite. Notamment par son rythme, il reproduit



Kamataki



Keane

fidèlement certaines esthétiques typiques du cinéma asiatique (non seulement japonais, mais aussi chinois). Pensons à **Yi-Yi** d'Edward Yang ou à certains des meilleurs films de Zhang Yimou : **Ju Dou** (1990), **Vivre** (1994) ou **Qui Ju da guan si** (1992).

Habituellement, c'est le Tokyo urbain qui nous est présenté lorsqu'il est question d'un séjour en terre japonaise. Cette mégapole aux milliers de gratte-ciel, rayonnante d'un tas de gadgets et illuminée de jour comme de nuit, est certes impressionnante. Néanmoins, l'action de **Kamataki** se situe entièrement dans une région éloignée de la capitale, au fond des bois. S'il en est ainsi, c'est que le film cherche à illustrer la parole et les valeurs d'une culture orientale plus traditionnelle que moderne. Des valeurs que le Japon moderne, parfois, tente lui-même de retrouver. ■

Kamataki

35 mm / coul. / 110 min / 2005 / fict. / Canada-Japon

Réal., scén. et mont. : Claude Gagnon

Image : Hideho Urata

Mus. : Jorane

Prod. : Zuno Film, Yuri Yoshimura et Samuel Gagnon

Dist. : Filmoption International

Int. : Matthew Smiley, Tatsuya Fuji, Naho Watanabe,

Lisle Wilkerson, Kazuko Yoshiyuki

Keane
de Lodge Kerrigan

L'Étranger

JOZEF SIROKA

En s'associant au projet de Lodge Kerrigan, le vétéran du cinéma indépendant Steven Soderbergh a sans doute senti chez son protégé la ferveur créatrice et l'esprit marginal présents dans ses premières réalisations, comme **Sex, Lies and Videotape**. Le troisième long métrage de Kerrigan, **Keane**, entretient certaines similarités avec l'œuvre palmée de Soderbergh. Les personnages principaux des deux films sont des exclus sociaux au profil psychologique incertain. Mais alors que **Sex, Lies and Videotape** tirait sa complexité dans la confrontation entre le héros et son entourage, **Keane** met en scène un être torturé, exclusivement en lutte avec lui-même.

Les premiers instants du film montrent William Keane (Damian Lewis), trentenaire rouquin, errant maladivement entre une gare d'autobus et un motel miteux à la

recherche de sa fille de six ans. La gare en question est apparemment le lieu où sa fille s'est volatilisée il y a six mois. Apparemment. En effet, rien n'est sûr dans ce film qui refuse de fournir des explications logiques. Le seul point de référence est Keane lui-même que la caméra ne lâche pas d'une semelle, du début à la fin. Le spectateur est ainsi plongé à son corps défendant dans un univers obscur qui n'offre aucune échappatoire, si ce n'est les quelques rares moments où Keane semble retrouver une certaine paix d'esprit aux côtés d'une fillette voisine. Parce qu'il faut comprendre que le bonhomme n'a pas toute sa tête. Il fait des siestes entre deux voies d'autoroute et se douche dans des toilettes publiques alors qu'il est locataire d'une chambre. Il se parle fréquemment à voix haute. Cette dernière caractéristique, plus que d'insister sur le déséquilibre mental du protagoniste, permet d'assurer une narration engageante sans avoir recours à la voix *off*.

En fait, Kerrigan n'utilise aucun artifice pour enjoliver formellement son récit qui repose sur le concept, très mince, de l'homme seul en quête de rédemption. Pour suggérer l'état de psychose de Keane, le réalisateur n'a pas recours à des extravagances visuelles à la Terry Gilliam (voir **Fear and Loathing in Las Vegas**) ou à une musique hypnotique. Ici, c'est entièrement sur les épaules de l'acteur que repose la vérité psychologique. Damian Lewis livre un jeu minimaliste et sobre. Ne donnant jamais dans le maniérisme, il incarne un homme détraqué, certes, mais un homme auquel le commun des spectateurs peut s'identifier. Et ce n'est pas rassurant!

Scénarisé par Kerrigan, **Keane** traite du sujet de la maladie mentale avec sympathie plutôt qu'avec le désir d'alimenter un voyeurisme mesquin. Le réalisateur a absolument confiance en son sujet. Alors que d'autres auraient la tentation de rendre intéressant un tel personnage en le dotant artificiellement d'attributs insolites, Kerrigan demeure intransigeant. Keane est d'abord

un être humain avant d'être un homme malade. Quand il est terrassé par le désespoir, il ne se livre pas à des bizarreries sadiques ou fétichistes. Il noie plutôt sa peine comme le feraient tant d'autres dans l'alcool, la drogue ou le sexe désengagé.

Ce sentiment de retenue persistante dans la caractérisation du héros est reflété par une mise en scène dépouillée et rigoureuse penchant du côté de l'esthétique du Dogme. La caméra à l'épaule, les locations réelles et l'absence de musique, de maquillage et d'éclairage artificiel évoquent un naturalisme à l'européenne. Filmé dans un New York glauque traduisant fidèlement la maladie de Keane, le désespoir se sent derrière chaque coin de rue. Véritable exposé sur l'aliénation urbaine, **Keane** sym-

bolise la crise d'identité, flottante ou envahissante, présente dans l'esprit de tout citoyen d'une grande ville. Pour William Keane, la perte (réelle ou non) de sa fille est l'unique moyen lui permettant de confirmer sa propre existence et d'entrer en relation avec les autres. Tout le reste n'est qu'illusion. ■

Keane

35 mm / coul. / 93 min / 2004 / fict. / États-Unis

Réal. et scén. : Lodge Kerrigan

Image : John Foster

Mont. : Andrew Hafitz

Prod. : Steven Soderberg et Andrew Fierberg

Dist. : Les Films Séville

Int. : Damian Lewis, Amy Ryan, Abigail Breslin,

Tina Holmes

Manderlay de Lars von Trier

Entre ombre et lumière

CATHERINE OUELLET-CUMMINGS

Quand il réalise **Dogville**, en 2003, Lars von Trier surprend en imposant une nouvelle esthétique. Le film étant caractérisé par une absence presque complète de décors, l'essentiel des éléments était dessiné à la craie sur le sol, entraînant d'importants changements dans



le jeu des comédiens qui devaient composer avec cet environnement déroutant. Le réalisateur danois reprend l'idée dans **Manderlay**, second volet d'une trilogie sur l'Amérique.

Après avoir quitté Dogville, Grace est effarée de se retrouver sur une plantation de coton où l'on pratique encore l'esclavage, bien que cette pratique ait été interdite 70 ans auparavant. Elle utilisera le pouvoir promis par son père gangster pour s'installer à Manderlay avec quelques hommes de main afin de superviser le processus d'émancipation des esclaves qu'elle a fait libérer.

Alors que l'espace scénique revisité de façon à l'épurer permettait aux spectateurs de **Dogville** d'apprécier plusieurs actions parallèles, la même mise en scène, mieux maîtrisée ici, permet de ramener l'ensemble des questionnements sur Grace, étrangère dans ce milieu véritablement formé de zones lumineuses en opposition constante avec l'ombre englobante. Grace aimerait être auréolée pour la délivrance qu'elle croit apporter; elle se retrouve plutôt confrontée à l'hostilité des habitants pour qui les bienfaits du changement de mode de vie ne sont pas manifestes. Par un jeu de lumière très théâtral, le réalisateur installe une frontière visible entre Grace et les « autres ». Tout se joue sur cette frontière identitaire qui remet en doute les fondements impérialistes; c'est pourquoi cette esthétique sépare Grace des autres protagonistes, malgré quelques tentatives de rapprochement. Comme si le décor même participait à la diégèse en refusant cette idée de réunion.

Si les choix formels de von Trier peuvent sembler dérangeants pour certains, on ne peut lui refuser le talent d'auteur qu'il manifeste dans **Manderlay** alors qu'il propose un scénario où la complexification ordonnée permet de faire le point sur la nature de l'homme et sur sa relation au pouvoir. Le réalisateur témoigne encore une fois de son savoir-faire en choisissant les

mots justes, décrivant déjà les liens entre les personnages. « Nous vous avons faits », dit Grace dès le début, admettant (ou souhaitant) sa responsabilité dans l'histoire de l'esclavage. « Vous nous avez faits », répondront les esclaves, beaucoup plus sarcastiques.

C'est ainsi que dans un environnement mis à nu, von Trier nous renvoie à nos ambitions occidentales de vouloir modeler le monde à notre image dans ce film où le thème principal, l'exploitation, établit le lien avec **Dogville**. Le cinéaste propose une analyse en profondeur du comportement postcolonial en démontrant, étape par étape, que la moindre intervention dans un milieu le déstabilise. La force du film réside d'ailleurs dans l'allégorie et dans la suggestivité puisque le spectateur est appelé à devenir actif pour matérialiser les éléments qui prennent place sous ses yeux et en interpréter lui-même les composantes. Il est ainsi en mesure d'évaluer aussi bien ses propres comportements que l'ensemble d'une situation donnée. Si Lars von Trier situait le récit de **Dogville** dans une sorte de non-lieu, de façon à universaliser son propos, il campe ici son récit aux États-Unis. L'histoire de Grace, qui se déroule au début du XX^e siècle, est ainsi réactualisée afin de créer un parallèle clair avec l'impérialisme américain actuel, jusqu'au moment où une photographie de George W. Bush apparaît au générique pour confirmer l'intention du réalisateur. Il n'en demeure pas moins que le discours du cinéaste dans **Manderlay** dépasse aisément toutes les frontières. ■

Manderlay

35 mm / coul. / fict. / 139 min / 2005 / Danemark-Suède-France-Allemagne-Pays-Bas

Réal. et scén. : Lars von Trier
Image : Anthony Dod Mantle
Mont. : Molly Marlene Stensgard
Prod. : Vibeke Windelov
Dist. : TVA Films
Int. : Bryce Dallas Howard, Danny Glover, Lauren Bacall, Willem Dafoe, Isaach de Bankolé

Le Promeneur du Champ de Mars de Robert Guédiguian

Le président et la mort

GUILLAUME ROUSSEL-GARNEAU

Bien qu'il s'agisse d'une fiction sur François Mitterrand, **Le Promeneur du Champ de Mars** excède les limites généralement attribuées au cinéma politique en abordant notamment les thèmes de la vieillesse et de la mémoire. Ce film de Robert Guédiguian (**Dernier été, Marius et Jeannette**) fusionne ainsi deux temporalités : le passé politique de celui qui présida pendant 14 ans une France socialiste et le présent d'une vie qui s'achève et qui confronte un vieil homme à une mort prochaine.

Comme tout individu sachant sa fin venir, Mitterrand (admirablement interprété par Michel Bouquet) s'engage dans un processus de remémoration, moins sentimental cependant que rationnel. C'est un avantage pour lui d'avoir à ses côtés une oreille attentive, le journaliste Antoine Moreau (Jalil Lespert), l'aidant à poser un regard détaché sur sa vie. Les nombreuses discussions, parfois lors de promenades extérieures, sont autant d'occasions pour une approche quasi proustienne de la mémoire : un passé qui se reconstruit par suite d'évocations.

Dans un style cinématographique classique et sobre, le film se présente donc comme une « conversation-relation », selon l'expression de Guédiguian, entre le président et le journaliste. Une relation paradoxale d'amitié et de méfiance. Car le journaliste est obsédé par les liens passés de Mitterrand avec le régime de Vichy, sujet que le vieux président contourne d'une manière ou d'une autre. À la sortie du livre *Le Dernier Mitterrand* de Georges-Marc



Le Promeneur du Champ de Mars

Benamou, duquel le film s'inspire, cette question avait alimenté certaines polémiques. Le film expose cette quête de vérité du journaliste et les questions éthiques qui y sont attachées. En quoi consistaient ces liens du président socialiste avec une droite antisémite? Était-elle l'unique moyen pour lui de gagner du pouvoir? Obligeait-elle un partage des valeurs défendues par le régime autoritaire? Dans tous les cas, le silence de Mitterrand semble renoncer à vouloir juger un passé révolu, le sien comme celui de tout individu. Il s'agit moins d'une question d'oubli que de silence : il existe un passé marquant qu'il faut taire.

Parce qu'il s'agit de la fin de ses jours, Mitterrand est simultanément présenté comme puissant et faible. Puissant d'esprit, avec un grand pouvoir politique, mais

faible de corps, à la santé fragile. Cette force et cette faiblesse ne sont pas seulement celles d'un seul homme, mais bien d'une force gauchiste entière. Le socialisme de Mitterrand, vu ici comme l'alternative réaliste et efficace à une gauche communiste inopérante, semble mourir avec l'homme. Mitterrand (le personnage) prophétise avec cynisme et désillusion que sa mort annonce l'arrivée d'une droite politique qui régnera longtemps.

Mis à part les histoires sentimentales du journaliste dont on comprend mal l'intérêt, le film évite le mélodrame. Il tente d'être comme le Champ de Mars en hiver : froid et beau. « Il n'y a que les idiots qui n'aiment pas le gris », dira le Mitterrand fictif qui associe cette couleur à son pays. Le film, fidèle à l'image qu'il donne de l'an-

cien président français, neutralise le blanc et le noir en un seul et même gris comme il joint la puissance à la faiblesse, la jeunesse à la vieillesse, la froideur à la sensibilité, l'amitié à la méfiance, la vie à la mort. Cela en un seul et même temps, un temps de souvenirs historiques et de mort venante. Un film où le sensible semble surgir d'un vent austère. ■

Le Promeneur du Champ de Mars

35 mm / coul. / 116 min / 2005 / fict. / France

Réal. : Robert Guédiguian
 Scén. : Gilles Taurand et Georges-Marc Benamou
 Image : Renato Berta
 Mont. : Bernard Sasia
 Prod. : Frank Le Wita
 Dist. : Christal Films
 Int. : Michel Bouquet, Jalil Lespert

**The Three Burials
of Melquiades Estrada**
de Tommy Lee Jones

Un homme d'honneur

NICOLAS GENDRON

Dans le Texas limitrophe du Mexique, un sans-papiers latino du nom de Melquiades est retrouvé mort, abattu accidentellement. Sans autre forme de procès, la police l'enterre vite fait. Ce que ne peut tolérer Pete Perkins, très attaché au vacher mexicain, qui cultive d'autres visées pour la dépouille de son ami. D'abord, il lui faut trouver son assassin, le forcer à déterrer le corps, puis partir à dos de cheval pour inhumer la victime auprès des siens.

Au cinéma comme à la ville, on fixe souvent des frontières là où il n'y a pas lieu d'en tracer. Le premier long métrage réalisé par l'acteur Tommy Lee Jones, qui déteste justement les étiquettes, se propose d'y réfléchir de deux manières, sur le fond et la forme. Tirée d'un fait divers, la prémisse du film incite au déboulonnement des idées reçues. En effet, dans la composition de ses personnages, le scénariste Guillermo Arriaga (**Amores perros**,

21 Grams), reconnu pour sa capacité à déconstruire la temporalité de ses intrigues, a pris soin de ne colorer ni la bêtise, ni la bonté, ni le mensonge. Les visages qu'on leur prête aiment à changer de tête. Son récit laisse planer un doute payant sur la moralité de presque tous ses protagonistes, sans égard à leur nationalité. Ainsi chacun apprivoise la tolérance au contact de ce qui lui est étranger; même les plus butés n'auront plus envie de retourner à la case départ. Si la quête absurde de Perkins paraît assurément extrême, elle prend une tournure honorable dans sa démonstration éloquente des vertus du stoïcisme, qui prétend qu'un contrôle rigoureux de ses émotions peut amener à la noblesse. Ce justicier nouveau genre prend donc le parti de forcer le coupable à se prendre en main en affrontant la part funèbre du destin. Tel un enfant qui doit apprendre de ses erreurs, mais à qui une légère tape dans le dos ne serait pas de trop. Parce qu'il traite Melquiades en égal même dans la mort, Pete cherche à humaniser le trépassé aux yeux du tueur, non pas pour le culpabiliser, mais pour qu'il soit en mesure d'assumer la portée de ses actes. Incarnant une parfaite figure stoïcienne, Tommy Lee Jones (Prix d'interprétation masculine à Cannes) surplombe une distribution exemplaire par sa retenue de vieux pro, avec un flegme des grands jours.

Appartenant visiblement à la tradition du western, sur les traces d'un Eastwood à son

meilleur, **The Three Burials of Melquiades Estrada** ne se moule sur aucun style. Tantôt morbide, tantôt anecdotique, la présence à l'écran d'un cadavre en décomposition sert l'éclatement des genres, dans une violence baroque que n'aurait pas renié le Sam Peckinpah de **Straw Dogs** ou de **The Wild Bunch**. Même si le périple oscille entre la tragi-comédie et la marche existentialiste, le cinéaste opte le plus souvent pour un académisme de bon ton. Il se contente de suivre l'évolution de ses personnages dans l'espace, usant souvent de plans rapprochés pour contraster avec les plans d'ensemble qui épousent les paysages.

Cette aventure d'amitié « testostéronée » aurait mérité plus d'écarts de conduite autrement que par son scénario. À l'instar de Tarantino dans **Kill Bill**, Lee Jones annonce chaque chapitre en exergue, comme un verdict final et sans appel. Bien davantage que son traitement, c'est l'essence de ce film qui fascine au fil d'arrivée. Montures et fusils s'effacent pour mettre de l'avant la mission de Pete qui, tels les héros de John Ford, met à profit son sens aigu de la justice pour rétablir un équilibre perdu. Un premier film vigoureux, doué d'une parole alerte et profonde, qui évite le piège du fourre-tout pour tableur sur une réflexion subtile sur le racisme et rappeler brillamment qu'il n'est jamais trop tard pour traverser la frontière nous séparant du monde adulte. ■



The Three Burials of Melquiades Estrada

The Three Burials of Melquiades Estrada

35 mm / coul. / 121 min / 2005 /
fict. / États-Unis-France

Réal. : Tommy Lee Jones
Scén. : Guillermo Arriaga
Image : Chris Menges
Mus. : Marco Beltrami
Mont. : Roberto Silvi
Prod. : Michael Fitzgerald et Tommy Lee Jones
Dist. : Atopia
Int. : Tommy Lee Jones, Barry Pepper, Julio Cedillo,
Dwight Yoakam, January Jones, Melissa Leo

Un dimanche à Kigali
de Robert Favreau

De l'horreur de l'indifférence

NICOLAS GENDRON

Quelque temps après le génocide au Rwanda en 1994, le journaliste Bernard Valcourt (Luc Picard) retourne sur les lieux pour reconstruire un amour qui lui a été arraché. Gentille (Fatou N'Diaye), l'employée tutsie de l'hôtel des Milles-Collines dont il s'était amouraché, a disparu dans la tourmente et nul ne l'a revue. Alors qu'il marche à la rencontre des survivants, Valcourt se remémore l'apripvoisement de Gentille, les premiers signes avant-coureurs de la tragédie et sa rage au ventre face à l'indifférence des autorités en place lorsqu'il avait voulu les prévenir du pire.

La filmographie de Robert Favreau est habitée par des personnages qui cherchent désespérément à se défaire de l'emprise d'un système ou d'un milieu étouffant. En témoignent une femme dépassée par son infertilité dans *Portion d'éternité*, le poète torturé qu'était Nelligan et les enfants Tanguay rongés par l'absence maternelle dans *Les Muses Orphelines*. Même la série télé *L'Ombre de l'épervier* dépeignait un village de pêcheurs gaspésiens sous le joug d'un marchand anglais. Son quatrième long métrage de fiction ne fait pas exception; son personnage central y éprouve d'amères désillusions en voulant prévenir le reste du globe de la barbarie qui se trame. La police locale, les fonctionnaires et même les Casques bleus semblent faire la sourde oreille lorsqu'il sonne l'alarme. Parce qu'il est diablement conscient qu'il n'est rien du tout à côté de l'immensité du drame, Valcourt tient mordicus à dénicher des images pour extirper la communauté internationale de son mutisme; les mots sont au demeurant insuffisants.



Un dimanche à Kigali – PHOTO : VÉRO BONCOMPAGNI

Soucieux de ne pas verser dans le sensationnalisme, Favreau puise à même sa sensibilité artistique un impressionnant pouvoir d'évocation : une main en détresse imprimée sur un mur, des corps enlacés morts d'avoir trop aimé, des odeurs qui vous prennent à la gorge. Le cinéaste et son directeur photo Pierre Mignot ont composé des images éloquentes qui en font plus avec moins. La nature dévastatrice du génocide n'est pas camouflée par cette « économie » de violence visuelle, puisqu'elle se lit dans le visage de ses victimes indirectes. Les survivants évoluent d'ailleurs dans des décors dépouillés, des décombres souillés de sang, de boue et de souvenirs pillés. L'approche intimiste de la caméra permet donc de mettre en contraste l'horreur et la réponse à l'horreur, qu'elle passe par l'indifférence ou le dégoût.

Adapté du roman *Un dimanche à la piscine à Kigali* de Gil Courtemanche, il est regrettable que le film soit dénué du cynisme et du mordant de l'œuvre littéraire, outre quelques courtes scènes à saveur politique. Non pas que les personnages soient désincarnés de toute fibre de révolte, mais la résistance cède rapidement le pas à l'impuissance. Comme si l'on avait voulu livrer un film plus accrocheur, et surtout moins dérangeant. Ce qui n'empêche pas l'essence

même du drame d'être presque insoutenable. À ce propos, Favreau a choisi de démarrer son récit à l'inverse de la chronologie du roman, c'est-à-dire à la suite du génocide. La dichotomie entre amour et malheur frappe de plein fouet, bien équilibrée, d'autant plus que l'enquête à la source de Valcourt est mise en parallèle avec ses souvenirs de « l'avant » et du « pendant ». D'un côté, sa passion naissante puis déchirante pour Gentille et l'angoisse de la perdre; de l'autre, son chemin de croix sur un sol jonché de cadavres. Investi d'une vérité de ton assagie, le travail de transposition du livre place malgré tout le paradoxe beauté-horreur à l'avant-plan, afin que jamais le spectateur ne soit tenté lui aussi de verser dans l'indifférence. ■

Un dimanche à Kigali

35 mm / coul. / 118 min / 2006 / fict. / Québec

Réal. : Robert Favreau
Scén. : Robert Favreau et Gil Courtemanche, adapté de son roman *Un dimanche à la piscine à Kigali*
Image : Pierre Mignot
Mus. : Jorane
Mont. : Hélène Girard
Prod. : Lyse Lafontaine et Michael Mosca
Dist. : Équinoxe Films
Int. : Luc Picard, Fatou N'Diaye, Fayolle Jean, Maka Kotto, Luck Mervil, Céline Bonnier, Mireille Métellus, Erwin Weche