Document généré le 26 sept. 2024 08:52

24 images

Vue panoramique

Numéro 107-108, automne 2001

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23907ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(2001). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (107-108), 96–102.

Tous droits réservés © 24 images, 2001

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/

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/

Vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:
Arnaud Bouquet — A.B. Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D.
Marcel Jean — M.J. Réal La Rochelle — R.L. André Roy —A.R.

Artificial Intelligence

Schindler's List et *Saving Private Ryan* ont prouvé à ceux qui n'en étaient pas encore convaincus que Steven Spielberg est davantage qu'un cinéaste compétent. Ces films ont montré que l'homme a de l'ambition et qu'il veut être pris au sérieux. ***A.I.***, un projet que caressa Stanley Kubrick (avec qui Spielberg entretenait une correspondance), appartient à cette veine. On aurait tort, pourtant, de voir dans cette histoire inspirée de *Pinocchio* un simple pastiche ou un hommage. Car si Spielberg s'est inspiré à bien des égards du style froid et contrôlé de l'auteur de ***2001: A Space Odyssey***, il s'est aussi approprié complètement le projet pour y aborder ses thèmes et y traiter ses obsessions. Ainsi, Spielberg ne s'intéresse pas tant aux implications morales liées au développement de l'intelligence artificielle (thème kubrickien) qu'à la question de l'intolérance et du racisme (voir la séquence du charnier et celle de la «flesh fair»), ainsi qu'à celle de l'amour filial. En fait, ***Jurassic Park*** et ***Schindler's List*** racontaient l'histoire de deux hommes qui apprenaient à devenir des pères, tandis qu'***A.I.*** raconte celle d'un robot qui apprend à devenir un fils. Or, c'est d'abord dans cette perspective familiale que le bât blesse, car Spielberg présente une vision de la famille étrangement éculée, avec une mère aimante, désœuvrée et névrosée, et un père absent et indifférent. Dans ce contexte, être un bon fils se résume à aimer sa maman, se coucher quand on nous le demande et apprendre à préparer le café... On pourrait dire que ce n'est pas la peine d'avoir des enfants quand un chien et une cafetière dotée d'une minuterie feraient l'affaire.

Jude Law et Haley Joel Osment.

Quant à la question morale, elle est centrale dans les prémisses du film et secondaire dans son déroulement, ce qui est en soi un problème. Spielberg, on le savait, excelle à jouer sur les émotions des spectateurs. Il excelle aussi à dépeindre l'homme comme étant doté d'émotions. L'amour, par exemple, est le moteur d'***A.I.*** C'est ça qui fait courir David. Mais le cinéaste est beaucoup moins enclin à montrer le dilemme éthique, ainsi qu'à placer le spectateur dans une situation où sa fibre morale est interpellée. C'est-à-dire que puisque Spielberg met tout en œuvre pour que le spectateur s'identifie au petit David, il n'y a plus d'enjeu moral. Le spectateur n'est interpellé que sur le plan émotif. Il veut que le petit David retrouve sa mère sans s'interroger davantage.

Cela, bien sûr, ne fait pas d'***A.I.*** un film détestable. Il y a en effet beaucoup à apprécier dans ce long métrage, de la lumière froide de Janusz Kaminsky au jeu absolument remarquable de Haley Joel Osment. Et Spielberg demeure un metteur en scène redoutable et futé. Le simple fait de le voir se débattre avec le matériau complexe que lui a légué Kubrick est fascinant. (É.-U. 2001. Ré.: Steven Spielberg. Int.: Haley Joel Osment, Jude Law, Frances O'Connor, William Hurt, Sam Robards.) 146 min. Dist.: Warner et DreamWorks. **— M.J.**

Les cachetonneurs

Comme l'explique lui-même le réalisateur: «Les cachetonneurs, ce sont ceux qui vivent du cachet, dans quelque domaine que ce soit. C'est une expression très courante en musique classique, où l'on cachetonne pour payer ses études au conservatoire — et on continue ensuite parfois toute sa vie. Ça va de la messe de mariage où on doit jouer la Marche nuptiale jusqu'au concert privé au Théâtre des Champs-Élysées, en passant par la plupart des émissions de variétés».

Les cachetonneurs nous plonge dans le mystère de la musique, et ce n'est pas son moindre mérite. Rarement a-t-on vu un film aussi typiquement français, budget mince et petite équipe, comédie souriante malgré le drame et la sérieuse angoisse du ratage, intrigue à rebondissements bien ficelée, surprises au détour de chaque séquence. Qu'un film puisse parler de musique de manière aussi technique, mais avec tant d'émotion et de gravité, qu'il fasse sérieu-

sement son travail sans se prendre au sérieux, le tout moulé dans un langage clair, une narration classique, voilà qui tient du prodige.

Ce film magique véhicule, à travers les fins rebondissements dramatiques et la comédie brillante à la française, une fraîche vulgarisation de la musique. La meilleure qui soit quand elle est faite en connaissance de cause, avec cœur et intelligence. Accorder les instruments, avoir le *la* juste et non approximatif, jouer ensemble, diriger un orchestre ou un groupe, les divers types d'instruments, le dur métier de musicien, savoir lire la musique ou pas, bien jouer par oreille, tout y passe. Mais aussi cachetonner, survivre dans la jungle de la concurrence et des petits contrats en attendant le moment improbable de vivre de sa musique.

Philippe Clay, que Renoir avait introduit au cinéma dans son *musical* ***French Cancan***, joue ici un vieillard malade, sourd comme un pot, aristo ridicule et archaïque. La seule chose cependant qu'il entend, c'est la musique, fût-elle mince et ténue. Sous sa vieillesse pitoyable se terre une oreille musicale, une écoute extasiée, qui métamorphose cette loque en humain lumineux.

Les cachetonneurs sait prendre son public par la main, mélomanes ou simples curieux, et les conduire dans le monde surréaliste du sonore musical, où l'infini se déploie dans le fini. C'est là la zone matérielle et palpable, que Pasolini avait bien résumée dans sa très musicale ***Médée***, quand il proclamait que «la nature n'est pas naturelle». (Fr. 2000. Ré.: Denis Dercourt. Int.: Pierre Lacan, Marc Citti, Serge Renko, Marie-Christine Laurent, Wilfred Benaïche, Clémentine Benoit, Philippe Clay.) 90 min. Dist.: K Films Amérique. — **R.L.**

Café Olé

Après ***Moody Beach*** en 1989 et ***Caboose*** en 1994, deux films qui avaient fait une certaine impression et même amené quelques critiques à parler de la naissance d'un auteur, Richard Roy présente son troisième long métrage, ***Café Olé***, tourné cette fois en anglais (encore un autre!) mais à Montréal, avec une distribution pour le moins variée (anglophones, francophones, Latinos et même un Italien s'y disputent la vedette). Il faut dire que le thème central du scénario d'Emil Sher — un amour interethnique — se prêtait bien au jeu des croisements culturels, et pour cette raison peut-être, c'est là l'aspect le mieux réussi du film: la «chimie» créée entre les acteurs de diverses origines est excellente, en particulier chez le tandem des rôles principaux, Andrew Tarbet et Laia Marull. Malheureusement, on ne peut pas dire autant de bien de l'écriture du film, qui rappellerait plutôt le téléroman que le cinéma: cette histoire d'amour entre un jeune commis de vidéoclub et une Chilienne menacée de déportation est sans relief, convenue à l'extrême, pleine des redites et des clichés à la mode sur le caractère multiculturel et branché de Montréal (avec en prime une scène des tam-tam du Mont-Royal). Et ce ne sont certes pas les intrigues parallèles (entre autres une rocambolesque histoire de film dans le film, qui ne tient pas la route cinq minutes mais qu'on nous assène du début à la fin) qui aident à sauver le navire. Richard Roy filme tout cela sans prendre aucun risque, comme on filmerait une pub contre le racisme pour le ministère de l'Immigration. Il s'éloigne ainsi autant qu'il paraît possible de le faire de la mince réputation d'auteur qu'il s'était constituée, proposant maintenant un produit déjà tout emballé pour une diffusion cet hiver aux *Beaux dimanches*, entre *Le monde de Charlotte* et un concert de piano. (Can. 2001. Ré.: Richard Roy. Int.: Andrew Tarbet, Laia Marull, Stéphanie Morgenstern, Dino Tavarone, Macha Grenon.) 93 min. Dist.: Equinox. — **P.B.**

Andrew Tarbet et Laia Marull.

La faute à Voltaire

La faute à Voltaire est à placer parmi les films réalistes à vocation sociale ayant marqué le cinéma français de ces dernières années. Mais si ce mouvement a pu produire quelques œuvre dignes d'intérêt, il semble qu'il se soit transformé, au fil du temps, en «tendance». C'est un peu l'impression qu'on ressent face à ce film; moments apparemment pris sur le vif, petits riens qui comptent montrés avec réalisme, tout cela paraît ici voulu pour plaire, et, en conséquence, non soutenu par une nécessité. On se retrouve donc devant une série de tableaux de genre (situations obligées du cinéma français) tournés caméra à la main: la partie de foot, la pétanque, le bal, la nuit d'amour dans une petite chambre d'hôtel, etc.

Puisqu'il s'agit d'un premier long métrage, on pourrait se contenter de convenir que le réalisateur fait malgré tout preuve d'un certain talent à défaut d'inspiration. Mais

Abdel Kechiche a la très curieuse idée d'introduire l'ambiguïté dans un récit simple. Au début du film, Jallel arrive en France pour y émigrer. Il est tunisien, il veut travailler et gagner de l'argent. Mais des compatriotes lui conseillent de demander plutôt l'asile politique en faisant croire qu'on lui a volé ses papiers et qu'il vient d'Algérie. Sa présence à Paris relève donc de l'imposture, à partir de là. Difficile pour le spectateur d'être surpris quand il est renvoyé chez lui à la fin, surtout après deux longues heures de petits riens qui comptent. Mais que veut défendre le cinéaste? Si c'est la cause des sans-papiers, pourquoi avoir imaginé un immigrant qui n'a aucune raison de demander l'asile politique? On quitte le cinéma perplexe parce que Kechiche parvient, sûrement malgré lui, à justifier l'expulsion du personnage principal. (Fr. 2000. Ré.: Abdel Kechiche. Int.: Sami Bouajila, Élodie Bouchez, Aure Atika et Bruno Lochet.) 130 min. Dist.: Les Films Séville. — **M.D.**

La forteresse suspendue

Roger Cantin est un cinéaste attachant, qui croit, presque avec ferveur, en la «magie du cinéma» (au sens de Méliès). On a beau être gavé d'effets spéciaux, ceux de Cantin, qu'ils soient élaborés ou simples, provoquent l'enchantement. L'exubérance de ce réalisateur peut parfois devenir excessive (sa ***Vengeance de la femme en noir*** en tombait à plat), mais, dans ***La forteresse suspendue***, il fait preuve qu'il a le sens de la mesure. À la fois remake et suite de ***La guerre des tuques***, cette ***Forteresse*** se regarde sans ennui grâce à sa fantaisie, à son récit mené avec énergie et à ses personnages sympathiques, tout en s'affichant sans complexe comme une œuvre antimilitariste, pacifiste et écologiste. (L'entomologiste Georges Brossard y joue le rôle d'un activiste qui kidnappe les animaux en captivité pour les remettre en liberté.) Une partie de la critique en a dénoncé la soi-disant rectitude politique et la prétendue lourdeur, alors qu'il ne s'agit que d'une œuvre à la fois engagée et candide, disant des choses sérieuses sur un ton joyeux.

La guerre des tuques et ***La forteresse suspendue*** sont deux films de guerre mettant en scène des enfants et destinés à un public d'enfants. Dans l'un et l'autre, deux bandes rivales réalisent l'horreur des conflits armés en jouant à la guerre. Mais entre le premier, lancé en 1984, et le second, une épouvantable guerre est apparue dans les Balkans, et celle-là semble avoir marqué Cantin: dans ***La forteresse suspendue***, le message pacifiste est plus insistant. On y retrouve des références à la «vraie» guerre (images diffusées par un poste de télé) et le générique de fin montre d'émouvants dessins d'enfants de l'ex-Yougoslavie représentant l'horreur qu'ils ont vécue. Rectitude politique et lourdeur que cela? Comme divertissement estival, ce nouveau *Conte pour tous* (la série vient d'être relancée par le producteur Rock Demers) surpasse bien des comédies. (Qué. 2001. Ré.: Roger Cantin. Int.: Matthew Dupuis, Roxane Gaudette-Loiseau, Jérôme Leclerc-Couture, Carmina Sénosier.) 95 min. Dist.: Equinox. — **M.D.**

The House of Mirth

Terence Davies appartient davantage à la catégorie des esthètes que des conteurs, et aussi bien dans ***The Neon Bible*** que dans ***Distant Voices, Still Lives*** il avait démontré son goût pour une certaine lenteur, une façon de s'attacher aux personnages qui laisse plus de place à l'introspection qu'à l'action proprement dite. En effet, les éléments essentiels de sa mise en scène concernent le déplacement des acteurs dans un espace confiné ainsi que le jeu des regards, et en s'attachant à capter dans le langage non verbal des acteurs tout un dialogue sous-jacent, il travaille à construire un univers complexe et raffiné qui n'est pas nécessairement d'un abord facile pour le spectateur.

Adaptation d'un roman d'Edith Warthon (qui a aussi écrit *The Age of Innocence*, dont Scorsese a fait le beau film que l'on sait), le scénario de ***The House of Mirth*** décrit le trajet sur quelques années d'une femme de la haute société new-yorkaise du début du siècle qui, parce qu'elle revendique une certaine indépendance et refuse de mouler son comportement sur le terrible jeu des conventions de cette aristocratie de l'argent, finira par perdre son statut et mourra dans l'indigence. Les adaptations répétées ces dernières années des romans de Jane Austen ou encore le travail d'un James Ivory nous ont rendus familiers avec cet univers de froufrous, de petit doigt en l'air et de mobilier d'acajou où règne en seigneur implacable l'hypocrisie victorienne; peu d'œuvres pourtant réussissent à surmonter dans leur description de cet univers étouffant le côté un peu poussiéreux et daté de cette société hyper policée pour atteindre à l'universel et démontrer, comme le fait admirablement Davies, les ressorts humains d'un drame dont le cadre spatiotemporel importe finalement assez peu – sinon qu'il est permis d'espérer que l'histoire du féminisme au XXe siècle changera quelque peu les choses. Comme quoi un film peut bien être moderne dans le sens le plus fort du terme, sans s'embarrasser pour autant des artifices de la mode. (É.-U. 2000. Ré.: Terence Davies. Int.: Gillian Anderson, Eric Stoltz, Dan Aykroyd, Anthony LaPaglia, Terry Kinney, Laura Linney.) 135 min. Dist.: Blackwatch. — **P.B.**

Gillian Anderson.

Moulin Rouge

Chante enfin la lune de Méliès... Le réalisateur Baz Luhrmann irradie d'une intelligence rare, celle du cinéma musical. Le *musical* américain du passé, que seule une archéologie audiovisuelle peut recréer avec les moyens d'aujourd'hui.

Ce que le cinéaste accomplit est assez exceptionnel: son film de 2001 navigue, avec ironie et sensibilité, dans l'espace du vingtième siècle, pour explorer et synthétiser l'ensemble du *musical* de tout un siècle qui — c'est Menuhin qui le disait avec émotion — a eu l'extraordinaire chance de voir naître le phonographe et le cinématographe.

De Jacques Offenbach au rock, au rap et au disco, en passant par les Beatles, David Bowie et Brian Eno, de Méliès à Renoir, des voix frêles mais justes de Nicole Kidman et de Ewan McGregor au ténor puissant de Domingo, de la Marilyn Monroe des *Diamonds Are a Girl's Best Friends* au Georges Van Parys de *La complainte de la butte*, ce magnifique Luhrmann fait le tour du *musical*, tire le rideau sur le premier acte du XXe siècle, puis l'ouvre sur le nouveau avec un film très métissé. Un *musical* à la fois classique et clippé, volontairement sis dans un Paris de carton-pâte et de maquettes, de lignes et de couleurs à la Toulouse-Lautrec (comme chez Minnelli ou Renoir), mais en même temps pétaradant des flashes de la vidéo musicale, des travellings et des effets spéciaux électroniques, sans compter ses trouvailles et clins d'œil. La lune de Méliès se met à chanter comme à l'opéra; on évite le cliché de la musique d'Offenbach pour le french cancan, en empruntant plutôt une seule musique du maestro brassée à la sauce de chorale rap.

Nicole Kidman (à droite).

Luhrmann se promène dans ce XXe siècle bric-à-brac comme un authentique amoureux du *musical*, un collectionneur qui a épousseté les artefacts du musée pour recréer du neuf. Comme les platinistes d'aujourd'hui inventent de nouvelles musiques à partir de vieux disques vinyle.

Syncrétisme casse-cou, susceptible de rebuter maints cinéphiles et mélomanes, mais dans ce cas-ci très bien réussi.

Du coup, le réalisateur se trouve en contemplation émerveillée, avec son œil clair et malicieux de cinéphile et son oreille fine de mélomane obsédé, devant son petit panthéon des grands cinéastes du *musical*: Lubitsch, Mamoulian, Renoir, Minnelli, Demy, Coppola, Scorsese, Woody Allen, Richard Lester, et *tutti quanti*, y compris les meilleurs du vidéoclip. (É.-U. 2001. Ré.: Baz Luhrmann. Int.: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh.) 130 min. Dist.: Twentieth Century Fox. — **R.L.**

Ne dis rien

Simon Lacombe a eu toutes les peines du monde à mener à bon port son premier long métrage. Tourné en 16 mm pour une misère (450 000 $), le film a dû être transféré (plutôt mal que bien) sur support vidéo. On n'en remontrera donc pas ici à ce jeune réalisateur qui essaie de nous dire quelques petites choses, entre évidences et platitudes, sur des (les?) Montréalais, par un discours récurrent dans les films québécois des dernières années. Ce n'est pas par hasard que les critiques à la sortie du film ont parlé, en guise de référence, de Charles Binamé, d'***Eldorado*** en particulier. Mêmes personnages errants, même détresse des jeunes, même sentiment de vide existentiel, même solitude. Mais aux productions rutilantes et faussement modernes de Binamé, on préférera la modestie, pour ne pas dire la pauvreté de ***Ne dis rien***, même si on a quelque difficulté à y circonscrire un désir de cinéma fort. Pour le reste, une histoire en zigzags, à l'image de l'errance des personnages; une trop nette volonté d'originalité (Michel, personnage central, travaille dans les égouts); quelques tics visuels, qui sont autant de clichés (le temps qui passe exprimé par l'accéléré); un conte urbain imbibé de spleen, qui ne veut rien illustrer ni défendre (le titre du film est là-dessus emblématique). En un mot comme en dix: un cinéma de l'instant présent, impulsif et languide tout à la fois, sérieux et triste, volatil même dans ses moments d'intensité car trop fermement accroché à une foi naïve en la transparence du monde par l'image (l'utilisation d'une caméra amateur — celle de Michel — à l'intérieur du film est tout à fait symbolique de cette illusion de la puissance de l'image). Un cinéma intimiste, au romantisme déjanté, qui ne jette pas de poudre aux yeux (ce qui le rend d'emblée sympathique). Un petit film dont on a envie de prendre soin comme d'un enfant anémique. (Qué. 2001. Ré. et scé: Simon Lacombe. Int.: Patrick Labbé, Marcel Sabourin, Dominique Lamy, Marie-France Marcotte.) 82 min. Dist.: Film Tonic. — **A.R.**

Patrick Labbé.

Nuit de noces

S'emporter contre *Nuit de noces?* L'énergie qu'exigerait une critique virulente ne vient pas puisque ce très petit film est un objet qui laisse totalement indifférent. Il y a là pourtant un certain savoir-faire, on y sent le professionnalisme de la maison (on est chez Cinémaginaire, tout de même), mais voilà: c'est filmé sans inspiration et ça ne raconte rien, sinon que le plus important aujourd'hui est de vivre en couple et de faire des bébés. Comédie maritale et nataliste (mais moderne: on y accepte les aventures extraconjugales) qui raconte l'escapade de deux futurs mariés à Niagara Falls (familles incluses), ***Nuit de noces*** semble avoir été conçu, calculé, planifié pour répondre aux attentes d'un public de professionnels dans la trentaine gagnant autour de 40 000 $ par année et ayant un condo sur le Plateau (ou dans quelque autre endroit de bon goût). Le spectateur qui n'appartient pas à cette partie de la population a l'étrange impression de voir un film qui ne le concerne pas. L'humour y est consensuel, la caméra regarde ces gens-là avec une sorte d'attendrissement mièvre (seule la *bitch* interprétée par Diane Lavallée fait preuve d'un peu de méchanceté, mais ça ne dure pas longtemps), et on se demande si le réalisateur (un humoriste) a pris soin de regarder les comédies pince-sans-rire de Blake Edwards ou de Frank Capra avant de se lancer dans le cinéma. Il s'agit d'une autre comédie clonée made in Québec. (Qué. 2001. Ré.: Émile Gaudreault. Int.: François Morency, Geneviève Brouillette, Pierrette Robitaille, Yves Jacques.) 92 min. Dist.: Les Films Séville. — **M.D.**

Geneviève Brouillette et François Morency.

Le pacte des loups

Le pacte des loups est un film hybride, un monstre de foire, une femme à queue de poisson, un mouton à deux têtes, une truite poilue du Canada comme celle que le chevalier Grégoire de Fronsac, envoyé dans le Gévaudan en l'an 1766 par Louis XV, promène partout avec lui dans un écrin verni. En effet, en plus d'être un soldat valeureux et un homme éclairé ayant pour fidèle compagnon un Iroquois rencontré à la bataille de Trois-Rivières, Fronsac, protagoniste du film de Christophe Gans, est un expert en taxidermie. Et si la cour lui impose une mission dans cette région où un loup monstrueux dévore femmes et enfants, c'est d'ailleurs pour qu'il crée une bête empaillée, ersatz de cet insaisissable canidé qui fait perdre la raison au royaume de France.

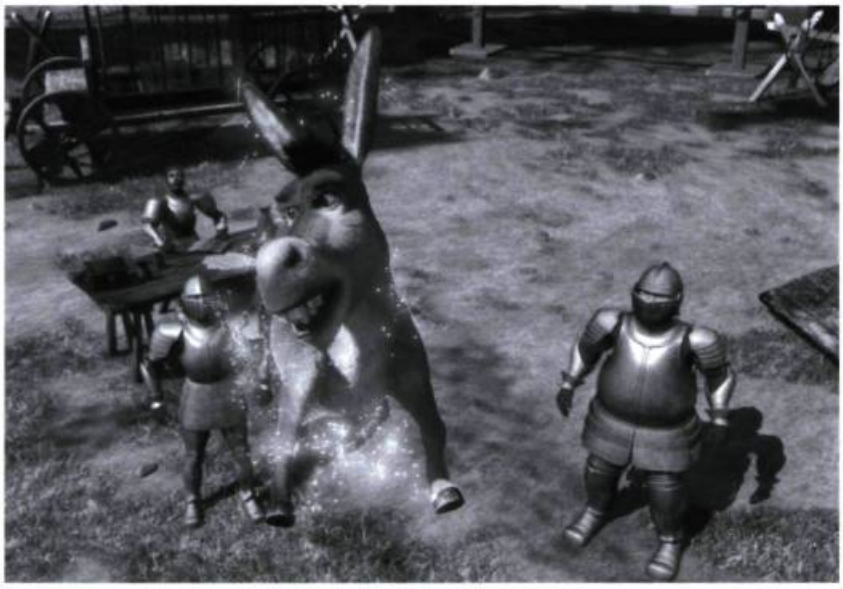
Eh bien, Christophe Gans est taxidermiste lui aussi: c'est dans la forêt de films qui ont marqué son imaginaire de cinévore qu'il a braconné la matière première avec laquelle confectionner sa créature. Chaque séquence du ***Pacte des loups*** est une référence à ce cinéma dit de genre ou de série B auquel des réalisateurs venus de la cinéphilie (ceux de la génération du magnétoscope) vouent un culte. On y voit un croisement de pistolets à la Woo, une attaque de monstres à la Spielberg, un baiser sur fond de soleil couchant digne du meilleur ***Sissi***, tout un patchwork de cadres, de mouvements, d'images empruntées cousu de fil blanc mais présenté dans un écrin verni. Et si au départ nous sommes saisis par l'atmosphère qu'arrive à créer l'animal, nous ne pouvons que pouffer lorsque celui-ci s'écroule subitement, sa colonne vertébrale (faible scénario) ne tenant pas le coup sous le poids des clichés. Mais c'est alors que le charme véritable du film de Gans explose: ***Le pacte des loups*** est déjà un classique du navet. (Fr. 2001. Ré.: Samuel Le Bihan, Mark Dacascos, Émilie Dequenne, Vincent Cassel, Monica Bellucci, Jean Yanne, Jean-François Stévenin.) 142 min. Dist.: Equinox. — **A.B.**

Le rêve d'Alonzo

Danièle Lacourse et Yvan Patry (ce dernier décédé en octobre 1999), étaient dans la vie un couple et une équipe de scénaristes-réalisateurs-producteurs, qui ont passé plus de vingt ans à tourner dans diverses régions du tiers monde (tout particulièrement en Amérique centrale) des documentaires à caractère politique et ethnographique. Dans ***Le rêve d'Alonzo***, ils s'intéressent à la situation des autochtones vivant dans l'État du Chiapas, au Mexique, en plein conflit opposant la rébellion zapatiste au gouvernement mexicain. L'approche des cinéastes, qui relève d'une véritable démarche anthropologique d'observation participative, est à la fois intimiste et sociale, ce qui donne à leur film une valeur incomparable de témoignage; le spectateur est avec eux au milieu de ce conflit, confronté à la violence et à la bêtise des uns, à la faiblesse ou au contraire au courage des autres, jamais comme un observateur lointain mais au cœur même de la tragédie. Toutefois, ce parti pris de la réalité sans fard qu'a adopté le duo Lacourse-Patry, s'il leur permet d'une part de capter des images très fortes et d'offrir un commentaire pour le moins crédible sur une situation intenable, les force par ailleurs à négliger quelque peu l'aspect formel de leur film, dont la construction entre autres aurait eu besoin d'être un peu resserrée. L'enveloppe poétique proposée par ailleurs en situant la trame du film dans le contexte d'un rêve que fait tout au début le principal protagoniste du documentaire (d'où son titre), paraît faible en comparaison du discours politique sous-jacent, les deux niveaux (le réel et l'onirique) ne s'emboîtant jamais de la façon harmonieuse que devaient souhaiter les deux auteurs. (Qué. 2000. Ré.: Danièle Lacourse et Yvan Patry. Ph.: Jean-Pierre Saint-Louis. Mont.: Annie Jean. Mus.: René Lussier.) 70 min. Dist.: Bandes à part. — **P.B.**

SHREK

À la surprise générale, ***Shrek*** a été présenté en compétition au plus récent Festival de Cannes. Décision étonnante car on ne voit pas bien comment ce film amusant aurait pu se distinguer et attirer l'attention du jury. La presse internationale, cependant, est tombée sous le charme de l'entreprise. On a abondamment vanté la façon dont les boys de DreamWorks s'y sont moqués de la panoplie de contes de fées qui composent le catalogue Disney. Certains ont même parlé de courage, ce qui est un peu fort, le traitement étant poli et respectueux. Sur ce plan, d'ailleurs, je dirais que ***Shrek*** déçoit. Car si le conte de fées y est actualisé, il n'y est certainement pas subverti. Il ne faudrait quand même pas confondre le simple fait que l'ogre ait mauvaise haleine et des flatulences avec une révolution du genre. De la même façon, la présence de Blanche-Neige, de ses sept petits copains et de Robin des Bois n'est rien d'autre qu'un truc référentiel pour accrocher encore davantage le public.



Quant au reste, le film est bien construit et bien monté, ce qui n'est déjà pas rien. De plus, il présente un certain avancement dans l'animation 3D par ordinateur, car pour la première fois les réalisateurs d'un long métrage utilisant cette technique se mesurent directement — et dans plusieurs scènes — à la représentation humaine réaliste. On se souviendra en effet que les auteurs des ***Toy Story***, ***Antz*** et autres ***Dinosaurs*** avaient pris soin de ne pas être confrontés au problème. Cette fois-ci, Andrew Adamson et Vicky Jenson ont pu bénéficier de récents développements technologiques pour relever le défi avec un certain style. (É.-U. 2001. Ré.: Andrew Adamson et Vicky Jenson. Avec les voix de Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, John Lithgow.) 90 min. Dist.: DreamWorks. — **M.J.**

TOUT VA BIEN ON S'EN VA

Le dernier opus de Claude Mouriéras (***Sale gosse***, ***Dis-moi que je rêve***) déçoit par faute d'ambition ou, plutôt, par une volonté d'en rester au ras des pâquerettes. Un père (Michel Piccoli) revient après quinze ans d'absence revoir ses trois filles (Miou-Miou, Sandrine Kiberlain et Natacha Régnier) qui habitent toutes dans la même ville (Lyon) et s'entendent à merveille. Chacune d'elles, petites-bourgeoises plus ou moins artistes, pensait être essentielle pour les deux autres, et cette entente semblait devoir demeurer éternellement, sauf que le retour du père, souffrant de la maladie d'Alzheimer, réveillera des secrets bien gardés, des jalousies inavouées, une insatisfaction (tant dans le métier que dans les amours) refoulée. La solidarité sororale, qui rendait Béatrice, Claire et Laure heureuses et insouciantes, va, comme dans les plus mauvais mélodrames, éclater sous forme de déballage de linge sale en famille et de thérapie collective. Et le film de s'aplatir. Les actrices sont laissées à elles-mêmes, et leur jeu donne l'impression d'être constamment improvisé, le dialogue terne et récité *mezzo voce* n'aidant aucune d'elles à se différencier. Quant à Piccoli, il joue, non un père mais une idée de père, il n'est qu'une ombre: chenu, l'air absent, recroquevillé sur lui-même, bafouillant, il est un ectoplasme. Mettez là-dessus un scénario sur les rancœurs familiales et les blessures secrètes plombé par une psycho-sociologie de trois sous, et vous avez un film mou et ennuyant. Claude Mouriéras a perdu en chemin l'énergie et la drôlerie qui caractérisaient ses films précédents et l'empêchaient de sauter à pieds joints dans les clichés comme ici. ***Tout va bien on s'en va*** est un film figé dans la glu de l'amour familial. (Fr. 2000. Ré.: Claude Mouriéras. Int.: Sandrine Kiberlain, Miou-Miou, Michel Piccoli, Natacha Régnier.) 95 min. Dist.: Christal Films. — **A.R.**

Michel Piccoli et Sandrine Kiberlain.

24 images a déjà rendu compte de:

N° 103-104 ***Bread and Roses***
The Golden Bowl
Kippur