

Vue panoramique

Numéro 106, printemps 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24002ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(2001). Vue panoramique. *24 images*, (106), 57–63.

Vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

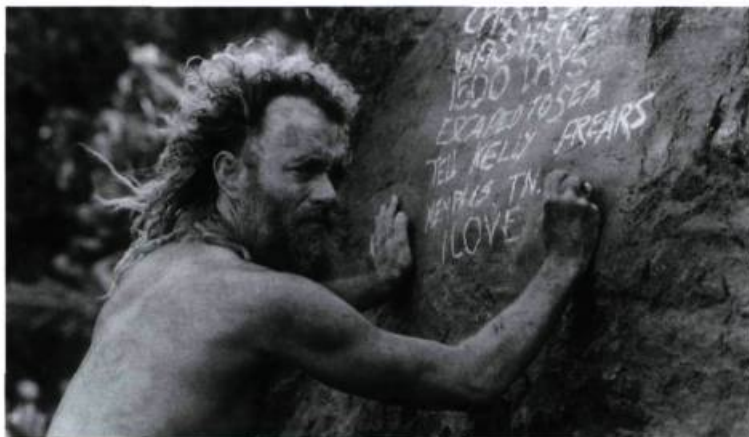
Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Arnaud Bouquet — A.B. Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan — P.G.
Gérard Grugeau — G.G. Marcel Jean — M.J. André Roy — A.R.

CAST AWAY

On savait Robert Zemeckis hanté par le temps (*Back to the Future*). Dans *Cast Away*, il tente *a priori* (ou plutôt en apparence) de s'attaquer à la relativité d'Einstein (le paradoxe des jumeaux) de façon adulte et contemporaine. Hélas, ce qu'il y a de plus agaçant dans ce film devient dès lors sa propension à brader les idées potentiellement porteuses: par exemple évaluer l'écart qui sépare un homme d'une société et de sa promesse, qu'il a quittées quatre ans auparavant pour jouer bien involontairement au Robinson sur une île déserte; ou encore exploiter la modification de l'horloge personnelle du dit Robinson dans des circonstances de survie précaires.

Car le film sur la relativité ne se fera pas. En lieu et place, trois films se succèdent, trois films faits sur mesure pour Tom Hanks l'oscarisable et qui donc ne dévient pas d'un iota de la recette de cuisine. Qu'on en juge: le premier quart de *Cast Away* est une pub de luxe pour la firme FedEx, dont le point d'orgue est un très joli crash d'avion — l'homme esclave du temps, la prise en compte d'une société en perpétuelle accélération; le corps du film met en scène Tom Robinson Crusoe Hanks qui s'acharne à survivre grâce aux vertus du souvenir — le temps des pionniers, le génie de l'homme face à une nature impitoyable et son accession à la sagesse et à la vraie connais-



Tom Hanks.

sance; enfin, c'est l'évasion du héros, son retour à la civilisation et sa foncière inadaptation à une société qui n'a pas suivi la même route que lui. Ces trois films ont donc pour sujet le temps, mais ils le nient cinématographiquement et ce, de façon systématique.

Cast Away montre une fois de plus l'incroyable capacité d'une partie de Hollywood à s'autoreprésenter, voire à s'autodigérer pour ne pas dire se regarder faire et se faire voir. (É.-U. 2000. Ré.: Robert Zemeckis. Int.: Tom Hanks, Helen Hunt.) 143 min. Dist.: Fox. — P.G.

LA CHAMBRE DES MAGIENNES

Tourné en numérique avec deux caméras pour la chaîne culturelle Arte, *La chambre des magiciennes* surprend et séduit par la petite révolution que représente dans la filmographie de Claude Miller cette adaptation réjouissante d'un des chapitres de *Yeux bandés* de la romancière norvégienne Siri Hustvedt. En filmant au plus près la dérive intérieure d'une jeune étudiante en anthropologie passionnée de cultures primitives qui somatise sa vie faite de frustrations accumulées, l'auteur de *Dites-lui que je l'aime* et de *La chambre blanche* (pièce de théâtre filmée sur le thème de la psychanalyse) trouve dans l'outil numérique un moyen des plus adéquats de faire grincer allègrement les formes et de coller aux univers phobiques issus de son imaginaire sombre. Caméra au poing, mobilité du cadre, variation des échelles de plans, cadrages cassés, texture d'image chargée d'une inquiétante étrangeté, libération du jeu des acteurs (tous excellents): autant d'éléments concourant à faire de ce parcours initiatique aux confins de la folie un «drame comique» (voire grotesque) à l'ironie dévastatrice qui débouche pour son héroïne sur



Anne Brochet, Annie Noël (de dos) et Mathilde Seigner.

l'apprentissage de la compassion au contact de la douleur des autres. Le cinéma troublant et attachant de Claude Miller a parfois tendance à souffrir d'une sorte de surmoi qui en limite le plein épanouissement (l'ombre de Truffaut

dans *La petite voleuse*, celle de *Festen* et du *Royaume* dans le cas présent). Dans *La chambre des magiciennes*, la création se vit plus audacieusement... à l'image de son héroïne qui apprend à voir différemment et à reconstruire le monde en prenant ses distances par rapport au terrain miné et paralysant de la névrose. Grâce au numérique, Miller filme dans une sorte d'urgence jubilatoire (on la sent

physiquement à l'écran) qui revivifie le regard et l'imaginaire. Il réhabite ainsi le cinéma de façon plus franche et spontanée sans se couper de son terrain de prédilection fertile en angoisses vénéneuses. (Fr. 1999. Ré.: Claude Miller. Int.: Anne Brochet, Mathilde Seigner, Annie Noël, Yves.) 79 min. Dist.: Film Tonic. — **G.G.**

FINDING FORRESTER

Le remake de *Psycho* réalisé par Gus Van Sant résonnait comme un verdict: il n'y a plus de grands metteurs en scène à Hollywood, alors copions les maîtres. Ce film arrivait à propos dans la carrière de celui qui venait de se compromettre en acceptant de tourner un film mièvre à la mise en scène conventionnelle (*Good Will Hunting*). De ce point de vue, *Finding Forrester*, dont la trame narrative ressemble énormément à celle de *Good Will*

Sean Connery,
Rob Brown.



Hunting (le jeune génie est, cette fois-ci, noir et littérateur) émeut, le film nous donnant le sentiment d'assister aux derniers efforts d'un cinéaste qui se sent moribond.

Filmé en format Scope, *Finding Forrester*, dans sa première partie, séduit par l'utilisation

de gros plans, de mouvements soyeux et par un montage lent allié à une bande sonore travaillée à l'économie, le tout loin des effets de vitesse et de saccades utilisés abusivement lorsqu'il s'agit de représenter de jeunes Afro-New-Yorkais à l'écran. Si cette mise en scène lisse et glacée semble loucher sur l'esthétique à la mode dont M. Night Shylaman (*The Sixth Sense*) est l'instigateur, elle évoque toutefois l'atmosphère mélancolique des premiers films de Van Sant. Cela sied à l'ambiance de cette douce histoire de «fantôme», mais en revanche l'incarnation des personnages en souffre, ce qui est un manque évident dans ce film qui nous parle d'amitié (virile, comme toujours chez le cinéaste). Dans la seconde partie du film, nous quittons le ghetto du Bronx pour une école de Manhattan où sont formés des élites et des poètes (qui disparaîtront?). La mise en scène sombre alors dans l'académisme, laissant présager une certaine forme d'ironie de la part d'un metteur en scène qui a conscience du système normatif et castrateur dans lequel il évolue au même titre que son jeune personnage. (É.-U. 2000. Ré.: Gus Van Sant. Int.: Sean Connery, Rob Brown, F. Murray Abraham, Anna Paquin, Busta Rhymes.) 133 min. Dist.: Columbia. — **A.B.**

THE GIFT

Après avoir appliqué sa personnalité forte mais brouillonne à des œuvres qui, si elles tenaient parfois à peine debout, avaient au moins le mérite d'ébouriffer le toupet, Sam Raimi semble souhaiter maintenant qu'on le reconnaisse comme auteur sérieux, capable de faire des films qui soient à la fois grand public et agréables à regarder, tout en portant la marque d'un certain savoir-faire. Ainsi, le thriller fantastique *The Gift*, en plus de faire bon-

Keanu Reeves.



ne figure en salles, connaîtra sûrement du succès dans les clubs vidéo (et cela n'est pas une injure), simplement parce que cette énième variation sur le thème de «celui qui voit ce que les autres ne voient pas» est un film qui ne déshonore pas cette vague. Sans apporter quoi que ce soit de nouveau au genre et sans non plus laisser croire à un retour en force du réalisateur, il s'agit néanmoins d'un film réalisé avec énergie et dont le principal atout est de ne pas être stupide. Ici, celle qui «voit» est une femme d'un quartier prolétaire de La Nouvelle-Orléans, une veuve sympathique mais un peu triste, attachante dans sa misère, et qui, par ses dons psychiques, finit par connaître l'identité du meurtrier. Mais, malheureusement pour elle, ce meurtrier est l'homme de qui elle s'est éprise (ce qu'on peut aisément deviner si on a un peu l'habitude de ce type de film). Au-delà de sa stricte efficacité, *The Gift* retient l'attention par ses personnages, des êtres paumés, décalés, qui percent l'écran. Keanu Reeves, l'éternel *surfer boy* californien aux yeux de biche apathique, y joue un inquiétant batteur de femmes qui ne réagit qu'aux principes dictés par sa dévotion religieuse et sa virilité exacerbée. Raimi a un don puisqu'il avait vu que Reeves pouvait être complètement convaincant dans ce rôle. (É.-U. 2000. Ré.: Sam Raimi. Int.: Cate Blanchett, Katie Holmes, Keanu Reeves, Giovanni Ribisi.) 111 min. Dist.: Paramount. — **M.D.**

HANNIBAL

The Silence of the Lambs se terminait sur un plan montrant Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) suivant à la trace l'ancien directeur de sa geôle sous le soleil d'un quelconque pays du sud. Le film a par la suite été couronné d'oscars en plus de faire courir les foules. Tout cela, on peut se le demander, justifiait-il une suite? On aurait pu croire que oui (pour des raisons cinématographiques autant qu'économiques), mais malheureusement la patte lourde de Ridley Scott et un scénario indigent ont réussi à faire d'un projet prometteur une bête entreprise commerciale.

Il y avait un sujet en or qui s'offrait aux auteurs d'*Hannibal*: le rapport entre la culture et la barbarie, le fait que l'art ne sauvera pas (toujours) le monde (c'est d'ailleurs l'une des leçons à tirer du nazisme). En effet, Hannibal Lecter, individu sanguinaire mais aussi médecin, homme de goût, bibliothécaire et historien de l'art, était le personnage idéal pour inaugurer une réflexion sur ce thème. Malheureusement, les deux stars qui signent le scénario du film — le cinéaste et dramaturge David Mamet et Steven Zaillian, qui a scénarisé *Schindler's List* et le prochain Scorsese) — n'ont pu concocter autre chose qu'une histoire alambiquée et invraisemblable reposant sur quelques meurtres sophistiqués (pour la bande de commerçants aux commandes du film, ce sens du détail est important, car on vise ici plus large que le public adolescent qui fait honneur aux autres films de *serial killers*).

LIFE WITHOUT DEATH

Journal de voyage, *Life Without Death* est un document minimaliste racontant la traversée du désert du Sahara, à dos de chameau, sur une distance de 7 100 km, de l'océan Atlantique à la mer Rouge, entre novembre 1989 et novembre 1990, de Frank Cole, qui signe ici son deuxième long métrage après *Life* (1988). Ce périple long et épuisant à travers plusieurs pays en guerre, le cinéaste l'a filmé seul, avec une caméra Bolex, une minuterie lui permettant de régler le cadre et de s'inclure dans le plan. Si Cole explique au début du film l'élément déclencheur de son voyage: la maladie et le décès de son grand-père qui provoquent en lui une volonté de vaincre la mort, ce qui nous vaudra quelques considérations sur la cryogénie et les régimes à basses calories, il l'oublie heureusement assez vite pour s'en tenir à un récit aussi précis que maniaque dans lequel dominent des plans immobiles qui confinent parfois, dans leur rigidité, à l'abstraction. Ce film rigoureux, épuré au possible, parfois un peu mécanique, se soumet au travail du temps du voyage, exorcisant le spectateur par son ton austère et l'hypnotisant par son rythme languide, à la mesure de l'impression d'enfermement et d'autisme que dégagent, contradictoirement, l'immensité et le vide du désert. Lui-même au centre de l'image, le cinéaste aime notre regard et provoque à la fois fascination et malaise, suspense et angoisse (la traversée est dangereuse à cause des bandits et risquée à cause de son organisation réduite au strict minimum), au risque d'abolir toute distance, c'est-à-dire ce vide essentiel, sain qui laisse à notre regard son autonomie. On aura compris que ce voyage traduit à la fois une



Anthony Hopkins,
Julianne Moore.

Le médiocre Ridley Scott (son *Gladiator* reste affligeant malgré tous les honneurs dont on l'a gratifié) ne pouvait évidemment pas sauver le plat. Il continue plutôt de donner des signes de plus en plus inquiétants de la pathologie qui l'amène à calquer maladroitement Kubrick. Je me contenterai d'un exemple: dans *Hannibal*, le vrai vilain est un infirme, comme souvent chez Kubrick où les hommes en fauteuil roulant ont toujours été suspects (voir *Dr Strangelove* et *Barry Lyndon*). (É.-U. 2001. Ré.: Ridley Scott. Int.: Anthony Hopkins, Julianne Moore, Gary Oldman, Ray Liotta, Giancarlo Giannini.) 131 min. Dist.: Universal. — **M.J.**



catharsis et une assumption, et que le film est une sorte de soliloque narcissique, auquel il est permis d'adhérer ou pas. Le film se conjugue, sans complaisance ni pathos, à un mode essentiellement autobiographique qui l'éloigne du reportage télévisé comme du documentaire militant. *Life Without Death* est le dernier film de Frank Cole car celui-ci est mort en octobre 2000, attaqué et tué par des bandits lors d'une traversée ultérieure du désert du Sahara. (Can. 2000. Ré.: Frank Cole. Ph. et mont.: Frank Cole et Francis Miquet. Mus.: Richard Horowitz.) 83 min. Dist.: Necessary Illusions Productions. — **A.R.**

PETITE CHÉRIE

On a parlé, à propos de ce premier long métrage d'Anne Villacèque, d'un Kaurismäki matiné de Tati, d'un Ozon épicé de Bresson, d'un Dumont métaphysique qui serait devenu matérialiste. Ces références sont insanes. Mais, *a contrario*, elles permettent d'indiquer où se situe l'ambition de la cinéaste: dans une froideur hautaine et une complaisance démesurée. Les belles images sont un enrobage, un piège, mais elles n'oblitérent pas le manque

Jonathan Zaccà
et Laurence
Février.



d'inspiration et d'exigence morale du film. Les personnages y sont exsangues, les situations grotesques, le scénario bancal et le propos infect. Cela aurait pu être l'histoire d'une imposture. Un jeune homme, Victor, dont tombe amoureuse Sibylle, une jeune fille laide (vraiment laide!), grande lectrice des romans Harlequin, fait croire qu'il a un travail, alors qu'il passe ses journées à flâner dans un centre commercial de banlieue. Il roule et la jeune fille qu'il épouse et les parents de celle-ci où il s'est installé à demeure. Sauf que cette imposture, qui aurait pu être un prétexte à un excellent suspense, est détournée en une satire aussi cynique qu'indigeste sur la haine de soi et des autres ainsi que sur l'abjection du sexe. Un minimalisme affecté rend plus superficiel encore son naturalisme et accentue l'aspect étriqué du résultat, duquel, d'ailleurs, suinte un mépris sans fond. Ce film est du toc, un ectoplasme. Et c'est le spectateur, tout compte fait, qui a le beau rôle: il peut rire de ces pauvres êtres rabaissés au niveau de marionnettes vides, sans grâce et sans beauté, rassuré par le fait qu'il ne fait pas partie de cette portion d'humanité ridicule dans ses illusions ringardes, son mauvais goût et sa petitesse. Pouah! (Fr. 2000. Ré.: Anne Villacèque. Int.: Corinne Debonnière, Jonathan Zaccà, Laurence Février, Patrick Préjean.) 106 min. Dist.: Remstar. — **A.R.**

THE PLEDGE

Sean Penn raconte des histoires d'hommes. *The Pledge* ne fait pas exception à cette règle puisque ce film puise dans une mythologie américaine d'hommes intègres et forts (cow-boys, travailleurs, policiers, présidents, soldats) qui font la grandeur de cette nation et qui, pour chaque citoyen, constituent des modèles. Or, Penn semble également avoir une certaine affection pour la dramaturgie américaine moderne qui, de Tennessee Williams à David Mamet, montre que ce modèle d'homme dépérit quand il est rattrapé par la réalité. Œuvre brillante, *The Pledge* porte à la fois sur le mythe et l'envers du mythe. Jack Nicholson joue (avec une étonnante retenue) un poli-

Sam Shepard et
Jack Nicholson.



cier honnête et bon qui arrive à l'âge de la retraite et n'a qu'un désir: aller à la pêche. Quelques heures avant de quitter définitivement son travail, il enquête sur le meurtre sordide d'une fillette dont il voit le cadavre mutilé. Sous le coup de l'émotion, il promet aux parents qu'il fera tout pour retrouver le coupable. Après cette introduction, le film décrit les efforts du personnage pour mener seul (il est maintenant retraité) cette enquête. Toutefois, ces efforts deviennent obsessionnels et la situation s'aggrave quand, sans qu'il le sache, le meurtrier meurt dans un accident de la route. Notre homme intègre, déterminé à respecter sa promesse, s'acharmera à retrouver quelqu'un qui n'existe plus. Metteur en scène inspiré, Sean Penn opte pour le Scope et filme de très près, avec souplesse, utilisant parfois les flous pour ajouter une sorte d'opacité à l'image, collant ainsi au personnage et transformant le cadre en un vaste espace mental. Le récit est bourré d'ellipses, ce qui permet au montage de s'articuler autour de transitions fortes, faisant se succéder d'un plan à l'autre l'été et l'hiver, le jour et la nuit, etc. Le film acquiert alors une double tonalité, l'une étant donnée par la force tranquille de son héros et l'autre, par sa détérioration mentale. Les célèbres mimiques de Jack Nicholson apparaissent lentement, au fur et à mesure que le personnage s'enfonce dans le désarroi et l'inquiétude. Et quel plaisir quand un acteur (Sean Penn) filme avec talent d'autres acteurs! L'enquête est ponctuée de courtes entrevues avec des personnages consistants qu'interprètent quelques-uns des meilleurs acteurs de notre époque: Helen Mirren, Harry Dean Stanton, Vanessa Redgrave. Tout compte fait, Sean Penn est un réalisateur qui compte. (É.-U. 2001. Ré.: Sean Penn. Int.: Jack Nicholson, Dale Dickey, Benicio Del Toro, Aaron Eckhart.) 124 min. Dist.: Warner. — **M.D.**

QUILLS

Au départ, une proposition intéressante: le regard de l'un des plus européens des cinéastes américains, Philip Kaufman (*The Unbearable Lightness of Being*), sur un personnage pour le moins controversé mais surtout à la mode, semble-t-il (le *Sade* de Benoît Jacquot). An 2000, l'année Sade: ironie dans un pays, les États-Unis, où la pression puritaine semble plus forte que jamais. Certes le «divin marquis» n'est plus, beaucoup s'en faut, précédé par un parfum de soufre. Pourtant, en Europe, il conserve sa double identité historique: d'une part l'homme des Lumières, le philosophe éclairé; de l'autre, le pornographe.

Quelle voie a donc choisie le cinéaste? Aucune. Au pays du consensus, Kaufman utilise Sade pour parler de l'Amérique, du premier amendement de la Constitution, de la liberté d'expression et de son ennemie, la censure. Un peu comme Milos Forman avec *Larry Flint*, *Quills* semble vouloir documenter, au moyen du combat désespéré d'un homme (Sade dans sa prison de moins en moins dorée), une idée universelle au détriment d'une vérité historique. Aucun problème jusque-là: nous voilà donc entraînés dans un récit qui décrit l'escalade des brimades infligées au marquis. Orchestré par l'homme de la réaction, sous le regard impuissant de l'homme du progrès, le film est une métaphore politique. Le marquis de Sade, victime et bourreau à la fois, ne peut donc provoquer l'identification du spectateur. C'est bien plutôt la cause qui est servie ici.

Pourtant, le film de Kaufman révèle peu de surprises. Tout semble trop simplifié, désamorcé, comme si finalement la dilution du point de vue prenait le pas sur



Kate Winslet.

le projet lui-même. Bien interprété, joliment mis en scène dans un décor très soigné, *Quills* aligne les éléments désormais traditionnels du *production value* pour s'avérer quelque peu vide. Le film n'est qu'aimable alors qu'il se voudrait incisif. Bien qu'il s'appuie sur des morceaux de bravoure assez marquants – le marquis écrit avec son sang sur ses draps, sur son corps comme si rien ne pouvait endiguer le feu de la création –, il laisse beaucoup trop l'impression d'une démonstration appliquée mais inoffensive. (É.-U. 2000. Ré.: Philip Kaufman. Int.: Geoffrey Rush, Kate Winslet, Joaquin Phoenix, Michael Caine.) 124 min. Dist.: Fox. — **P.G.**

LES RIVIÈRES POURPRES

La liste des cinéastes français décidés à battre les Américains sur leur terrain, celui du thriller par exemple, est longue (nommons ici Alain Corneau) et les échecs ont été nombreux et lamentables. Mathieu Kassovitz pour son quatrième film s'y essaie, et s'il ne se fracasse pas trop la gueule (son talent de filmeur est évident, particulièrement dans la création d'atmosphères), on ne peut pas dire qu'il a remonté la pente depuis son sinistre *Assassin(s)*. Pour passer haut la main son examen d'entrée à Hollywood, il en met trop. Comme s'il avait voulu surpasser le macabre de *Seven* et de *The Silence of the Lambs* réunis. Qu'importe le sujet (une université nazillonne s'adonne à l'eugénisme) pourvu que l'ivresse de l'extrême éclabousse l'écran. Qu'importe le scénario (deux enquêtes menées parallèlement se rejoignent) pourvu que les procédés techniques en mettent plein la vue. Ce n'est que travellings en plongées et contre-plongées (Steadicam aidant), son Dolby étourdissant, sang dégoulinant. L'ambiance, gothique à souhait, compte plus que l'histoire, et les tours de force (comme cette course-poursuite dans la nuit, fascinante par son aspect cauchemardesque) tiennent le haut du pavé aux dépens de l'intrigue, laborieuse, des personnages, stéréotypés, et des acteurs – surtout Jean Reno, au jeu plaqué (peut-on me dire pourquoi il tire toujours la gueule?), alors que Vincent Cassel se montre plutôt goguenard. L'ensemble est bancal parce que les prouesses techniques gagnent l'efficacité réclamée par le genre et que le filma-

ge, nerveux, atteint souvent le ridicule (comme la fin) faite d'unité de style. Gaspiller autant d'énergie pour du bruit et de l'hémoglobine, pour du vent (disons-le clairement), c'est déplorable. (Fr. 2000. Ré.: Mathieu Kassovitz. Int.: Jean Reno, Vincent Cassel, Nadia Farès, Jean-Pierre Cassel, Dominique Sanda.) 105 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **A.R.**

Jean Reno.



STATE AND MAIN

Il se passe rarement une année sans que le cinéma américain propose une satire de la faune hollywoodienne, un film dont l'objet est le cinéma lui-même avec sa galerie de producteurs cupides, de réalisateurs stressés, de scénaristes épris d'art véritable et d'acteurs à l'ego surdimensionné, *The Player* de Robert Altman ou *Barton Fink* des frères Coen constituant en cette matière des sortes de modèles. Le *State and Main* de David Mamet

Rebecca Pidgeon
et Philip Seymour
Hoffman.



se situe dans cette lignée, œuvrant à l'intérieur des limites du genre avec beaucoup de finesse et d'intelligence, mais il ne possède ni les visées critiques ni l'ampleur artistique des deux films en question. L'opposition qu'il met en scène entre la vie d'une petite ville de la Nouvelle-Angleterre et la «démence» d'une grosse équipe qui y débarque pour tourner semble faire écho à sa propre expérience (Mamet habite le Vermont), et il traite cette collision sur le mode ouvertement humoristique, exploitant à fond les incongruités d'une telle situation qui sert en fait de révélateur des travers de l'un et l'autre mondes. Mamet a préféré en ce sens donner à la dimension satirique de son propos une coloration légère et un peu bon enfant, et même si l'écriture scénaristique est comme d'habitude chez lui brillante et sans tache, jamais elle n'atteint la dimension réflexive qui eût pu lui conférer la virulence attendue. Malgré tous leurs défauts et tout le soin qu'on prend à montrer leur étroitesse d'esprit, leur mesquinerie, leur versatilité, les personnages (tous magnifiquement interprétés) restent éminemment attachants, comme si Mamet avait pour le cirque hollywoodien plus d'affection que de hargne, et que le portrait clin d'œil qu'il en trace se voulait finalement une sorte d'hommage plutôt qu'une attaque. (É.-U. 2000. Ré.: David Mamet. Int.: Alec Baldwin, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy, Rebecca Pidgeon, Sarah Jessica Parker.) 106 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — **P.B.**

THOMAS EST AMOUREUX

À la fois fable (à peine) futuriste sur la phobie du réel et satire sociale sur l'absence de communication au sein d'un monde «surcommunicant», le premier long métrage de Pierre-Paul Renders rate en partie sa cible. En s'attachant au quotidien de Thomas, un agoraphobe qui vit reclus chez lui depuis plusieurs années et ne correspond avec l'extérieur que par Internet et écran interposé, le scénario habile de Philippe Blasband (*Une liaison pornographique*) scrute avec une sorte de distance amusée certaines de nos



angoisses contemporaines: peur de l'intimité et de l'engagement, sexualité coupée de l'affectif, repli frileux dans la virtualité et les rapports de surface. Non sans une certaine inventivité en phase avec son propos mais par trop assujettie aux impératifs d'une direction artistique omniprésente, Renders exploite des ressorts de mise en scène (caméra subjective, voix off, écrans de surveillance, exigüité des lieux, décors visuellement oppressants, cadres le plus souvent fixes) qui s'efforcent de traduire la claustrophobie déshumanisante et sécuritaire de ce «meilleur des mondes» en devenir. À travers la relation amoureuse qui se noue entre Thomas et Éva (une jeune prostituée), *Thomas est amoureux* parvient à rendre palpable «l'intrusion du vivant» qui vient soudainement parasiter le rapport aux images et à la vie. Mais refusant de forcer le tabou en se risquant véritablement sur le terrain du corps et du réel, le film ne convainc qu'à moitié. Pris au piège de son propre dispositif contraignant et finalement rassurant, le film préfère se réfugier derrière une finale ouverte et convenue plutôt que de créer un véritable appel d'air subversif en donnant corps au hors-champ et en ancrant ultimement la fiction dans cette présence au monde qui tend à désertir de plus en plus nos vies et nos écrans. Sympathique et consensuel, *Thomas est amoureux* vaut finalement plus pour la lucidité de son constat que pour son audace cinématographique. (Bel. 2000. Ré.: Pierre-Paul Renders. Int.: Benoît Verhaert, Aylin Yay, Magali Pinglault, Micheline Hardy, Alexandre von Sivers, Frédéric Topart, Serge Larivière.) 97 min. Dist.: Les Films Séville. — **G.G.**

TRAFFIC

Depuis *The Limey* et plus encore grâce à *Erin Brockovich*, Steven Soderbergh est devenu une des grosses pointures du cinéma américain. Celui qui avait commencé sa carrière en lion avec une palme d'or à Cannes (*Sex, Lies and Videotapes*) et connu par la suite quelques années moins glorieuses (jusqu'à *Out of Sight*, qui l'a révélé à nouveau), transforme depuis peu tout ce qu'il touche en succès, et *Traffic* ne sera certainement pas une exception. À partir d'un scénario extrêmement habile de Stephen Gaghan, qui arrive à ménager dans un thriller dont le sujet est essentiellement politique une part bien dosée de drame personnel sans tomber dans le pathos rose bonbon, il gagne le pari de donner à cette grosse machine (budget, stars, tout y est) des accents personnels, dans un style qu'on peut qualifier d'audacieux, à défaut d'être innovateur. Car il fallait de l'audace, et du talent, pour aborder de front un sujet aussi vaste, controversé et complexe que le commerce et la consommation de la drogue, et le faire dans le respect de l'intelligence du spectateur, c'est-à-dire non pas en simplifiant le problème, mais au contraire en multipliant les pistes, en fragmentant le tableau de telle sorte que le portrait qui en résulte soit étonnamment varié et passe du Mexique à Washington, de l'Ohio à la Californie. Du simple consommateur au chef de cartel sans oublier les différentes instances gouvernementales impliquées dans la guerre des drogues aux États-Unis, Soderbergh parcourt toutes les ramifications de la filière,



Michael Douglas
et Erika
Christensen.

démontrant avec virtuosité l'aspect protéiforme du problème, ses dimensions éthique aussi bien qu'économique ou politique, le tout bien incarné dans des personnages qui ne se réduisent jamais à leur fonction. En ce sens, *Traffic* constitue certainement une des meilleures tentatives de Hollywood de proposer sa vision de l'univers complexe de la drogue. (É.-U. 2001. Ré.: Steven Soderbergh. Int.: Michael Douglas, Don Cheadle, Benicio Del Toro, Dennis Quaid, Catherine Zeta-Jones.) 147 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — P.B.

LA VEUVE DE SAINT-PIERRE

On présente ici *La veuve de Saint-Pierre* comme une coproduction franco-québécoise, mais mis à part les fonds de Téléfilm et de la Sodec, les paysages nordiques «grandioses» (tournés en Nouvelle-Écosse et au Saguenay) et quelques seconds rôles sans relief qu'on a distribués à des comédiens québécois, le dernier film de Patrice Leconte est aussi français que son *Ridicule* ou ses *Bronzés* pouvaient l'être, et pas nécessairement pour le mieux. L'idée de départ n'était pourtant pas mauvaise: à l'île de Saint-Pierre, au milieu du XIX^e siècle, un homme condamné à mort s'attire la sympathie d'un couple de notables (un capitaine de la marine française et sa femme, Daniel Auteuil et Juliette Binoche), sympathie qui bientôt sera celle de la population de l'île au complet. La «veuve» du titre, c'est la guillotine qu'on doit faire venir des Antilles, ce qui retarde la mise à mort du condamné, interprété avec conviction par le cinéaste Emir Kusturica. Le film fait bien sentir combien les notions de temps et d'espace sont particulières sur ces îles perdues dans l'océan, et à quel point les lois édictées à partir de la métropole peuvent devenir absurdes dans le contexte de la vie des insulaires. Mais le film se gâte considérablement sur le plan de la mise en scène; Leconte est un cinéaste ici peu inspiré qui multiplie les clichés (le valeureux capitaine sur sa monture, galopant au bord d'une mer déchaînée...), et même le jeu somme toute nuancé des acteurs n'arrive pas à compenser l'enflure de procédés rhétoriques (notamment la musique, insupportable) qui tentent de faire croire au pathétique d'une



Emir Kusturica.

histoire qui ne demandait que d'être mieux racontée. (Fr.-Qué. 2000. Ré.: Patrice Leconte. Int.: Juliette Binoche, Daniel Auteuil, Emir Kusturica.) 112 min. Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm. — P.B.

24 images a déjà rendu compte de:

N° 103-104

Fast Food, Fast Women

Les glaneurs et la glaneuse

In the Mood for Love

Un temps pour l'ivresse des chevaux

Tabou

Tigre et dragon

Yi Yi

N° 105

15 février 1839