

Vue panoramique

Number 101, Spring 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24143ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2000). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (101), 54–61.

Vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

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

ANY GIVEN SUNDAY

Dans *Any Given Sunday*, les footballeurs sont des damnés en quête de rédemption. Chaque dimanche, ils plongent dans un enfer de sang et de boue, ils défient la



Jamie Foxx,
Al Pacino et
LL Cool J.

mort et souffrent mille douleurs dans l'unique espoir de transcender — pendant un instant fugitif qui leur laisse entrevoir l'éternité — la brutalité et l'absurdité de leur condition. «Vous êtes en enfer et vous n'en sortirez qu'en gravissant la côte pouce par pouce», leur dit en substance l'instructeur interprété par Al Pacino. Et cet enfer, Oliver Stone l'illustre d'abord par le cérémonial païen des

matches qu'il filme furieusement, mais aussi par les entraînements qui évoquent les travaux forcés, ou encore dans la décadence des fêtes qui viennent ponctuer la saison.

Le thème rappelle Martin Scorsese, et la mise en scène énergique d'Oliver Stone, qui s'appuie sur un tissu de références musicales, contribue à accentuer cette parenté. Pour réaliser *Any Given Sunday*, l'auteur de *JFK* et de *Platoon* laisse donc sa paranoïa au vestiaire et choisit plutôt de montrer comment, au football plus qu'ailleurs, le salut passe par l'esprit d'équipe. Sans lui, point de survie. Ni l'argent, ni la gloire, ni le talent, ni le travail ne vous sauveront. Une telle morale étonne chez un cinéaste qui nous a habitués à un discours plus provocateur, mais elle convient parfaitement à ce jeu complexe qu'est le football américain, un jeu qui repose sur une véritable organisation sociale où chacun doit effectuer une tâche précise et qui exige de tous qu'à un moment ou à un autre, ils acceptent de se sacrifier pour la cause commune. Dans ce film, le propos de Stone est d'une clarté déconcertante, que même le retournement final ne vient pas atténuer.

Tout cela est une bien heureuse nouvelle, car l'ambiguïté (*Natural Born Killers*) et l'ambition (*Nixon, Born on the 4th of July*) ont souvent causé la perte d'Oliver Stone. Avec *Any Given Sunday*, il livre donc ce qui est probablement son meilleur film, c'est-à-dire une œuvre dans laquelle la puissance formelle n'entre pas en contradiction avec la nature du propos. (É.-U. 1999. Ré.: Oliver Stone. Int.: Al Pacino, Cameron Diaz, Jim Brown, James Woods, Matthew Modine.) 160 min. Dist.: Warner. — **M.J.**

THE BEACH

Auteur de *Shallow Grave* et de *Trainspotting*, Danny Boyle a été pendant un certain temps une vedette montante de la réalisation. Comme il a bien travaillé, ce qui devait arriver arrive: le voici maintenant dans les liges majeures, assigné aux commandes d'une grande production américaine dont on voit bien qu'elle a coûté cher et qui, sur la nature humaine, nous livre un message brumeux mais gros comme ça.

Il y est question d'un jeune Américain (DiCaprio) parcourant la Thaïlande dans l'espoir d'y vivre quelques sensations fortes. En compagnie de deux amis français, il découvre des gens de plusieurs pays vivant en communauté sur une île paradisiaque. Il s'y sent bien, mais, quand l'harmonie de la commune dérape, il apprend qu'il faut se méfier des utopies. (Quant aux Thaïlandais du film, ils s'adonnent essentiellement à la corruption et menacent d'assassiner ceux qui veulent piller leurs plantations de mari-

juana.) Dans l'ensemble, le film se veut comme un remake postpubère d'*Apocalypse Now*. Mais Boyle, en petit futé du recyclage de clichés, pige aussi un peu partout: dans *Full Metal Jacket* (pour l'ennemi embusqué), *Midnight Express* (pour le regard sur l'autre), *Le grand bleu* (pour les scènes sous-marines) et *The Blue Lagoon* (pour les plaisirs de la lagune).

Les médias ont rapporté que des écologistes thaïlandais avaient vivement contesté le tournage du film. Interviewé à la télévision, DiCaprio, avec son ton habituel de garçon de bonne famille, expliquait en souriant qu'il aurait pu difficilement se préoccuper de cette affaire puisqu'il estimait le projet trop important pour sa carrière. Voilà qui résume assez bien l'esprit (ou l'absence d'esprit) de *The Beach*. (É.-U. 2000. Ré.: Danny Boyle. Int.: Leonardo DiCaprio, Tilda Swinton, Virginie Ledoyen, Guillaume Canet.) 119 min. Dist.: Fox. — **M.D.**

THE CIDER HOUSE RULES

L'univers de John Irving, ce célèbre auteur américain à qui on doit les romans *Le monde selon Garp* et *Hôtel New Hampshire* (tous deux déjà portés à l'écran), n'est pas le plus facile à rendre; le caractère tout à fait particulier de ses œuvres dépend en partie de leur tonalité unique, à mi-chemin entre un réalisme cru et une sorte de lyrisme fantastique, qui n'est pas sans rappeler le réalisme magique des Sud-Américains. En ce sens, le choix du réalisateur Lasse Hallström de tourner une version cinématographique de son livre paru en français sous le titre *L'œuvre de Dieu, la part du diable* semble judicieux: on trouve dans plusieurs des œuvres du cinéaste suédois (on pense à *Ma vie de chien* ou encore à *What's Eating Gilbert Grape*) cette sorte d'attachement pour des personnages « surdimensionnés » et une vision du monde proche de celle du romancier américain. *The Cider House Rules* a été accueilli aux États-Unis comme étant un film sur l'avortement, avec ce que cela laisse entendre de « polémiques », mais c'est là passer tout à fait à côté des qualités principales de l'œuvre pour s'attarder indûment au « message » qu'il est supposé livrer, message par ailleurs extrêmement nuancé même si, en dernier ressort, c'est la liberté de choix qui semble être l'option défendue par le film. Il s'agit surtout d'un beau récit qui rappelle les romanciers du XIX^e siècle et en particulier Dickens, auquel il emprunte plusieurs thèmes

mais aussi, et c'est là où s'arrête notre enthousiasme, une conception du récit peut-être un peu figée dans les règles de la transparence et de l'identification massive, comme c'est trop souvent le cas de ces films qui veulent plaire à un très large public. (É.-U. 1999. Ré.: Lasse Hallström. Int.: Tobey Maguire, Charlize Theron, Delroy Lindo, Paul Rudd, Michael Caine.) 129 min. Dist.: Alliance. — **P.B.**

Delroy Lindo et
Tobey Maguire.



CRADLE WILL ROCK

Parmi les découvertes fréquentes proposées par le cinéma indépendant américain figure celle du caractère inusité des sujets. Même quand les réalisateurs sont des stars du film hollywoodien, par exemple Clint Eastwood, Robert Redford, Tim Robbins. Ce dernier, avec *Cradle Will Rock*, nous conduit loin dans le pré-macarthysme des années 30, à l'occasion de la création mouvementée, à New York, d'un drame musical de Marc Blitzstein mis en scène par nul autre qu'Orson Welles.

Décennie peu banale en effet, où soufflent de violents vents contraires: la grande crise économique et le New Deal de Roosevelt, les grandes syndicalisations et la première chasse aux sorcières dirigée contre les communistes dans les organisations ouvrières et dans les arts.

C'est dans ce bouillonnement que, les fonds publics aidant (Federal Theatre Project), le théâtre fleurit partout aux États-Unis. À New York, le nom d'Orson Welles est déjà célèbre. Le producteur John Houseman retient ses services pour monter le nouveau musical de Marc Blitzstein, jeune compositeur à l'étoile montante. Son *Cradle Will Rock* verra le jour d'une manière inattendue et étonnante. Une commission, dirigée à Washington par Martin Dies, enquêtait déjà sur « les activités subversives et anti-américaines » dans les milieux du théâtre. Le musical de Blitzstein, qui défendait la syndicalisation des ouvriers de l'acier, est interdit quelques jours avant la première. Celle-ci aura lieu quand même, dans un autre théâtre, récitée et jouée au piano par le compositeur, seul sur la scène. La première de *Cradle Will Rock* fut un succès retentissant malgré ses moyens limités.

Autour de ce fait historique, Tim Robbins construit une fresque à la fois réaliste et épique, qui ramène d'abord à la surface l'événement trop peu connu aujourd'hui de ce *Cradle Will Rock* et de l'importance de son compositeur,



Cary Elwes,
Adele Robbins,
Angus
Macfayden,
Cherry Jones et
John Turturro.

tout en les situant dans un contexte où s'entrechoquent les valeurs de l'argent et de l'art, celles du politique et de l'esthétique. Tim Robbins peint cette époque et ces contrastes avec maestria, quoique dans un langage, une écriture très classique. Ce classicisme filmique fonctionne ici à merveille, il est pour ainsi dire contemporain de son sujet. *Cradle Will Rock* pose la question toujours brûlante, dans l'histoire américaine plus ancienne et celle de l'actualité, de l'attaque des forces conservatrices contre la liberté et les choix progressistes en art. Une œuvre courageuse et lucide. (É.-U. 1999. Ré.: Tim Robbins. Int.: Emily Watson, Angus Macfayden, John Cusak, Vanessa Redgrave, Cary Elwes, Joan Cusak, Susan Sarandon.) 140 min. Dist.: Touchstone. — **R.L.**

LA DILETTANTE

Les derniers films de Pascal Thomas, entre autres *Les maris, les femmes, les amants*, avaient déçu. Ce cinéaste de la province, qui ne dédaigne ni la critique narquoise ni la moquerie sagace, réserve une belle surprise avec *La dilettante*, un film portant à la fois sur le milieu urbain (Paris et ses banlieues) et sur la bourgeoisie. Avec la collaboration de Jacques Lourcelles (connu pour son discuté et passionnant *Dictionnaire du cinéma*) au scénario, il nous donne une œuvre malicieuse, pleine de fraîcheur et d'excentricité, qui n'est pas sans rappeler ce cinéma du dialogue de l'après-guerre dont la moindre réplique était prétexte

Catherine Frot.



à mot d'esprit (pensons ici à Sacha Guitry). Mais si le film tient si bien la route, c'est grâce surtout au talent fou de Catherine Frot qui, en Pierrette Dumortier débarquant à Paris après un long séjour en Suisse, en est le centre de gravité. Sans ce personnage de femme dans la quarantaine, qui est revenu de tout et regarde la vie avec légèreté et insolence, on se demande si ce film garderait son côté si piquant dans des situations qui paraissent démodées, si sinieux dans un rythme qui risque continuellement de s'essouffler, si le film protégerait son aspect aussi improbable qu'imprévisible dans une histoire que l'on dirait avoir vue mille fois. Il y a là plus qu'un coup de chance ou de hasard (par exemple, dans le choix des comédiens, tous très bons), mais une main sûre qui sait conduire le récit avec liberté, frivolité, désinvolture, à l'image même du personnage principal qui s'adapte à toutes les circonstances — parfois bien fâcheuses — et s'en tire avec l'air de n'avoir rien fait pour ça. *La dilettante* est en plus une comédie qui, par sa perspicacité, sa finesse et sa bizarrerie, tranche sur (et nous repose de) la production française du même genre, sur les Zidi de tout acabit, qui nous paraissent maintenant plus racoleurs et lourds que jamais. (Fr. 1999. Ré.: Pascal Thomas. Int.: Catherine Frot, Odette Laure, Jean-François Balmer, Marie-Christine Barrault.) 118 min. Dist.: Remstar. — **A.R.**

THE END OF THE AFFAIR

Un cas d'école. Voilà donc une adaptation d'un classique de la littérature, en l'occurrence une œuvre de Graham Greene, qui a su se parer avec bonheur des atours de la reconstitution sans verser dans l'illustration. Neil Jordan a réussi un véritable tour de force en orchestrant avec beaucoup de style et de maîtrise le mariage entre son univers hanté par des créatures ambiguës, décalées, en proie à leurs démons intérieurs, et celui de l'écrivain peuplé de personnages en quête d'absolu.

Julianne Moore et Ralph Fiennes.



Dans un Londres pluvieux (l'action se déroule durant la Seconde Guerre mondiale), qui a autant à voir avec le réalisme magique, rendu sur le mode de l'évocation, qu'avec l'inspiration fantasmagorique du cinéaste (*The Company of Wolves*, *The Butcher Boy*), des acteurs impeccables, pour l'occasion anglais jusqu'au bout des doigts, dessinent tout en finesse l'histoire édifiante mais implacable d'un adultère. Le film de Neil Jordan a tout d'un opéra, feutré, du non-dit. Derrière chaque façade de maison, derrière chaque masque humain se cache un drame, une souffrance en attente de rédemption. Mais manifestement, ce qui intéresse le cinéaste dans cette tragédie marquée de l'empreinte divine, c'est l'aspect humain. En construisant sa narration autour d'un chassé-croisé dans le temps, il glisse sur les pentes dangereuses du prisme, déformant, des points de vue. Le dilemme moral qui sert de clef de voûte au récit devient alors le chorégraphe d'un ballet des passions humaines. *This is a diary of hate* (ceci est un journal de haine), précise avec soin le narrateur, en proie à la jalousie et à tous ses dérivés, en ouverture. Et cette haine, entre les mains expertes du cinéaste, acquiert une dimension envoûtante. *The End of the Affair*, par bien des aspects, ressemble déjà à un grand film classique. (É.-U.-G.-B. 1999. Ré.: Neil Jordan. Int.: Julianne Moore, Ralph Fiennes, Stephen Rea, Ian Hart.) 109 min. Dist.: Columbia. — **P.G.**

HAUT LES CŒURS!

Le premier film de Solveig Anspach a l'authenticité douloureuse d'une expérience vécue qui s'expose presque cliniquement à notre regard sans jamais sombrer le moindre instant dans le chantage au réel. Le corps-relais d'une stu-

péfiante actrice (Karin Viard) devient sous nos yeux le lieu quasi documentaire d'un impitoyable combat entre la vie (l'enfant à naître) et la mort (un cancer du sein avancé). La maladie est ici l'ennemi à battre sur son propre terrain et,

en parfait accord avec l'intériorité des personnages, la caméra sensible d'Anspach fait dignement front, en gagnant résolument chaque séquence sur le pathos et l'incongruité qui menacent invariablement ce genre de récit autobiographique (voir le *Sauve-toi, Lola* de Michel Drach). Humour, révolte, angoisses et volontarisme tranquille (tout est déjà dans le titre) colorent tour à tour les instantanés de vie conjugale (le couple qui se rapproche dans l'épreuve) et familiale (le frère qui choisit la fuite), de même que les séances de traitement dispensées par le milieu hospitalier compatissant (idéalisé?). Maîtrisée et juste, la mise en scène se déploie avec retenue, tout en restant toujours en phase avec les méandres émotifs dans lesquels Emma se débat énergiquement. Elle semble se dérégler toutefois imperceptiblement dans l'ultime séquence de la chambre stérile. Comme si la lumière blanche de ce lieu coupé du monde appelait naturellement un autre registre de fiction. Le pouvoir médical prend soudain des accents plus vampiriques et les confidences d'une mère à son bébé au sujet d'une hypothétique culpabilité réveillent les germes d'une réalité souterraine plus troublante. La nature ayant horreur du vide, on attend avec impatience la prochaine fiction de Solveig Anspach, après ce récit-



Karin Viard.

exorcisme aussi incontournable que prometteur. (Fr.-Bel. 1999. Ré.: Solveig Anspach. Int.: Karin Viard, Laurent Lucas, Philippe Duclos, Julien Cottereau, Claire Wauthion.). 110 min. Dist.: Film Tonic. — **G.G.**

HOLY SMOKE

Le dernier film de Jane Campion, *Holy Smoke*, en tentant de faire la démonstration par l'absurde que tous les gourous se valent, ne parvient en fait qu'à prouver dans quelle mesure même le cinéaste le plus talentueux risque à tout moment de sa carrière de se casser les dents sur un projet qui n'est pas fait pour lui. Comme la réalisatrice de *An Angel at My Table* paraît loin ici, perdue même, dans cette espèce de fouillis baroque, sans consistance et prétentieux que constitue *Holy Smoke*! Et c'est dommage, non seulement pour Campion, mais pour les deux acteurs principaux du film, Kate Winslet et Harvey Keitel, qui offrent malgré les dialogues souvent nuls qu'on leur met dans la bouche des performances dignes de leur talent; mais jamais on n'arrive à s'attacher ou même à croire à ces personnages, jouets en réalité d'une mécanique artificielle et prévisible.

Mais le pire ne réside pas dans cette histoire de «déprogrammation» (le personnage de Keitel est un spécialiste de la déprogrammation, appelé pour venir en aide à une Winslet récemment envoûtée) qui se transforme en histoire de soumission amoureuse: bien plus douteux encore est l'univers kitsch dans lequel on les place, une sorte de sous-culture américaine transposée dans le désert australien, un monde de faux cow-boys et de vrais *red-necks* qui tissent autour des principaux protagonistes une faune rocambolesque et hautement improbable, qui détonne à un point tel que c'est toute la crédibilité de l'œuvre qui s'en

trouve bafouée. On a beau comprendre qu'un tel choix relève de la direction artistique et tend vers une sorte de «critique» du modèle américain, cela ne sauve en rien le film



Harvey Keitel et Kate Winslet.

du grotesque qui l'accable. (É.-U. 1999. Ré.: Jane Campion. Int.: Kate Winslet, Harvey Keitel.) 115 min. Dist.: Alliance. — **P.B.**

MAGNOLIA

Paul Thomas Anderson est ce jeune cinéaste de 29 ans à qui on doit le très remarqué *Boogie Nights*, un film incisif sur le monde du cinéma porno qui laissait déjà voir de grandes qualités de réalisation. D'une certaine façon, Anderson semble profiter dans *Magnolia* de cette notoriété vite acquise et de la confiance que lui témoignent ses

producteurs pour réaliser une œuvre à la fois exigeante et complexe, un film de trois heures dont les nombreux morceaux de bravoure, quelques surprises et un brillant contre-emploi (Tom Cruise en gourou du machisme est plus qu'étonnant: saisissant) sont portés par une construction compliquée qui devient transparente au fur et à mesure que



Tom Cruise.

MAN ON THE MOON

Milos Forman aime raconter des histoires d'individus qui, par leurs excès, poussent la société dans laquelle ils vivent à la limite de la tolérance. Pour cet immigrant né en Tchécoslovaquie, ces excès constituent l'âme des États-Unis; en d'autres mots, la démocratie américaine est formidable puisqu'elle permet à de telles personnes d'exister. Alors on est peu surpris qu'il s'intéresse à Andy Kaufman, ce *stand-up comic* atypique décédé en 1984 à l'âge de 35 ans (en fait, la seule chose surprenante est qu'on ait

Jim Carrey.



THE NINTH GATE

Signe des temps? Ce n'est pas le trésor de pirates, des diamants précieux, des microfilms, une redoutable arme chimique ou nucléaire qui est le MacGuffin de ce *Ninth Gate* adapté d'Arturo Perez-Reverte, ce n'est pas une toile de maître, mais un livre. Pas n'importe quel ouvrage, une édition ancienne à laquelle Lucifer lui-même aurait collaboré. Satan est une vieille connaissance de Roman Polanski. Si l'on ajoute que le personnage incarné par Johnny Depp appartient à ces personnages immatures confrontés

le film approche de son terme. Ce n'est pas un hasard si au centre des nombreuses intrigues qui se mêlent dans *Magnolia*, on trouve un jeu télévisé («What do Kids know»): celui-ci fait figure de métonymie de la culture américaine, culture de l'argent et du mensonge, porteuse de grands espoirs mais aussi de vies défaites, noyau dur du rêve américain, qui promet que la compétence et le travail amènent invariablement le succès et la richesse, une culture de surface et de clinquant derrière laquelle se profile la trame des secrets de famille: incestes, abandons, trahisons. Comme *Short Cuts*, de Robert Altman, auquel il est impossible de ne pas le comparer, et comme *Pulp Fiction* à qui il doit plus qu'une analyse superficielle pourrait le laisser croire, *Magnolia* est un pur produit de notre époque, un récit kaléidoscope qui célèbre la complexité de la vie et fait la part belle au hasard et à l'entropie, pour le plus grand bonheur du spectateur qui a si rarement la chance d'assister à un tel déploiement jubilatoire. (É.-U. 1999. Ré.: Paul Thomas Anderson. Int.: Jeremy Blackman, Michael Bowen, Tom Cruise, Melinda Dillon.) 188 min. Dist.: Alliance. — P.B.

attendu moins de vingt ans pour lui consacrer une fiction biographique). Kaufman manipulait avec une telle dextérité l'art de la mystification qu'il a constamment confondu son public et ses proches, laissant planer le doute sur ses facultés mentales, allant par exemple jusqu'à brutaliser un spectateur (avec qui il était de connivence). Son sens du comique s'est toutefois retourné contre lui lorsque son entourage a éclaté de rire en apprenant qu'il avait le cancer. Illusionniste du malaise, Kaufman privilégiait un comique agressif; sur scène, tout en semblant ne pas se rendre compte de la portée de ses gestes, il était délibérément provocateur, intentionnellement odieux. Mais la narration de ce film confortable et rassurant accorde continuellement une longueur d'avance au spectateur. On devine rapidement que chaque nouvelle extravagance de Kaufman n'est qu'entourloupette. De sorte que si malaise il y a, il se vit davantage sur l'écran, autour de Kaufman, que dans la salle... Se préoccupant d'humaniser ce petit frère de Larry Flint et concluant sur une note prévisible de sensiblerie rassembleuse, Forman applique son style fluide et efficace de vieux pro. Dans la peau de l'humoriste, Jim Carrey joue avec toute l'énergie grimaçante qu'on lui connaît. Quant à Kaufman, il demeure, au bout du compte, le grand absent de ce film. (É.-U. 1999. Ré.: Milos Forman. Int.: Jim Carrey, Danny DeVito, Courtney Love, Paul Giamatti.) 118 min. Dist.: Universal. — M.D.

à un réseau d'individus dont les agissements sont propres à éveiller la paranoïa, on a balisé les habituels motifs polanskiens. Reste à savoir si ce que nous voyons se dessiner relève de notre penchant à retrouver la marque d'un auteur dans chacun de ses films ou, effectivement, de la manière qu'a Polanski de jouer une fois de plus, sans forcer, avec les lignes thématiques de son cinéma.

Le jeu est d'ailleurs ici le maître mot, les questions de crédibilité passant au second plan. Il n'a échappé à per-

sonne que la figure tutélaire qui plane sur cette intrigue est celle de Tintin. Comme à la fin du *Secret de la licorne*, c'est la superposition de trois feuilles qui délivre les clés du message. Deux frères libraires évoquent Dupont et Dupond. Le héros s'immisce dans les célébrations d'une secte en empruntant le costume des officiants comme dans *Les cigares du pharaon* (motif il est vrai appartenant plus généralement à la littérature populaire). Le héros serait un Tintin cynique, chasseur de prime prêt à tout pour récupérer les éditions précieuses que s'arrachent à prix d'or des collectionneurs insatiables.

Polanski s'amuse, ne reculant même pas devant une fin de Grand-Guignol, il est talentueux, bien entouré et on peut passer un bon moment en compagnie de ce travail de professionnels. On peut aussi attendre et de Polanski et du cinéma une nourriture plus fournie et fulminer contre un réalisateur distant qui a renoncé à prendre des risques. (Fr.-All.

SLEEPY HOLLOW

Agréable démonstration de savoir-faire, *Sleepy Hollow* est un film qui étonne dans la déjà imposante filmographie de Tim Burton. Il s'agit en effet d'un film sage, d'un film sans risque qui expose avec une certaine ostentation le talent et la maîtrise de son auteur. Burton, on l'a souvent écrit, est un cinéaste majeur, offrant du monde une vision singulière (*Batman* et *Batman Returns*), tragique (*Edward Scissorhands*, *Ed Wood*) et parfois délinquante (*Beetlejuice* et *Mars Attacks!*). Or, mis à côté de ces titres, *Sleepy Hollow* apparaît comme un film mineur, dont la portée ne dépasse guère celle du remarquable exercice de style.

Avec le recul, il semble évident qu'après *Ed Wood* et *Mars Attacks!*, deux longs métrages qui ont séduit la critique mais qui n'ont pas réussi à attirer les foules, Burton avait besoin de refaire l'unanimité autour de lui et que *Sleepy Hollow* lui en a fourni l'occasion. En adaptant l'histoire du chevalier sans tête, Burton bénéficiait à la fois de la réputation de ce classique de la littérature américaine et de son talent naturel pour l'imagerie gothique et la création d'atmosphères étranges. C'est donc avec maestria qu'il a relevé le défi qui lui était lancé, faisant rouler les têtes avec une jubilation sincère. Cependant, par-delà sa magnificence visuelle, *Sleepy Hollow* n'offre que bien peu de chose au spectateur. Le film, surtout, n'ajoute rien de

SUNSHINE

Moins grandiloquent que *Mépbisto* (1981) et plus ambitieux que *Colonel Redl* (1985), *Sunshine* d'Istvan Szabo peut être considéré comme le troisième volet d'une épopée portant l'histoire est-européenne de l'Empire austro-hongrois jusqu'à la période contemporaine, soit jusqu'à la chute du communisme. Le récit, s'étendant sur une centaine d'années, se pourvoit d'un fil conducteur, la famille Sors, née Sonnenschein, son ascension et sa chute à travers trois générations de Hongrois, représentées par trois fils (Ignatz, Adam et Ivan), interprétés par le même acteur, Ralph Fiennes. En utilisant le même comédien, le réalisateur, bien qu'il s'efforce de caractériser chacun des trois hommes, homogénéise son récit et massifie l'Histoire (avec un grand H), la rend lourde et atone avec toutes ses



Johnny Depp.

1999. Ré.: Roman Polanski. Int.: Johnny Depp, Frank Langella, Lena Olin, Emmanuelle Seigner, Barbara Jefford, Jack Taylor.) 122 min. Dist.: Alliance.— **J.K.**



Christina Ricci et Johnny Depp.

substantiel à l'œuvre du cinéaste, déjà placée sous le signe d'une approche ample de la mise en scène. *Sleepy Hollow* se présente plutôt comme un bel objet bien rond, un intermède jouissif qui n'aura de sens véritable que si l'artiste profite de ce pas de recul pour prendre son élan et sauter plus loin. (É.-U. 1999. Ré.: Tim Burton. Int.: Johnny Depp, Christina Ricci, Miranda Richardson.) 105 min. Dist.: Paramount. — **M.J.**

ramifications (politiques, sociales, familiales, amoureuses) s'entrecroisant entre les époques. La narration s'en trouve atteinte, gangrenée par ses ellipses, nombreuses mais inévitables, qui rendent moins chaotique qu'embrouillée cette saga, qui, étrangement, se trouve à manquer de souffle. Mais c'est un mal pour un (petit) bien. À vouloir traverser un siècle d'histoire et tout y inclure, Istvan Szabo a dû en quelque sorte mettre la bride sur le cou à la reconstitution. L'ampleur temporelle ne retrouvant pas son pendant dans la reconstitution, le film évite le folklore, la surdécoration, l'esthétisation à outrance, qui desservent tant *Mépbisto* et *Colonel Redl*. Peut-être est-ce aussi en raison de son budget, plus limité que celui d'une superproduction hollywoodienne, l'obligeant à réduire les

fioritures, que le cinéaste s'est obligé à ne retenir que l'essentiel des scènes, par un cadrage quasi claustrophobe des plans et une certaine frontalité dans le filmage. Cela donne une certaine sécheresse dans la mise en scène, particulièrement visible dans la partie couvrant la période 1939-1945, mais que tend manifestement à atténuer le plus souvent l'affreuse musique de Maurice Jarre. Cette sécheresse a aussi, malencontreusement, son revers, celui de raidir les mouvements de l'Histoire, de tomber dans les généralités et les généralisations, d'enliser la fiction dans

la répétition et la monotonie. Celle-ci s'imperméabilise peu à peu, se repliant plutôt sur elle-même que s'ouvrant sur les paradoxes et les contradictions historiques. Et l'utilisation massive de la langue anglaise, en uniformisant la diversité des cultures et des nations brassées dans cette épopée, n'arrange pas les choses. Qui trop embrasse mal étreint, comme on dit. (Canada-Hongrie-Autriche-Allemagne 1999. Ré.: Istvan Szabo. Int.: Ralph Fiennes, Rosemary Harris, Rachel Weisz, William Hurt.) 180 min. Dist.: Alliance. — **A.R.**

SWEET AND LOWDOWN

Tous ceux qui suivent la carrière de Woody Allen, en particulier depuis une dizaine d'années, savent à quel point le plus célèbre des névrosés new-yorkais tend à faire de chacun de ses films une sorte de réplique de sa vie, nourrie par ses angoisses et en prise directe sur ses démêlés avec la presse jaune américaine: en ce sens, *Deconstructing Harry* est l'œuvre qui allait le plus loin dans l'exploration de cet état schizophrène caractéristique de l'artiste qui doit également assumer son rôle de person-

Sean Penn.



nage public, avec ce que cela implique de dédoublements et de ruptures. Peut-être parce que Woody lui-même n'y tient pas le rôle-titre, plusieurs commentateurs américains ont vu dans *Sweet and Lowdown*, son dernier opus, un film beaucoup moins autobiographique. C'est, il me semble, prendre trop au pied de la lettre le sens du terme autobiographique: en effet, on se demande bien en quoi cet Emmet Ray, musicien génial, le «deuxième meilleur guitariste de jazz au monde», tellement bourré de talent pour jouer de son instrument qu'il en a été complètement dépourvu dans tous les autres aspects de sa personne, est-il si différent du cinéaste, qui depuis plus de trente ans construit des personnages d'écrivains, de scénaristes, d'acteurs et de réalisateurs incapables de concilier les exigences contradictoires de leur vie professionnelle et sentimentale. Comme pour *Zelig*, Allen a imaginé un vrai-faux personnage historique (joué par Sean Penn), que viennent documenter de vrais spécialistes racontant de fausses anecdotes, mais là où la figure du Juif incapable d'assumer sa différence dans le melting-pot américain fondait tout son attrait sur l'identification massive qu'il arrivait à susciter, celle de ce musicien antipathique ne réussit malheureusement pas à évoquer beaucoup plus qu'un acteur pris en flagrant délit de cabotinage. Malgré tous les talents qu'on doit lui reconnaître, celui de directeur d'acteurs n'est pas le principal atout de Woody. (É.-U. 1999. Ré.: Woody Allen. Int.: Sean Penn, Samantha Morton, Uma Thurman, Anthony LaPaglia, Woody Allen.) 95 min. Dist.: Blackwatch. — **P.B.**

TOPSY-TURVY

Plutôt que d'offrir un «film d'époque» ou de faire une biographie du tandem Gilbert et Sullivan (tête d'affiche, au XIX^e siècle, de l'opérette britannique, au même titre qu'Offenbach en France), Mike Leigh a choisi un seul moment, crucial, de la carrière de ces superstars pour proposer une illustration du métier de créateur et de la nécessité du renouvellement en art.

«Topsy-turvy» est l'expression qu'utilise le musicien Arthur Sullivan pour caractériser les livrets mélodramatiques alambiqués de son collaborateur, le poète William Schwenck Gilbert: «sans queue ni tête». En lutte contre ce magma, Sullivan est en quête d'une musique moins populiste, plus travaillée et raffinée, accompagnant des livrets moins grotesques et pathétiques, et jouant d'un comique plus fin et plus spirituel.

Ainsi, en nous plongeant au cœur de la création esthétique et matérielle de la nouvelle opérette de Gilbert

et Sullivan, *The Mikado*, à Londres en 1885, Mike Leigh réussit avec brio le pari peu banal de nous conduire à l'intérieur du processus de composition et de mise sur pied d'un spectacle, dans ses détails infimes et intimes (les tics, les maladies, la dépendance à la drogue), en convoquant tous les participants, depuis les producteurs riches et célèbres en passant par les vedettes de l'opérette jusqu'aux seconds rôles et aux moindres choristes.

L'origine du *Mikado* tient également à un événement peu banal: la première grande exposition du Japon, à Londres, et la découverte par l'Occident de l'Empire du soleil levant. À sa manière, *Topsy-turvy* nous plonge au cœur même du big-bang de la «japonaiserie» moderne.

La grande force de ce film est donc, en dépit de sa longueur impressionnante et de sa minutie dans les détails et la description de menus processus de gestation artistique, de toujours faire graviter ces éléments vers un noyau cen-

tral: la quête du renouvellement esthétique, l'attention aux déclencheurs qui vont le rendre possible et faisable, la lutte contre les obstacles susceptibles de créer le chaos, la célébrité vide de sens, l'argent gagné au moyen de formules et de clichés.

Si les opérettes de Gilbert et Sullivan, contrairement à l'Angleterre et aux États-Unis, ont peu de résonance dans nos milieux culturels (en France, au Québec), le film de Mike

VÉNUS BEAUTÉ (INSTITUT)

Le film de Tonie Marshall, *Vénus beauté*, vient de sortir gagnant de la dernière cérémonie des Césars, et cet honneur est à plus d'un titre mérité; le regard à la fois rafraîchissant et acerbe que porte l'actrice-réalisatrice sur le monde, un certain goût du risque également, la rendent unique dans le paysage du cinéma français actuel. La grande qualité de ce film, ce sont ses personnages, la galerie impressionnante de portraits qu'on y trace formant une manière de mosaïque humaine touchante et pittoresque, sans jamais que la caricature ne fasse basculer du côté de la parodie une histoire par ailleurs plutôt sombre. L'institut *Vénus beauté* (le type de commerce qu'on appellerait ici un *salon de beauté*), où travaille le personnage principal de l'œuvre, Angèle (Nathalie Baye), et qui est le théâtre des diverses intrigues amoureuses du film, donne par ailleurs à la réalisatrice le loisir de dépeindre avec un mordant rare la bourgeoisie parisienne, lui permettant de la sorte d'élargir son propos vers des considérations d'ordre social qui en étendent grandement la portée. En ce sens, l'histoire d'amour entre Angèle et Antoine, qui constitue la trame centrale d'un scénario qui en contient tout un entrelacs, paraît finalement le maillon faible de cette œuvre: car si Marshall arrive à surprendre, à émerveiller, à faire rire, en proposant toutes sortes de destins de personnages originaux, ses personnages principaux, eux, sont prévisibles, et leur destin encore davantage; un peu com-

me si, au milieu d'un univers chaotique, présenté avec distance et cynisme à l'intérieur d'une forme elle aussi plutôt originale, il avait fallu conserver intacte une conception de l'amour et des rapports humains pourtant incompatible avec la logique propre de ce monde. (Fr. 1999. Ré.: Tonie Marshall. Int.: Nathalie Baye, Bulle Ogier, Samuel Le Bihan, Jacques Bonnaffé, Mathilde Seigner, Audrey Tautou.) 105 min. Dist.: Lions Gate. — **P.B.**



Nathalie Baye,
Audrey Tautou et
Mathilde Seigner.

THE WAR ZONE

Pour son premier film, l'acteur Tim Roth s'en tire plutôt bien. On regrettera simplement qu'il ait adopté le plus souvent une stylisation compassée, comme s'il avait eu peur que son film ne soit pas *signé* (on sent qu'il a voulu faire beau et bien). Son récit est troublant et sa charge symbolique et sociale, terrifiante, charge qui n'est pas sans rap-

port, comme Roth l'a révélé dans ses interviews, avec son enfance. On aura tout compris si on a deviné le secret brûlant du film: un père viole régulièrement sa fille (Roth a été violé pendant neuf ans par un membre de sa famille qui avait auparavant fait subir le même sort à son père). Pour se libérer de ce traumatisme, l'acteur-cinéaste aurait donc fait ce film, auquel il a donné une tonalité fortement sombre (paysages de bord de mer constamment battus par les vents et la pluie, maison familiale vue comme un huis clos claustrophobe). Entre surcharge et indécidabilité, la composition (dialogues, jeu, musique) est parfois trop appuyée. Par son mélange de sobriété et de lourdeur, le film donne également une impression de déséquilibre, de maladresse. Mais l'ensemble, par sa noirceur nourrie de rage froide et de violence crispée, ne nous laisse pas indifférents. Et certaines scènes, comme celle de l'accident d'auto (il fait noir, on ne voit rien, puis après un long moment on entend le cri du nouveau-né), sont remarquables. (G.-B. 1999. Ré.: Tim Roth. Int.: Ray Winstone, Lara Belmont, Freddie Cunliffe, Tilda Swinton.) 120 min. Dist.: Blackwatch. — **A.R.**

**24 images
a déjà rendu
compte de:**

N° 98-99

*L'autobiographe
amateur*

Felicia's Journey

Ghost Dog

Fives Senses

*The Straight
Story*

Tout sur ma mère

Voyages

N° 100

La nouvelle Ève

