Document généré le 2 juin 2025 19:50

Ciné-Bulles

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Deuil à retardement
Caos Calmo d'Antonnello Grimaldi

David Lamarre

Volume 27, numéro 2, printemps 2009

URI : https://id.erudit.org/iderudit/33354ac

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

Lamarre, D. (2009). Compte rendu de [Deuil à retardement / *Caos Calmo* d'Antonnello Grimaldi]. *Ciné-Bulles*, *27*(2), 52–53.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Caos Calmo
d'Antonnello Grimaldi

Deuil à retardement

DAVID LAMARRE

Bien qu'il en signe le scénario et qu'il y campe le rôle principal, Nanni Moretti n'assure pas la réalisation de **Caos Calmo**. Cet honneur revient à Antonnello Grimaldi dont on se demande s'il avait l'étoffe pour mettre en scène cette adaptation d'un roman de Sandro Veronesi. Voyons voir.

Alors qu'il revient, en héros, de la plage où il a sauvé une inconnue (Isabella Ferrari), Pietro (Nanni Moretti) trouve sa femme morte et sa fille en pleurs. Après l'enterrement, il fait de sa fille le centre de son univers. Il va même jusqu'à rester, jour après jour, à proximité de son école. Mais il n'est jamais longtemps seul. Des collègues de travail, des membres de sa famille, des parents d'élèves et des amis viennent le voir et lui racontent leurs problèmes. Ces distractions n'arrivent pas à l'extirper de son étrange impassibilité. Pour une raison que lui-même ignore, la souffrance qu'il devrait ressentir à la suite du décès d'un être cher tarde à se manifester...

Souvent, au cinéma, les personnages en deuil cherchent davantage à atténuer leur peine qu'à réfléchir sur sa douceur. L'intérêt de **Caos Calmo** repose justement dans sa manière originale de présenter ce drame. Le problème, c'est que le scénario n'est pas à la hauteur du sujet qu'il aborde. D'incroyables coïncidences viennent en miner la vraisemblance. La plus surprenante concerne la femme que Pietro sauve de la noyade. Par un incroyable hasard, elle est l'amante du patron (incarné par Roman Polanski) de la compagnie qui cherche à fusionner avec celle où travaille Pietro. Pire, dans une scène érotique plus proche du cinéma de David Cronenberg que de celui dicté par Antonnello Grimaldi jusque-là, Pietro et cette femme évacuent leurs frustrations en faisant l'amour violemment.

Il n'y a pas grand-chose qui fonctionne dans ce film. La direction photo d'Alessandro Pesci n'est même pas digne de mention. Les éclairages sont plats, uniformes et sans intérêt. *Idem* pour les cadrages et les plans qui n'ont rien d'original ou d'expressif. Ces éléments de qualité professionnelle, mais sans valeur artistique, s'avèrent plus télévisuels que cinématographiques.

Caos Calmo

The Curious Case of Benjamin Button

Ce qui n'est pas étonnant d'un réalisateur plus familier des plateaux de télé que de cinéma. Et c'est sans compter le montage sonore qui manque franchement de subtilité. Pourtant, de jolies mélodies et d'excellentes chansons composent la trame sonore. Les séquences accompagnées de *Pyramid Song* de Radiohead et de *Cigarettes and Chocolate Milk* de Rufus Wainright collent parfaitement au ton de ces deux pièces. Par contre, la fréquence de reprise des thèmes musicaux signés Paolo Buonvino en atténue l'impact. Aussi, l'accès en voix *off* aux pensées du protagoniste agace par sa facilité et sa futilité. Dans ses moments de solitude, on l'entend énumérer des listes d'une trivialité sans nom : les compagnies aériennes avec lesquelles il a voyagé, les maisons où il a vécu, etc.

Pourtant, le jeu de Moretti est assez convaincant pour qu'un tel recours à la bande-son soit évité. Lorsque l'acteur regarde vers la caméra, on devine presque ce que pense le personnage, même lorsqu'il ne pense à rien. Grâce à son remarquable talent, Moretti arrive à rendre humaine la réaction inhabituelle du personnage qu'il campe. On ne peut en dire autant de ses pairs. Signe de la faiblesse de la distribution, le deuxième nom au générique est celui de Valeria Golino, la covedette de **Hot Shots**!

Malgré une idée originale intéressante, **Caos Calmo** manque de subtilité et tombe à plat. Même la présence, toujours appréciée, de Nanni Moretti n'arrive pas à relever cette production de peu d'intérêt. ■

Caos Calmo

35 mm / coul. / 115 min / 2008 / fict. /
Italie–Angleterre

Réal. : Antonnello Grimaldi
Scén. : Francesco Piccolo, Laura Paolucci et Nanni Moretti, d'après le roman de Sandro Veronesi
Image : Alessandro Pesci
Mus. : Paolo Buonvino
Mont. : Angelo Nicolini
Prod. : Domenico Procacci
Dist. : Les Films Séville
Int. : Nanni Moretti, Valeria Golino, Isabella Ferrari, Alessandro Gassman, Silvio Orlando, Denis Podalydès

The Curious Case of Benjamin Button
de David Fincher

Jouer la carte de la facilité

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

The Curious Case of Benjamin Button de David Fincher attire la curiosité par son sujet pour le moins inusité : un homme, né avec le corps d'un vieillard, rajeunit physiquement tout au long de son existence. Et doit, par le fait même, expérimenter les grandes étapes de la vie — enfance, amour, paternité — avec un corps et un esprit différents de ceux du commun des mortels. Ainsi verra-t-il ceux qu'il aime, en particulier Daisy, l'amour de sa vie, vieillir alors que lui prend le chemin inverse.

Cette prémisse originale aurait pu permettre au réalisateur de proposer une réflexion

sur la notion, aussi abstraite que fascinante, de temps et sur celle du vieillissement. Mais il n'en est rien. Parce que ce film adopte une structure narrative typiquement hollywoodienne, racontant une histoire extraordinaire de manière surannée, ce qui en fait un simple divertissement populaire, même si certains prêtent à ce film une profondeur dont il est totalement dépourvu. Son succès repose pour l'essentiel sur des méthodes depuis longtemps éprouvées sur un public docile qui s'abandonne à la répétition de la bonne vieille recette hollywoodienne.

Ses nombreux effets faciles rendent ce film lassant, d'autant qu'il n'est qu'une pâle copie de productions antérieures. Par exemple, les aventures de Benjamin Button sont racontées en *flash-back* grâce à son journal intime conservé par Daisy. C'est leur fille qui lui en fait la lecture sur son lit de mort. Utilisé de manière aussi conventionnelle, le *flash-back* marque le caractère mélancolique du récit, ce que montrent les multiples *reaction shots* de Daisy qui ressasse les souvenirs de cet amour perdu. Ce procédé ajoute une lourdeur dramatique inutile à une trame qui aurait gagné à éviter la sentimentalité tragique du destin de Button pour s'attarder au caractère ironique de son état. D'ailleurs, comme c'est souvent le cas des films hollywoodiens valorisant le traitement en *flash-back*, le présent diégétique n'est jamais approfondi et ne sert qu'à intensifier l'émotion du spectateur face au passé douloureux des personnages.

Puis, s'attardant aux traits de caractères de Button qui a « grandi » dans un centre pour vieillards, on se questionne sur son manque d'introspection. On devine rapidement qu'il s'agit là d'un truc scénaristique afin de faciliter la tâche au spectateur et ramener au plus simple le déroulement de son existence. Puisque le cinéma populaire repose avant tout sur l'identification du spectateur au personnage principal, celui du film de Fincher est simplifié à l'extrême afin d'éviter toute possibilité de glissement interprétatif. Button est attachant parce que généreux, sensible et aimable, mais invraisemblable parce que trop bon pour être crédible. Lorsqu'il apprend que Daisy attend un enfant de lui, il décide de partir pour ne pas la faire souffrir, sacrifice louable, certes, mais improbable.

Ce film, qui ne va jamais au-delà des apparences et du premier degré, se contente du commun et se complaît dans la facilité. Le scénariste Eric Roth ne parvient pas à donner au personnage la profondeur psychologique nécessaire, faisant de lui un être sans chair, candide et sans intérêt. Le traitement, d'une banalité déconcertante, que Roth et Fincher confèrent à la relation amoureuse entre Button et Daisy, alors que tous deux arrivent finalement au même âge, est une autre preuve de leur cruel manque de courage, comme s'ils étaient incapables de travailler à des situations moins évidentes, plus risquées. Pour demeurer divertissant et accessible, le film montre rapidement un épisode bien plus fascinant que le précédent, celui dans lequel une Daisy vieillissante retourne auprès d'un Benjamin gamin qui ne se souvient plus d'elle. Il y avait pourtant là matière à élaborer des moments dramatiques particulièrement poignants, mais la tâche semble avoir rebuté le scénariste et le réalisateur qui ont préféré concocter des scènes anémiques d'une banalité sans nom. Il en résulte un film qui garde continuellement en surface ce qui aurait exigé un traitement en profondeur et nécessité une approche sensible du comportement des individus devant des situations inusitées.

Nul doute que les ratés de **Benjamin Button** sont largement liés au scénario ultra-conventionnel de Roth. Ce qui ne surprend guère, après tout, du scénariste du surévalué **Forrest Gump,** duquel Roth reprend plusieurs éléments. Au-delà des ressemblances structurelles entre les deux films, l'innocente bonté du protagoniste et le triomphe de l'émotion sur la réflexion offrent des similarités qui ne peuvent être le simple effet du pur hasard.

En ce qui a trait au réalisateur, la déception est plus grande et se situe à un autre niveau. Fincher, à qui l'on doit des films nettement plus exigeants comme **Seven** et **Zodiac**, se contente ici de formules hollywoodiennes éculées franchement indignes de son talent. Il semble ici, avec ses cadrages sans inspiration de style carte postale, esclave de la production, réduit au rôle de simple artisan qui fait ce qu'on lui demande. Jamais, il ne parvient à insuffler sa personnalité au scénario de Roth et à faire de cette histoire son film. Au final, **The Curious Case of Benjamin Button**, malgré sa prétentieuse volonté d'être un film sérieux, est au mieux distrayant, mais impersonnel et aisément oubliable. Reste à espérer que les nominations aux Oscar et la reconnaissance de l'industrie ne donneront pas envie à Fincher d'abandonner la richesse et la rigueur du cinéma qu'il faisait auparavant. ■

The Curious Case of Benjamin Button

35 mm / coul. / 166 min / 2008 / fict. / États-Unis

Réal. : David Fincher
Scén. : Eric Roth, d'après la nouvelle de F. Scott Fitzgerald
Image : Claudio Miranda
Mus. : Alexandre Desplat
Mont. : Kirk Baxter et Angus Wall
Prod. : Katherine Kennedy, Frank Marshall et Ceàn Chaffin
Dist. : Paramount Pictures
Int. : Brad Pitt, Cate Blanchett, Taraji P. Henson, Julia Ormond, Jason Flemyng, Tilda Swinton

Demain

35 mm / coul. / 104 min / 2009 / fict. / Québec

Réal. : Maxime Giroux
Scén. : Alexandre Laferrière et Maxime Giroux
Image : Sara Mishara
Mont. : Mathieu Bouchard-Malo
Prod. : NúFilms
Dist. : Les Films Séville
Int. : Eugénie Beaudry, Guillaume Beauregard, Serge Houde, Francis La Haye

Demain
de Maxime Giroux

Le savoir-faire dans la lenteur

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Difficile de croire que **Demain** soit le premier film d'un jeune réalisateur tellement on note une assurance dans l'approche narrative, une véritable recherche dans le traitement des personnages et une rigueur dans la composition des plans, autant d'éléments habituellement associés au travail de cinéastes chevronnés. Dans ce long métrage, Maxime Giroux raconte la quête amoureuse d'une jeune femme solitaire, Sophie, à travers la relation naissante qu'elle entretient avec un travailleur de chantier, Jérôme, rencontré dans un bar. D'emblée, les limites de cette relation paraissent évidentes tant ils semblent aux antipodes. Et c'est sans compter le père de Sophie, malade, qui habite la campagne et à qui elle doit rendre visite régulièrement. **Demain**, c'est l'histoire d'une femme qui oscille entre deux univers sans jamais trouver son équilibre, sans parvenir à se sentir à sa place. Et si l'on s'intéresse à cette femme, c'est parce que Giroux parvient à la rendre réelle, tangible.

Demain

Le cinéaste fait dans le réalisme psychologique dans une facture proche de celle de Rafaël Ouellet, dont les deux films (**Le Cèdre penché** et **Derrière moi**) mettent en scène un monde de gestes et de silences traduisant les conflits intérieurs des personnages. Giroux ne montre jamais une action dans le seul but de captiver le spectateur; au contraire, il ne dévoile que ce qui est essentiel, que ce qui est légitime et cohérent avec le caractère et la psychologie des personnages. Lorsqu'il filme un long plan large et fixe montrant Sophie, son père et un voisin en train de regarder la télévision c'est pour traduire le malaise qui les habite et qu'il parvient à exprimer par la lenteur du regard qu'il porte sur eux. Dans ce cinéma qui se heurte à la réalité et évoque un quotidien blafard, le réalisateur ne peut se permettre d'aller rapidement, de provoquer des sensations par un rythme haletant. Si **Demain** apparaît comme un film réussi, c'est justement parce que la mise en scène de Giroux est sobre et statique, parce qu'il fait ce que bien d'autres cinéastes ne font guère plus, de peur d'ennuyer : prendre le temps

d'observer les choses, de ne pas se sentir pressé par l'impatience du spectateur.

Certes, il y a bien quelques défauts dans **Demain**, dont celui, peut-être le plus évident, de l'absence de transcendance dans la démarche de Giroux, comme s'il ne parvenait pas à faire de Sophie la métaphore d'une génération désillusionnée qui cherche désespérément à être aimée. Durant quelques brèves séquences, on sent pourtant son désir de montrer cela, particulièrement dans des plans très crus de Jérôme et de Sophie au lit, faisant la démonstration que seul le sexe, et non l'amour, uni ces deux êtres. Le propos est là, entamé, mais jamais porteur d'une signification autre que ce que nos yeux peuvent y déceler au premier regard. Il n'en demeure pas moins qu'avec **Demain**, Maxime Giroux fait la preuve, dans son approche cinématographique, d'une maturité assez rare chez un aussi jeune réalisateur. ■

Derrière moi
de Rafaël Ouellet

L'art de l'observation

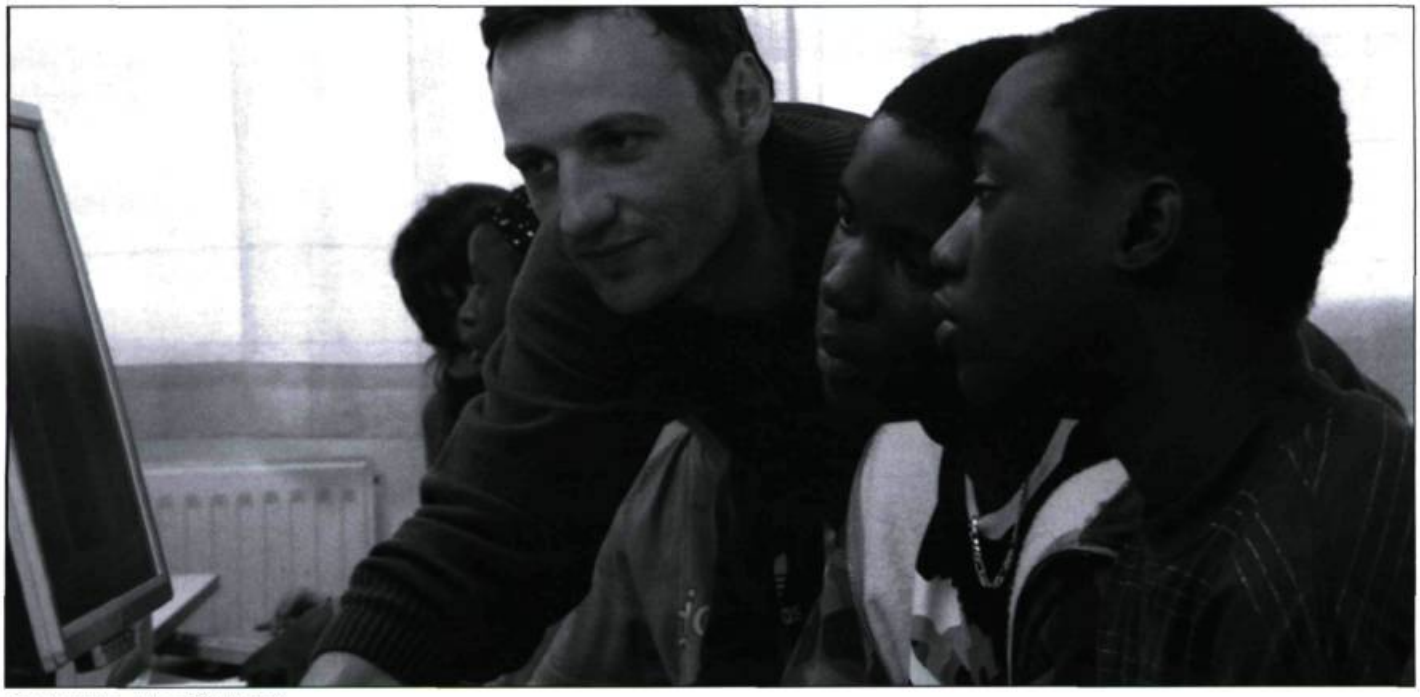
JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le Cèdre penché l'annonçait, **Derrière moi** semble le confirmer : Rafaël Ouellet possède à la fois une vision d'auteur, tant dans les thématiques qu'il aborde que dans son approche narrative pleine de subtilité, et une démarche cinématographique précise. Dans son premier film, il racontait l'histoire d'un rapprochement entre deux sœurs après la mort de leur mère; il le faisait doucement, en prenant le soin de décrire la solitude de chacune avant de les réunir.

Derrière moi relate la troublante amitié qui unie Betty, une escorte, et Léa, une jeune campagnarde. Dans cette lente descente aux enfers d'une adolescente innocente, on reconnaît la touche du cinéaste, sa sensibilité. Il jette sur les deux jeunes femmes un regard entier, cherchant à comprendre cette attirance de figures apparemment antagonistes que le hasard fait se croiser au détour de la vie.

La trame narrative du film est simple, linéaire, mais les motivations des protagonistes, elles, sont complexes. Contemplatif et introspectif, le récit est caractérisé par un rythme lent qui met parfois le spectateur à l'épreuve. La caméra s'attarde de longs moments sur le visage de Betty et c'est de cette manière que Ouellet parvient le mieux à exprimer le désarroi du personnage. Patient, il laisse le banal dévoiler le primordial. Limitant le travail de

Derrière moi



Entre les murs – Photo : Pierre Milon

la caméra à l'essentiel, il confie le soin au spectateur d'interpréter les images, de participer en quelque sorte au film en instaurant un rapport direct entre la position de la caméra et celle du spectateur. Cette mise en scène sensible et attentive, qu'on pourrait associer à une forme de suggestion implicite, fournit à **Derrière moi** une grande lucidité, tant sur le plan formel que sur le plan psychologique.

Finalement, on garde le souvenir de petites séquences anecdotiques, magnifiquement filmées, plutôt que celui de l'histoire dans son ensemble. Reviennent alors à l'esprit des moments visuellement poétiques comme celui où la caméra scrute en plan d'ensemble Betty et Léa qui contournent un lac entouré d'arbres, plan nécessaire à l'expérience sensorielle que cherche à transmettre le réalisateur. Il ne faut guère essayer de comprendre sa pertinence ou sa place dans la continuité narrative, mais plutôt chercher à le ressentir, à le prendre tel quel, dans sa beauté. Ainsi, la principale force du jeune réalisateur réside dans sa capacité à s'exprimer autrement que par le dialogue, par la simple observation des personnages et par leurs transformations internes. Et c'est justement lors des scènes dialoguées, parfois trop explicites, que le film s'avère le moins efficace, comme si Ouellet n'arrivait pas à leur donner une véritable profondeur, comme s'il était incapable de donner aux mots la même portée qu'aux images. Les plus beaux moments de **Derrière moi**, les plus éloquents, sont constitués de silences qui laissent placent à des regards chargés d'émotions, comme en témoigne le bouleversant dernier plan dans lequel Betty regarde Léa, endormie, qu'elle vient de vendre à un proxénète, ce qui lui permettra de s'affranchir de son état. Une trahison qui reste en mémoire bien après la fin du générique. ■

Derrière moi

35 mm / coul. / 84 min / fict. / Québec

Réal. et scén. : Rafaël Ouellet
Image : Rafaël Ouellet, Pascal L'Heureux et Michel Leroux
Mont. : Rafaël Ouellet
Prod. : Stéphanie Morissette et Rafaël Ouellet
Dist. : Les Films Séville
Int. : Carina Caputo, Charlotte Legault, Éliane Gagnon, Patrice Dubois

Entre les murs
de Laurent Cantet

Au-delà de la fiction

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le plus récent film de Laurent Cantet, **Entre les murs**, semble un étrange paradoxe, une sorte de contradiction entre le sujet et la forme. Autant son sujet, l'éducation, nous a été rendu familier par le cinéma (plusieurs films ont traité de ce thème pour exprimer le désir de l'être humain d'aspirer à plus de liberté face au pouvoir en place) et par les médias (évocation de plusieurs problèmes : difficultés de l'enseignement, immaturité et désintéressement chez les jeunes, échecs scolaires, etc.), autant l'approche privilégiée par Cantet, unique et originale, se détache de ce qui a précédé.

Avec **Entre les murs**, le cinéaste fait un étonnant exercice de cinéma pur, plus que

réaliste, presque réel, dénué de complaisance et de facilité. Il évite continuellement le piège de la thèse morale bon marché. À propos du récit, il y a peu à dire, sinon qu'on y suit François, professeur de français dans un lycée multiethnique, pendant toute une année scolaire. La majeure partie du temps, il est dans sa classe avec des élèves qui lui font la vie dure. Si ceux-ci paraissent blasés, cherchant sans cesse à confronter leur enseignant, Cantet ne les juge pas. Ici, il n'y a ni bons ni méchants, rien que des individus, un prof et des jeunes, qui doivent apprendre à cohabiter. On les regarde, on analyse leurs gestes, leurs paroles, avec le sentiment que l'image se désintègre, que la fiction s'estompe et que, peu à peu, la réalité se dévoile à nous dans toute sa vérité.

La force de ce film et son énergie brute résident dans le choix de Cantet et de François Bégaudeau (coscénariste du film, auteur du livre qui l'a inspiré et interprète du rôle principal) de limiter le récit à l'intérieur des murs de l'école et d'aller à l'essentiel, laissant de côté les éléments superflus du cinéma classique. Il n'y a pas de ces scènes mielleuses ou simplement descriptives, ces habituelles mises en situation qui permettent de cerner la psychologie des personnages (un prof, chez lui, qui remet en question ses méthodes ou qui vit une rupture amoureuse; un étudiant qui traverse une crise familiale, etc.). Tirant profit des procédés propres au documentaire plutôt qu'à la fiction, **Entre les murs** porte un regard entier, et qui se veut objectif, sur une classe et ceux qui l'habitent, s'intéressant avant tout au quotidien du groupe et à ce qui relève de l'ordinaire, comme cette dispute à propos des noms occidentaux utilisés par François dans ses exemples. Cantet refuse toute dramatisation et même lorsque son film s'attarde, dans la seconde partie, à un étudiant perturbateur, Souleymane, qui passe en conseil de discipline à la suite d'une orageuse confrontation avec François, la démarche du cinéaste demeure intacte. Il cherche d'abord à présenter avec exactitude l'évolution d'une année scolaire et les changements qui s'opèrent au sein d'une classe, pour le meilleur ou pour le pire, sans jamais se faire didactique dans son propos. Cantet évite ainsi de s'empêtrer dans une narration lourde de grands discours sur l'éducation et ses problématiques, défaut récurrent dans les films du genre (**Dead Poets Society** et autres). Au contraire, il pose des questions fondamentales sur le système scolaire, sur le désespoir des enseignants devant le désintérêt des étudiants, sur cet univers apparemment dichotomique qu'est l'école, lieu de tous les conflits où cohabitent des profs qui veulent transmettre un savoir et des élèves qui utilisent l'établissement scolaire comme lieu d'affirmation individuelle. Cette dualité incite le cinéaste à laisser les réponses en suspens, à ouvrir la discussion et confère au spectateur le devoir de tirer lui-même ses conclusions.

Et comme pour appuyer le côté frontal, parfois viscéral, du film, l'authenticité du récit ne remet jamais en question la mise en scène sincère et rigoureuse de Cantet, qui procure au spectateur le sentiment d'y être. L'utilisation récurrente du gros plan rapproche le spectateur de l'action comme pour la lui faire ressentir de l'intérieur et la caméra portée à l'épaule, continuellement mobile, permet de saisir le réel dans la vérité de l'instant. Lorsque la classe se met à discuter, lorsqu'un élève lève la main pour poser une question ou lorsque le professeur répond ou explique une notion, la caméra de Cantet n'est jamais passive. Elle participe de l'action, lui insuffle son énergie.

Rarement a-t-on vu, ces dernières années, un film dont le fond et la forme soient aussi intimement liés et parviennent à ce point à rester collés aux personnages, traduisant au plus près les liens qui les unissent. Il y a, dans la mise en scène privilégiée par Cantet, un habile mélange de liberté, de désinvolture et d'instinct, d'une part, de structure, d'ordonnance et de réflexion, d'autre part, qui confère au film toute sa force, comme si le cinéaste était parvenu à une harmonie permettant d'atteindre un instant de pur cinéma. ■

Entre les murs

35 mm / coul. / 128 min / 2008 / fict. / France

Réal. : Laurent Cantet
Scén. : Laurent Cantet, Robin Campillo et François Bégaudeau, d'après le roman de ce dernier
Image : Pierre Milon, Catherine Pujol et Georgi Lazarevski
Mont. : Robin Campillo et Stéphanie Léger
Prod. : Carole Scotta et Caroline Benjo
Dist. : Métropole Films
Int. : François Bégaudeau, Rachel Régulier, Esméralda Ouertani, Franck Keïta, Vincent Claire, Cécile Lagarde, Olivier Dupeyron, Nassim Amrabt

Grande Ourse – La clé des possibles
de Patrice Sauvé

Les étoiles n'étaient pas alignées

STÉPHANE DEFOY

Après le succès mitigé de son premier long métrage, **Cheech** (2007), adapté de la pièce de théâtre de François Létourneau, Patrice Sauvé a opté pour un univers qui lui est familier. La télésérie *Grande Ourse*, dont il a assuré la réalisation, a obtenu un succès enviable (plus d'un million de téléspectateurs) lors de sa diffusion de 2004 à 2006. **Grande Ourse – La clé des possibles** fait passer la série du petit au grand écran. Les admirateurs de la série retrouveront les personnages principaux dont les traits de caractère — plutôt caricaturaux, au demeurant — restent inchangés. Lapointe (Marc Messier), Biron (Normand Daneau) et Gastonne (Fanny Mallette, une actrice qui mériterait de bien meilleurs rôles) sont à nouveau réu-

Grande Ourse – La clé des possibles

nis afin de récupérer une clé permettant de visiter un nombre infini d'univers. Les obstacles sont nombreux pour les en empêcher, car des individus malveillants tentent eux aussi de mettre la main sur l'objet hautement convoité.

S'ouvrant sur une séquence inspirée dans laquelle une sorcière tente de noyer sa fille dans des eaux tumultueuses, le film s'engouffre par la suite dans un récit anecdotique qui peine à trouver son rythme. L'intrigue, dans laquelle le scénariste Frédéric Ouellet insère de tout (sorcellerie, mythologie grecque, etc.), bat sérieusement de l'aile car elle s'articule autour de la résolution d'une énigme qui n'intéresse que les protagonistes eux-mêmes. Déjà à mi-parcours, l'histoire, inutilement complexe, s'éparpille dans tous les sens pour tenter de camoufler sa principale faiblesse : un manque chronique de rebondissements et de retournements de situations. De sorte que les personnages font du surplace tout en débitant des répliques creuses en forme de vérités absolues. De plus, le long métrage ne mise pas suffisamment sur les passages fantastiques qui sont, là aussi, des éléments incontournables à un film de ce genre, qui fait cohabiter morts et vivants. Il manque ainsi la dimension horrifique, ou du moins tendue, qui aurait permis d'apprécier à leur juste valeur les temps morts du récit. Les quelques séquences mettant l'accent sur les esprits, les démons et les sorcières dénotent, dans leurs compositions visuelles, la dette évidente du réalisateur vis-à-vis du cinéma d'horreur japonais contemporain, dont Hideo Nakata (**Ringu**, **Dark Water**) et Takashi Shimizu (**Ju-On**, **Marebito**) sont les principaux porte-étendards en Occident. Ces scènes sont constituées de lents travellings dont des portions sont en accéléré. Le monteur soustrait ensuite quelques fractions d'images au plan-séquence afin

d'obtenir l'effet recherché : un passage reflétant une inquiétante anormalité. Il faut aussi souligner que le travail de la bande sonore, dans ces parties du film, est impeccable.

Toutefois, la plus grande réussite du long métrage réside dans la construction d'un univers parallèle. Pour montrer la cassure entre le réel et l'irréel, Sauvé utilise un procédé particulier qui consiste à saturer ses images pour en faire ressortir les couleurs fluorescentes comme le vert lime, le rose et le jaune des vêtements, ainsi que des éléments de décor. Voilà une jolie trouvaille qui mérite d'être soulignée. Pour le reste, le cinéaste opte pour une facture très télévisuelle qui crée l'impression que ce film n'est rien d'autre qu'un épisode de 100 minutes. Sur le plan technique, il use à profusion des mouvements de caméra (travellings avant et arrière en particulier). On peut présumer que **Grande Ourse** le film saura satisfaire les fans de la série. Quant aux autres, ils risquent de rester sur leur appétit. ■

Grande Ourse – La clé des possibles

35 mm / coul. / 100 min / 2009 / fict. / Québec

Réal. : Patrice Sauvé
Scén. : Frédéric Ouellet
Image : Ronald Plante
Mus. : Normand Corbeil
Mont. : Michel Grou
Prod. : Jean-François Mercier et André Monette
Dist. : Alliance Vivafilm
Int. : Marc Messier, Normand Daneau, Fanny Mallette, Maude Guérin, Gabrielle Lazure, Frédéric Gilles, Monique Mercure

Je me souviens

35 mm / n. et b. / 88 min / 2008 / fict. / Québec

Réal. : André Forcier
Scén. et prod. : André Forcier et Linda Pinet
Image : Daniel Jobin
Mus. : Louis Desparois
Mont. : Linda Pinet
Dist. : Atopia
Int. : Pierre-Luc Brillant, Hélène Bourgeois-Leclerc, Rémy Girard, Michel Barette

Je me souviens
d'André Forcier

Vite oublié

STÉPHANE DEFOY

André Forcier est une figure incontournable dans l'univers du cinéma québécois. Au-delà de son franc-parler qui, selon ses dires, horripilent les fonctionnaires des institutions finançant la production cinématographique (Téléfilm Canada, SODEC), le réalisateur peut se vanter d'avoir une filmographie qui mérite le respect. S'inscrivant dans le courant des années 1970, Forcier réalise, dans un premier temps, des films intégrant en filigrane le mouvement contestataire de l'époque. Il signe, en 1976, **L'Eau chaude l'eau frette** qui marque l'histoire du cinéma québécois. Durant les décennies 1980 et 1990, son univers onirique et festif, peuplé de personnages hauts en couleur, s'enrichit sur le plan artistique. Il en ressort une série de longs métrages (**Une histoire inventée**, **Le Vent du Wyoming**, **La Comtesse de Baton Rouge**) reposant sur des scénarios débordant d'inventivité. Jusque-là, on ne s'ennuie jamais en visionnant un film de Forcier, l'aspect surréaliste de ses films s'avérant un antidote à la grisaille du monde ambiant.

En revanche, le réalisateur d'**Au clair de la lune** propose par la suite des films inaboutis laissant transparaître un certain relâchement sur le plan narratif. On pourra lui pardonner **Acapulco Gold** (2004), fiction bric-à-brac produite avec trois bouts de ficelles. Cependant, **Les États-Unis d'Albert** (2005) regorgent d'idées intéressantes qui, au final, tombent à plat les unes après les autres. **Je me souviens**, son 12e long métrage, annonce le retour aux sources de Forcier, c'est-à-dire à un cinéma plus politique faisant écho à ses films des premières heures, sans pour autant délaisser le côté ludique, marque de commerce du cinéaste.

L'action se déroule pendant les années sombres du duplessisme, sur fond d'identité nationale. Robert Sicennes, un ouvrier de la Sullidor Mining — mine d'or en Abitibi —, tente d'y instaurer un syndicat. Les obstacles sont nombreux : le patronat, le clergé et le gouvernement discréditent les actions des travailleurs en associant tout mouvement de contestation à la propagande communiste. Ce thème principal du récit se perd rapidement dans de multiples développements parallèles dont l'intérêt est discutable. Ainsi, le sujet, la lutte pour obtenir de meilleures conditions de travail, laisse place à mi-parcours à des parties de fesses où l'une couche avec le mari de l'autre afin d'obtenir vengeance. Dès lors, les décrochages sont nombreux et l'histoire perd le peu d'intérêt qu'elle avait au départ. En fait, **Je me souviens** est constitué de saynètes souvent bancales plutôt que d'une intrigue solide construite autour d'un sujet central.

À titre d'exemple, la mort d'un mineur, qui devrait accentuer la tension dramatique, laisse complètement indifférent car l'événement occupe tout au plus une minute du film. Ce genre de rebondissements se multiplie, mais la mise en scène nonchalante ne tire pas avantage du potentiel dramatique des situations qu'elle convoque. De plus, la voix monocorde du réalisateur, qui se charge de la narration, alourdit inutilement le déroulement de l'histoire, tout en brisant le rythme de certains développements. Comme dans **Les États-Unis d'Albert**, le réalisateur s'amuse avec différents accents (français, britannique, irlandais) dont il affuble ses personnages. Un jeu qui pourrait être intéressant si les dialogues ne sonnaient pas si souvent faux. Soulignons également que le film souffre d'une lacune majeure sur le plan du *casting*; Michel

Je me souviens

Barette et Rémy Girard, qui incarnent respectivement Duplessis et un cardinal grotesque, loin d'être convaincants, sont risibles. En outre, le récit fait un bond de neuf années dans la dernière partie du film. Les enfants ont grandi, mais les personnages adultes n'ont pas vieilli d'une ride. Un autre anachronisme qui vient s'ajouter à une série de ratés. Bref, rien ne fonctionne dans ce film.

Où Forcier a-t-il voulu en venir avec ce film sans ligne directrice? S'il est clair que le cinéaste n'a pas obtenu le financement nécessaire pour réaliser son projet — un film d'époque — comme il l'entendait, cela n'explique pas un tel laisser-aller. Bref, **Je me souviens** est un film qui se fait vite oublier. ■

The Wrestler
de Darren Aronofsky

Un nouveau combat

DAVID LAMARRE

Darren Aronofsky nous a habitués, par le passé, à un montage très rapide qu'il désigne comme « hip-hop editing », à une multitude de plans à la plastique riche et à des trames sonores affirmées, voire envahissantes. Dans **The Wrestler**, il adopte une approche directe s'apparentant au réalisme cinématographique. Caméra à l'épaule, il est au plus proche des acteurs et évite la musique extradiégétique et les artifices du montage pour établir un rapport intime aux personnages. Cela met en valeur le jeu naturel de Mickey Rourke et accentue le réalisme du film, qui aurait pu être un chapitre du documentaire **Beyond the Mat**.

Randy « The Ram » Robinson est un lutteur professionnel, même si ses heures de gloire appartiennent à un passé depuis longtemps révolu. Son existence chavire lorsqu'une crise cardiaque le terrasse. La cicatrice de ce récent pontage marque sa poitrine telle une balafre. Elle incarne en quelque sorte toutes les substances consommées pour obtenir une musculature impressionnante, tous les coups reçus pour satisfaire les spectateurs et tous les excès auxquels il s'est adonné lorsqu'il était au sommet de sa popularité. Il doit désormais apprendre à vivre hors de l'arène. Coupé de ses fans et de ses pairs, il cherche à mettre fin à sa solitude en draguant une stripteaseuse presque aussi usée que lui et en renouant avec sa fille qu'il a abandonnée lorsqu'il était une vedette. Mais si l'on peut sortir un lutteur du ring, peut-on sortir aussi facilement le ring d'un lutteur?

Pour la première fois de sa jeune carrière, Darren Aronofsky ne signe pas le scénario de ce film. Ses trois précédents s'organisaient autour de narrations cycliques. Dans **Pi** et **Requiem for a Dream**, chaque boucle du récit agissait comme les passages d'une scie circulaire. Elles tranchaient les protagonistes jusqu'à ce qu'ils se cassent. Dans **Requiem for a Dream**, les quatre personnages principaux répétaient sans cesse les mêmes erreurs et laissaient leur dépendance les mener respectivement à l'asile, à l'hôpital, à la prison et au bordel. Dans **Pi**, pour mettre fin à la spirale, le narrateur portait une perceuse à sa boîte crânienne. De son côté, **The Fountain** inversait la vrille. Chaque cycle narratif provoquait une

The Wrestler

ascension plutôt qu'une déchéance et aspirait, comme les pales d'un hélicoptère, le héros vers les cieux.

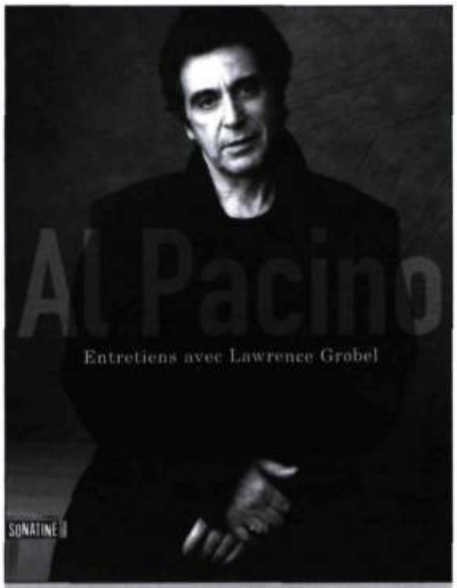
Dans **The Wrestler**, le scénariste Robert Siegel, en rédigeant un drame à la forme aussi efficace que conventionnelle, casse en quelque sorte le moule d'Aronofsky. De la relation complexe qu'il dessine entre Randy (Mickey Rourke) et Pam (Marisa Tomei) jaillit la force du récit. Les deux protagonistes offrent, chacun à leur façon, leur corps en spectacle. Or, au grand déplaisir de leurs fans, leurs corps sont devenus usés. Une danseuse aux chairs vieillissantes et un lutteur fatigué n'attirent pas les foules. La similitude de leur état les fera fraterniser, mais ils ne sont peut-être pas aussi semblables qu'on serait porté à le croire. Ce qui les différencie, et ruinera leur relation, réside dans leur manière d'aborder le travail et la vie. Pam ne se voit pas comme une danseuse. Elle ne demande pas à ses proches de l'interpeller par son nom de scène, Cassidy, lorsqu'elle quitte celle-ci. Elle se considère d'abord et avant tout comme une mère de famille qui fait ce métier parce que c'est payant et non par choix ou par plaisir. Pour Randy, c'est tout le contraire. Il se considère d'abord comme un lutteur et s'affiche comme tel; au tableau de bord de sa Dodge Ram, un jouet à son effigie en témoigne éloquemment. Il ne connaît pas sa fille, qui appartient à un monde auquel il a renoncé pour se consacrer entièrement à la lutte.

En raison de sa construction traditionnelle, **The Wrestler** est un film plat. Quand les choses tournent bien pour Randy à la fin du deuxième acte, on sait que ce n'est que temporaire, qu'il trouvera un autre moyen de se mettre dans l'embarras. Au moins, Siegel a eu le courage d'être fidèle à la nature de ses personnages et de les mener au terme de leur progression logique, malgré que cet aboutissement n'implique pas une fin réjouissante... ■

The Wrestler

35 mm / coul. / 115 min / 2008 / fict. / États-Unis

Réal. : Darren Aronofsky
Scén. : Robert Siegel
Image : Maryse Alberti
Mus. : Clint Mansell
Mont. : Andrew Weisblum
Prod. : Darren Aronofsky et Scott Franklin
Dist. : Alliance Vivafilm
Int. : Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood, Mark Margolis, Todd Barry



GROBEL, Lawrence. *Al Pacino – Entretiens avec Lawrence Grobel*, Éditions Sonatine, Paris, 2008, 302 p.

Conversations entre amis

MICHEL COULOMBE

Les livres d'entretiens avec des personnalités du septième art, acteurs et réalisateurs, se multiplient depuis quelques années, bousculant, sur les rayons des librairies, les traditionnelles biographies et autobiographies, autorisées ou pas, parfois apocryphes, des mêmes personnes. Le livre de Lawrence Grobel se distingue des ouvrages du genre d'abord par son format, plus près du *coffee table book* que du livre de poche, ce qui permet l'impression d'une centaine de photographies noir et blanc, portraits pleine page et images tirées de divers films auxquels a participé Al Pacino, né Alfredo James Pacino; ensuite parce que l'interviewer a échelonné les rencontres avec son sujet sur plus de 25 ans, de 1979 à 2005. Ce dialogue continu entre les deux hommes s'est amorcé lorsque le magazine *Playboy*, celui-là même qu'on achète pour la qualité indiscutable de ses articles, a commandé à Lawrence Grobel un texte sur l'acteur de **Godfather**, **Serpico** et **Dog Day Afternoon**, réputé ne pas trop apprécier qu'on le soumette à la question. L'interviewer jouissait d'une arme secrète : il était parvenu, peu de temps auparavant, à confesser Marlon Brando, un exploit qui avait mis Al Pacino en confiance. Leur première rencontre s'étalera sur plusieurs jours et donnera lieu à une quarantaine d'heures d'entretiens. Par la suite, d'autres publications feront appel à Lawrence Grobel lorsqu'elles voudront recueillir les propos du célèbre acteur new-yorkais.

Au fil des ans, la relation entre l'intervieweur et son sujet a évolué. Les deux hommes deviennent rapidement des amis, de sorte que leurs échanges prennent le ton de la confidence et sont teintés d'une complicité évidente. « Vers où veux-tu aller? », demande Grobel. « Eh bien là, maintenant, il faut que j'aille aux toilettes. », répond l'autre avec un grand sourire. Soit. Tout de même il est rare d'entendre un journaliste déclarer : « D'accord, je te confierais ma vie. Et toi? » Il est tout aussi inhabituel que l'interviewé lui réponde : « Moi aussi. » Quant aux questions, elles étonnent parfois : « Te souviens-tu de ta première expérience sexuelle? », « Est-ce que tu t'es déjà shooté? », « Tu aimes qu'on te traite d'étalon? », « Combien tu pèses maintenant? »

Les différentes commandes passées au journaliste amènent le duo à revenir, à quelques occasions, sur certains sujets, dont le troisième épisode de la saga **Godfather**. En 1979, l'acteur explique qu'on n'a pas pu tourner, sur le plateau du deuxième film, la totalité d'une scène entre Michael Corleone et son fils, raison pour laquelle il ne serait pas question d'un troisième volet. En 1990, au moment de la sortie du film, il confie qu'il doutait que le film voit le jour puisque Francis Coppola n'était pas intéressé à l'entreprendre. En 1996, l'acteur estime que l'absence de Robert Duvall a fait cruellement défaut au film. Cinq ans plus tard, il considère qu'une grosse erreur a été commise, celle de tenter la rédemption de Michael Corleone. En 2004, il revient sur le sujet, répétant que si le film n'a pas remporté le succès des précédents, c'est parce que Robert Duvall n'a pas voulu en être, ce qui a obligé le réalisateur à réécrire le scénario. Il identifie par ailleurs qu'il y avait un autre problème, sa coupe de cheveux, à l'antithèse du personnage. L'année suivante, il échafaude une nouvelle idée, laissant entendre cette fois que le film aurait dû raconter l'histoire de Kay, le personnage de Diane Keaton. Ainsi en va-t-il des échanges entre les deux hommes. Il arrive qu'on y creuse plus d'une fois le même sillon.

Bien que ces entretiens soient souvent arrimés au lancement d'un film, il y est régulièrement question de théâtre, l'univers avec lequel l'interprète de Shakespeare, Brecht, Mamet, Wilde, Sophocle et O'Neil dit avoir le plus d'affinités. Faisant le pont entre la scène et l'écran, il a produit ou réalisé **The Local Stigmatic** (1990), **Looking for Richard** (1996) et **Chinese Coffee** (2000), des productions qu'il s'est refusé à livrer à la jungle de l'exploitation commerciale et ne s'est résolu à réunir dans un coffret DVD qu'en 2007, à la suggestion de son comptable. Prudent, il précise que ce ne sont pas des films mais bien des pièces de théâtre qui ont fait l'objet d'une adaptation cinématographique. Chose certaine, ces pièces filmées n'ont pas la renommée de **Scarface**, **Dick Tracy** ou **Glengarry Glen Ross**.

Comme les deux hommes se connaissent par cœur, leurs échanges sont vivants, touffus et teintés d'humour. Le livre est le résultat de 500 heures d'entretiens. Il y est question de l'enfance, de l'argent, de la gloire, des femmes, de la critique, du cinéma, notamment des rôles que l'acteur a refusés. Certes, il n'a pas joué dans **Pretty Woman**, **All That Jazz**, **Die Hard**, **Apocalypse Now** ou **Kramer vs. Kramer**, mais, heureusement, il y a aussi des offres qu'il n'a pas pu refuser… ■