

Vue panoramique

Numéro 92, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24021ac>

[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

(1998). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (92), 51–59.

vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Alain Charbonneau — A.C. Marco de Blois — M.D.
Philippe Gajan — P.G. Marcel Jean — M.J. Réal La Rochelle — R.L.
Yves Rousseau — Y.R. André Roy — A.R.

L'ARCHE DU DÉSERT

Du réalisateur de *Youcef* et de *La citadelle* nous parvient ce conte aux résonances universalistes. Réalisé en Algérie dans un contexte difficile voire périlleux, le film par là, force le respect mais ne parvient hélas pas à convaincre complètement par lui-même. Cette fable a pour point de départ le mythe de *Roméo et Juliette* et s'est donné pour but de dénoncer les mécanismes de l'intolérance. Des hommes aux turbans bleus luttent contre d'autres arborant une bannière verte, en un temps et un lieu — sinon le désert — non dévoilés. On sent très bien que le cinéaste a voulu par là livrer un message de portée générale, mais il n'y parvient pas justement par manque de référent. Ce qui sauve pourtant le film du pamphlet humaniste, c'est le profond désespoir qui l'habite. Dans le cinéma de Chouikh, le regard de l'autre est toujours très important, particulièrement celui de la femme. Dans ce cas-ci, l'enfant, son regard, joue à la fois le rôle de l'observateur, qui ne peut intervenir, et celui du juge. Car la montée de l'intolérance dans *L'arche du désert* s'apparente à celle de la folie, et l'enfant peu à peu se détache d'un monde d'autodestruction où il n'a plus sa place. En ce sens, le thème principal n'est plus l'impossible réconciliation lorsque les choses sont allées trop loin, mais bien l'innocence perdue: celle de l'enfant qui refuse l'offre d'embarquer sur l'Arche de Noé,



bateau fantôme échoué dans le désert, pour aller ailleurs reconquérir une vie digne, où il appartiendra à une nouvelle génération de construire un avenir meilleur. (Alg. 1997. Ré.: Mohamed Chouikh. Int.: Myriam Aouffen, Messaouda Adami, Hacem Abdou.) 90 min. Dist.: K. Films Amérique. — **P.G.**

BULWORTH

Après Clint Eastwood (*Absolute Power*) et Barry Levinson (*Wag the Dog*), c'est au tour de Warren Beatty de se désillusionner de la politique. Douce-amère *screwball comedy* sur le cynisme des élus, *Bulworth* ne renouvelle pas le genre de la fiction hollywoodienne engagée, mais le comédien-réalisateur s'y montre inquiet des limites du pouvoir politique et sincèrement préoccupé par les inégalités sociales, décrivant avec tact mais aussi avec réalisme les problèmes de criminalité que connaît la communauté noire.

Le sénateur démocrate J. Billington Bulworth (Beatty lui-même, cabotin) vit un *burn-out*. Il dit tout ce qui lui passe par la tête, affirmant ainsi à des Noirs qu'ils n'auront pas les programmes sociaux qu'ils réclament parce qu'ils sont trop pauvres pour contribuer à la caisse du parti. Iconoclaste, il plaît à cet électorat, d'autant plus qu'il se distingue des autres politiciens en *rappant* ses discours. Or, quand il reprend ses esprits et se montre déterminé à transformer la politique, il meurt assassiné par l'un de ses collaborateurs. Morale: le système se paralyse lui-même. Le pessimisme de Beatty, qui en profite par ailleurs pour



Halle Berry et Warren Beatty.

égratigner les paparazzis, donne à ce petit film un arrière-goût de désespoir. (É.-U. 1998. Ré.: Warren Beatty. Int.: Warren Beatty, Halle Berry, Oliver Platt, Dennis Murphy, Don Cheadle, Paul Sorvino.) 107 min. Dist.: Fox. — **M.D.**

CHARLES DAUDELIN DES MAINS ET DES MOTS

Richard Lavoie, dans le très beau film qu'il consacre à Charles Daudelin, fait le choix de laisser toute la place à l'artiste et à ses œuvres en s'effaçant lui-même presque complètement du tableau. Il en résulte un portrait tout en sobriété, centré essentiellement comme le titre l'indique

Louise Bissonnette
et
Charles Daudelin.



sur le travail même de Daudelin, que l'on voit le plus souvent dans son atelier, manipulant toutes sortes de matières en réfléchissant à voix haute aux différents aspects de la création. Aucun didactisme ici, aucun commentaire ajouté qui viendrait imposer une lecture particulière de cette œuvre multiforme: le spectateur doit lui-même s'en faire une idée, au fur et à mesure qu'on lui présente des pièces réalisées à différentes époques et selon des procédés qui vont de la peinture à la sculpture, du design à l'architecture. Le réalisateur a surtout très bien réussi à communiquer à son film un peu de la sérénité émanant du personnage, qui apparaît ici comme une sorte de doux géant inspiré et de touche-à-tout génial. Pour cette raison même, on peut se demander quel profit Richard Lavoie espérait tirer des commentaires sur le vif qu'il a récoltés auprès de badauds assistant à un vernissage des œuvres de Daudelin, et qui s'intègrent fort mal à l'ensemble: leur trivialité contraste éminemment avec les paroles de l'artiste, toujours justes, toujours pesées. Le film n'avait nullement besoin de cette sorte de caution populaire, d'autant plus que l'auteur avait déjà installé, grâce à son dialogue muet avec l'artiste, une intimité complice qu'une telle irruption ne pouvait que brouiller. (Qué. 1998. Ré. et ph.: Richard Lavoie. Son: Yves Saint-Jean. Mus.: Bernard Poirier.) 60 min. Dist.:

Cinéma Libre. — **P.B.**

DEEP IMPACT

Voici une curiosité dans le domaine souvent trop prévisible du film catastrophe. À partir de l'histoire d'une comète fonçant vers la Terre, Mimi Leder a réalisé un long métrage totalement dénué de machisme, sans débauche d'effets spéciaux, sans grande histoire d'amour, sans

Morgan Freeman
et Téa Leoni.



méchants qui seront punis par le Dieu vengeur et sans héros triomphant. Ne serait-ce que pour ça, l'entreprise appelle la sympathie.

Deep Impact propose donc une série de personnages inhabituels, comme cette jeune journaliste qui, presque par hasard, découvre que son gouvernement cache un terrible secret et, du jour au lendemain, devient une vedette médiatique sans pour autant perdre le sens des valeurs; comme cet astronaute vieillissant (campé par le toujours remarquable Robert Duvall) qui, dans la plus grande simplicité, entraînera ses jeunes compagnons vers une mort héroïque; ou encore comme ce président des États-Unis, de race noire, qui fera de son mieux mais finira par avouer son impuissance dans un discours empreint d'humilité. C'est sur ces personnages que repose ce film plus émouvant qu'haletant, ce film qui assume ses bonnes intentions et semble croire en l'humanité davantage qu'en la grandeur de l'Amérique. Bien sûr, cela nous change d'*Independence Day* et les amateurs risquent d'y perdre leurs repères, à force d'attendre les effets spéciaux et les scènes d'action qui ne viendront pas (ou à peine). Ceux-là manqueront un film qui évite les clichés du genre, ce qui est tout de même une qualité appréciable. Est-ce parce que pour la première fois, une femme est aux commandes? La question mérite d'être posée. (É.-U. 1998. Ré.: Mimi Leder. Int.: Robert Duvall, Morgan Freeman, Vanessa Redgrave.) 120 min. Dist.: Paramount. — **M.J.**

FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS

Peur et dégoût à Las Vegas. Tout devait être dans ce titre-résumé du récent Terry Gilliam. Le film ne suscite pourtant guère de peur, mais il provoque beaucoup de dégoût, non à cause de son sujet (une équipée sauvage d'un journaliste binoclard, Raoul Duke, et de son copain adipeux, Docteur Gonzo, tous deux drogués jusqu'aux oreilles 24 heures sur 24), mais à cause de sa manière de représenter une virée hallucinée et hallucinante qui se déroule au temps de l'*acid trip*, du *flower power* et de la guerre du Viêt-nam. Le cinéaste illustre jusqu'à l'écœurement l'exergue inscrit en tête de son film: «Celui qui fait la bête se débarrasse de la douleur d'être homme».

La douleur n'ayant jamais été sa spécialité, Gilliam s'en donne à cœur joie dans ce qu'il sait faire: un délire visuel et verbal dans lequel les êtres sont des bêtes apparemment tout droit sortis d'un asile d'aliénés (pensons à *12 Monkeys*), délire qui se termine généralement en foirade. Le rêve américain, l'Amérique conservatrice, la névrose de ses habitants, le culte des armes, le mauvais goût, tout ça n'est que de la frime scénaristique, une bouillabaisse de clichés qu'il s'agit de touiller avec force plans obliques et déformations de cadrage, avec des acteurs enlaidis qui dégoûtent leurs dialogues, des couleurs «cloacales» et des effets sonores à la tonne. L'Amérique serait un salmigondis de vulgarité et de violence, un cauchemar toxique, un dépotoir woodstockien et les Américains tous des

Charles Manson. Facile et complaisant à dire, mais aussi vague qu'arrogant à constater.

Travaillé, lui, par une seule peur, celle de ne pas être remarqué pour son talent et son savoir-faire, Terry Gilliam en met tellement qu'il finit par engloutir *Fear and Loathing in Las Vegas* sous un bric-à-brac kitsch et cynique. Pourri jusqu'à l'os par son burlesque lourd et son imagerie gluante, le film — qui dans son fond est animé par la haine — coule à pic. Sploush! (É.-U. 1998. Ré.: Terry Gilliam. Int.: Johnny Depp et Benicio Del Toro.) 119 min. Dist.: Universal. — A.R.

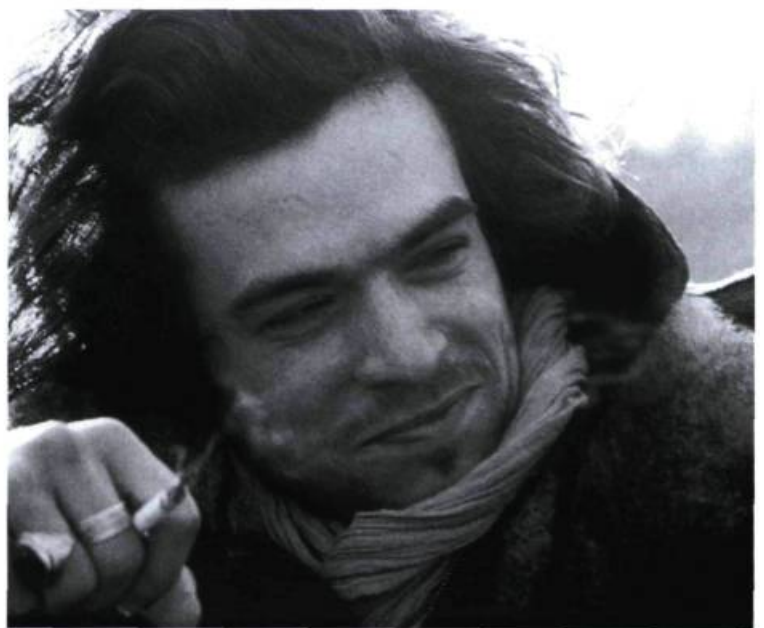
Johnny Depp et Benicio Del Toro.



GADJO DILO

Un jeune homme, Stéphane, marche dans un paysage hivernal. Ses chaussures vont bientôt le laisser tomber, il est hirsute, on dirait un itinérant. La nuit descend et il s'approche d'un hameau où un vieil homme, Izidor, hurle son désespoir: son fils a été battu et jeté en prison. Izidor entraîne Stéphane dans une virée nocturne bien arrosée. Le lendemain matin, Stéphane se réveille au milieu d'un village de tziganes sédentarisés qui lui lancent les quolibets et insultes habituellement réservés aux gitans: voleur de poules et d'enfants, vagabond, jeteur de sorts, etc.

Pour Stéphane (Romain Duris, qui promène un sourire à la fois carnassier et ahuri), une odyssée commence au milieu des Roms de Transylvanie. Avec force gestes il tente d'expliquer qu'il est à la recherche d'une chanteuse, Nora Luca, dont il possède une cassette héritée de son père. Cette cassette est une sorte d'objet-prétexte, un embrayeur à fiction, un peu comme ce que Hitchcock appelait un MacGuffin. Stéphane cherche un corps à placer sur cette voix que son père, décrit comme un vrai nomade, un gitan dans l'âme, écoutait souvent avant de mourir. En mal du père, en mal d'un corps, Stéphane croise un homme en mal de fils, Izidor, qui lui fera rencontrer une tzigane des plus incarnées: Sabina (Rona Hartner, survoltée).



Romain Duris.

Si le film de Gatlif ne présentait que cela, il serait intéressant, certes, mais il ne dépasserait pas ces films remplis de sentiments de tolérance et d'ouverture à l'autre, assaisonnés de l'exubérance habituelle des tziganes, de leur expressivité, de leur musique extraordinaire et de l'ostracisme dont ils font l'objet.

Mais Gatlif ajoute une dimension supplémentaire à son projet en faisant de Stéphane une sorte de «musicologue» qui glane des airs avec son magnétophone. En vérité, il en fait un documentariste à l'intérieur de sa fiction et fait apparaître que les motivations des «cueilleurs de réel» sont d'abord personnelles et que les œuvres embrassant le collectif naissent toujours de désir fort intimes. C'est d'autant plus fort que Stéphane détruira lui-même ses bandes dans un geste dont les intentions sont multiples et me semblent indécidables: réconciliation avec le père (et lui-même), dégoût devant la sauvagerie des Roumains

qui ont saccagé le village tzigane, contamination de l'esprit nomade du tzigane qui peut laisser derrière lui les biens matériels pour prendre la route et même vanité du documentaire, impuissance de l'art.

D'autre part la mise en scène colle au plus près des personnages avec une caméra qui traque les regards, les bouches, les mains sur les instruments de musique. De plus, Gatlif refuse la facilité d'envoûter immédiatement son public en lui imposant de la musique tzigane mur à mur en son off. Sauf pour la voix de Nora Luca, qui ne peut s'incarner puisque le projet du film s'en trouverait compromis, les voix et les musiques qu'on entend viennent de corps bien visibles à l'écran. (Fr. 1997. Ré.: Tony Gatlif. Int.: Romain Duris, Rona Hatner, Izidor Serban, Ovidiu Balan, Dan Astileanu, Valentin Teodosiu.) 105 min. Dist.: CFP. — **Y.R.**

GODZILLA

Godzilla est évidemment un film hégélien, la refonte hautement dialectique de *Godzilla vs King Kong*. Là s'arrête l'intérêt (d'ailleurs purement référentiel) de ce remake «revivaliste» qui niche une réplique aux stéroïdes

Emmerich-Devlin, qui sévit sur la côte ouest depuis l'atterrant *Independence Day*, n'a pas compris ce qu'avait compris en son temps Inoshiro Honda, à savoir: que le scénario est dans ce genre de production parfaitement accessoire.



Dégraissé de son pathos scientifique («l'aube d'une nouvelle espèce» et le fantasme de la disparition du genre humain), du récit des amours mielleuses du savant et de la journaliste (les deux nouvelles courroies de transmission de l'idéologie planétaire) et de la longue et pénible parenthèse spielbergo-cameronienne qui accouche d'une centaine de godzillots (c'est à croire que, depuis *Aliens*, la maternité est l'apanage des espèces mutantes), ce *Godzilla* pur caïman serait resté comme le dernier exploit en date de la production numérisée, une série Z vitaminée mais une série Z quand même. En fait, on peut commencer à rêver du jour où le techno-spectacle aura complètement absorbé les *blockbusters* estivaux qui sont produits à la chaîne par les studios. Plus d'acteurs, plus de scénario, plus de réalisateur: la prise d'otage intégrale de l'image par les F/X. C'est peut-

être ce qui peut arriver de mieux à l'hollywoodisme à l'heure actuelle. Jean Reno, réduit ici à jouer les Nettoyeurs de sauriens, pourra alors retourner en douce France et s'éviter des premières cannoises qui fleurent un peu trop leur retour d'ascenseur. Allez, Hollywood, encore un effort! (É.-U. 1998. Ré.: Roland Emmerich. Int.: Matthew Broderick, Jean Reno, Hank Azaria, Maria Pitillo, Michael Lerner.) 139 min. Dist.: TriStar. — **A.C.**

être ce qui peut arriver de mieux à l'hollywoodisme à l'heure actuelle. Jean Reno, réduit ici à jouer les Nettoyeurs de sauriens, pourra alors retourner en douce France et s'éviter des premières cannoises qui fleurent un peu trop leur retour d'ascenseur. Allez, Hollywood, encore un effort! (É.-U. 1998. Ré.: Roland Emmerich. Int.: Matthew Broderick, Jean Reno, Hank Azaria, Maria Pitillo, Michael Lerner.) 139 min. Dist.: TriStar. — **A.C.**

GUMMO

Harmony Korine n'est plus tout à fait un inconnu. À 23 ans, il a à son actif le scénario de *Kids* et maintenant cet étrange objet qu'est *Gummo*. Étrange parce que inclassable: tant par son style plutôt apparenté au documentaire, mais utilisant des moyens très différents comme la vidéo ou le Super 8 que par son propos, l'errance de deux très jeunes adolescents dans une ville curieusement vide. Il y a vingt ans une tornade frappa ce petit bout d'Ohio, autant dire de nulle part. Depuis, tout est resté à l'abandon. La ville n'a pas changé, suspendue dans le temps, elle est peut-être un peu plus sale, un peu plus délabrée.

C'est dire que le cinéaste filme un monde postapocalyptique, un lieu irréel, improbable pour tout dire, hanté par des êtres qui ne semblent aller nulle part. Les plus âgés se sont réfugiés dans une sombre nostalgie, s'accrochant à des images ou des objets du passé comme des naufragés à une bouée. Les plus jeunes, déjà usés de ne savoir que faire de leurs corps décharnés, à l'instar de nos deux «héros», ne possèdent même pas cela. En ce sens, Korine fait de ce monde une métaphore de la société américaine en décomposition. Comme dans *Kids*, mais cette fois sans l'aspect moralisateur de ce film, il nous livre sa



version de la postmodernité, l'ère du vide que la jeune génération décline sur le mode du *no future*. *Gummo* est un poème nihiliste, servi par une imagination visuelle enfiévrée. (É.-U. 1997. Ré.: Harmony Korine. Int.: Jacob Reynolds, Nick Sutton, Chloe Sevigny, Max Perlich.) 95 minutes. Dist.: Alliance. — **P.G.**

THE HORSE WHISPERER

Depuis qu'il est passé derrière la caméra, Robert Redford fait des films qui ressemblent assez singulièrement à ce qu'il projette en tant qu'acteur: des films de qualité, très beaux, très propres mais un brin ennuyeux et dans lesquels le tape-à-l'œil tient souvent lieu de grandeur. Avec *The Horse Whisperer*, qu'il réalise et où il tient la vedette, Redford propose une fable écologique vaguement moralisatrice qui tient à la fois du western et du drame psychologique, un long plaidoyer en faveur de l'harmonie, de la tolérance et du respect des animaux. Qui dit fable dit simplicité, qui prend ici la forme d'un manichéisme un peu primaire ordonnant la matière du film autour de quelques grandes oppositions «signifiantes»: l'homme et la bête, la culture et la nature, la ville et la campagne, l'est et l'ouest, l'individu et la famille. En homme du Montana, ancré dans les valeurs de la famille, du travail et de la tradition, son héros est une sorte de surhomme sorti d'une autre époque, mais il incarne parfaitement bien, en même temps, l'esprit du nouvel âge, et tout ce que celui-ci comporte de rectitude politique. Impossible de mieux résumer la teneur du personnage que par la phrase qu'il utilise pour présenter le métier qu'il pratique: «I don't help people with horse problems, I help horses with people problems». Tout cela passerait un peu moins mal si le film ne durait pas trois très longues heures, et surtout si on nous épargnait l'enfilade de clichés sur les «spectaculaires paysages



Kristin Scott Thomas
et Robert Redford.

de l'Ouest», une série de cartes postales qui ne fait qu'alourdir un propos déjà pas très subtil. (É.-U. 1998. Ré.: Robert Redford. Int.: Robert Redford, Kristin Scott Thomas, Sam Neill, Dianne Wiest.) 168 min. Dist.: Buena Vista. — **P.B.**

KARAKTER

Si les membres de l'Académie n'avaient pas affirmé, en lui décernant un Oscar, que *Karakter* était (mis à part les leurs, bien sûr...) le meilleur film de l'année 1997,

Fedja Van Hûet et Jan Declair.



24 images n'aurait pas jugé bon de revenir sur lui, car des films de ce genre, l'Europe en produit des dizaines. *Karakter* a connu la gloire hollywoodienne d'abord parce qu'on y joue à tout moment la carte du spectaculaire et que ce mélodrame familial sur fond de lutte des classes, où l'on assiste au dilemme entre la réussite personnelle et la reconnaissance par le père, a des petits frères dans la dramaturgie américaine (voir Tennessee Williams...). Néanmoins, ce dosage d'ingrédients laisse un peu indifférent parce que ce film, même s'il raconte une histoire, n'exprime rien avec les moyens du cinéma. On peut difficilement disserter sur cette fiction motorisée, huilée, lustrée, sauf si l'on se met à jouer le chroniqueur automobile: 8/10 pour les éclairages, 6/10 pour les costumes, 9/10 pour la musique, etc. *Karakter* a bénéficié d'une publicité immense, et si cela peut mener son réalisateur vers des projets plus personnels, tant mieux. (Pays-Bas 1997. Ré.: Mike van Diem. Int.: Fedja Van Hûet, Jan Declair, Betty Schuurman, Victor Löw.) 120 min. Dist.: Prima Film. — **M.D.**

MARTHE

Manifestement, la nation française n'est pas près d'en finir avec son obsession de la guerre, son cinéma constituant à cet égard le lieu privilégié d'une sorte de mémoire du siècle par le biais de laquelle nous est resservi à intervalles réguliers le spectacle de L'Histoire et de la Souffrance. Jean-Loup Hubert n'y échappe pas et s'intéresse dans *Marthe* à la Grande Guerre, celle de 14-18, qui sert ici de cadre en même temps que de prétexte à une histoire d'amour entre Simon (Guillaume Depardieu), jeune soldat en convalescence en Bretagne, et Marthe



Clothilde Courau et Guillaume Depardieu.

(Clothilde Courau), jeune institutrice de village. On s'en doutait bien, l'auteur du *Grand chemin* et de *La reine blanche*, connu davantage pour son classicisme (entendre: académisme?) que pour ses extravagances formelles, n'allait pas réinventer le cinéma à l'occasion de ce film. Une fois admise cette donnée de base et les limites qu'elle impose d'emblée à l'enthousiasme, on est toutefois bien forcé de reconnaître le brio avec lequel Hubert exerce son art, aussi convenu soit-il, et la sorte de fougue qu'il met à raconter cette histoire naïve à l'excès, comme s'il s'agissait de parler de la naissance du sentiment amoureux pour la première fois. Enfin, on peut toujours trouver louche cette manie de chercher dans les situations extrêmes (la guerre, les catastrophes) un terreau fertile à l'expression des grands sentiments, et par trop racoleuse la forme appuyée dans laquelle on nous les sert (notamment la musique, insupportable), il en restera toujours, surtout parce que l'intention est noble et la vision suffisamment ample, un «fort beau film»... (Fr. 1997. Ré.: Jean-Loup Hubert. Int.: Guillaume Depardieu, Clothilde Courau, Bernard Giraudeau, Gérard Jugnot.) 120 min. Dist.: France Film. — **P.B.**

MEN WITH GUNS

John Sayles a repris son bâton de pèlerin et c'est d'un lointain pays jamais nommé, mais apparenté cependant à n'importe quelle dictature militaire d'Amérique du Sud, que nous parvient sa vindicte. Et certes, la première partie de *Men With Guns* témoigne d'un homme en colère qui entend dénoncer des coupables. Son porte-parole est un médecin qui attend la mort, sa mission accomplie. Pourquoi décide-t-il alors de quitter son relatif confort? Aux yeux de John Sayles, le plus grand crime que puisse commettre un homme est celui d'ignorer sciemment. Des années plus tôt, ce médecin a dirigé un programme consistant à former de jeunes praticiens pour les envoyer soigner

les populations indiennes les plus défavorisées. Sans nouvelles d'eux, il part à leur recherche. En chemin, il s'adjoint comme compagnon un orphelin, ex-mascotte de l'armée, un déserteur et un prêtre rendu à moitié fou par les remords. Le film déroule alors le terrifiant constat de ces populations prises en otages, tantôt par l'armée, tantôt par la guérilla, ces fameux hommes en armes.

On l'aura compris, le dernier film de Sayles est une quête initiatique qui emprunte plus souvent qu'à son tour le chemin de croix qui mène à la rédemption. On pourra reprocher au cinéaste d'avoir forcé le trait, d'être moralisateur, d'avoir livré un film didactique puisque ses person-

nages représentent des archétypes. Pourtant une chose est sûre, c'est que *Men With Guns* est un film courageux, sans concession, aussi bien politique — le couple américain, ignorant lui aussi, croisé dans une auberge et faisant les frais de cette attitude — qu'économique: le film est en espagnol et en langues indiennes. De plus, dans sa seconde partie, *Men With Guns* s'infléchit, et la petite troupe, rejointe par une jeune Indienne, se met à la recherche d'une mythique cité que les indigènes considèrent comme inaccessible par les «hommes en armes». Le message de John Sayles se fait ici plus discret et le film acquiert une épaisseur poétique et métaphorique. La prophétie de la narratrice peut dès lors se réaliser et le passage du témoin entre l'ancienne et la nouvelle génération, s'accomplir. Une leçon de sagesse. (É.-U. 1997. Ré.: John Sayles. Int.: Federico Luppi, Damian Delgado, Dan Rivera Gonzalez.) 128 min. Dist.: Behaviour. — P.G.



POUSSIÈRES D'AMOUR

Werner Schroeter, cinéaste allemand, l'un des piliers et le plus célèbre fantôme du Festival du nouveau cinéma de Montréal, qu'il traversait déjà, au début des années 70, avec ses folles chevauchées kitsch et lyriques de *Eika Katappa* et de *La mort de Maria Malibran*, nous revient soudain en coup de vent. On ne l'avait plus beaucoup vu depuis son assez célèbre *Roi des roses* de 1984.

Schroeter rentre au Québec deux fois plutôt qu'une, avec *Poussières d'amour* au Goethe-Institut («Découvertes allemandes»), puis à la Cinémathèque dans *Écouter Callas* et dans *Callas: diva Maria* («ARTE à Montréal»), où son interview s'entrelace à un de ses tout premiers films en 8 mm: *Mona Lisa* (1968). L'alpha et l'oméga. Point de départ et point de chute (provisoire) pour un cinéaste dont toute l'œuvre est un chant d'amour/de mort, une quête suicidaire et rédemptrice. Schroeter cherche mille et une passions tenant toujours le même fil conducteur de l'art lyrique, épicerie de l'art multiforme comme expression et outil de survivance, de lutte contre la tentation du saut dans le vide. Dans l'art lyrique, le fil d'Ariane du cinéaste s'appelle le chant de Callas. Tout comme *Mona Lisa* rendait hommage à la cantatrice mythique, *Poussières d'amour*, lui aussi, lui fait encore la révérence: le film est dédié «à Maria Callas et tous les autres».

Pourtant, ce dernier Schroeter n'apparaît en rien un film sur Callas et l'opéra contemporain. On ne parle jamais d'elle, sauf par une seule et brève photo, un insert surprenant et fugitif de cinq secondes dans un long métrage de plus de deux heures. Une photo, une dédicace à la fin du film. Et puis, malgré que les chanteurs lyriques y soient nombreux, *Poussières d'amour* n'est pas davantage, au sens courant du terme, un film sur l'opéra. Plutôt sur la quête du désir et de la passion, vécue et exprimée par le chant, mais aussi par l'architecture et la peinture. Film hautement personnel, dans lequel Schroeter marche toujours sur la corde raide de l'écorché vif, *Poussières d'amour* est un essai combinant l'analyse esthétique subtile et la démarche individuelle. Il faut écouter la voix même du cinéaste, éraillée de cognac et de tabac, présenter son film comme un parcours de «cris et chuchotements»: «Le titre reflète

ma conviction très personnelle que tout ce que nous exprimons par la voix est le «produit» de notre quête d'un rapprochement plus intense avec autrui, de notre quête d'amour et de toutes les formes d'amour possibles, (...) expression humaine par excellence, qui est ici transmise par le chant. »



Isabelle Huppert,
Martha Mödl
et Elisabeth
Cooper.

Avec *Poussières d'amour*, Werner Schroeter, l'un des rares survivants du nouveau cinéma allemand des années 70, témoigne encore avec entêtement — et avec quel lyrisme — de la blessure profonde d'une génération dont les parents sont sortis de l'enfer hitlérien; enfants morts-vivants du tabou de l'Holocauste, dont le corps et l'esprit brament à une vie sans cesse fuyante. Leur remède anti-suicidaire est la musicalité de l'art, qui seule peut dessiner un sourire sur leurs visages moribonds. (Fr.-All. 1996. Ré: Werner Schroeter (sur une idée de Schroeter et Claire Alby). Int.: Anita Cerquetti, Martha Mödl, Elisabeth Cooper, Carole Bouquet, Isabelle Huppert.) 126 min. — R.L.

PRIMARY COLORS

Disons-le sans fard, quitte à passer pour trouble-fête, *Primary Colors* est un film insignifiant, c'est-à-dire sans conséquence, sans importance, sans intérêt. Et John

John Travolta.



Travolta? Et Emma Thompson? Ils sont corrects dans leur petit numéro d'imitation, mais on n'en fera pas un plat. Et Mike Nichols? Et le scénario de sa vieille copine Elaine May? Là, c'est une autre histoire. L'un et l'autre se défendent de faire de la politique, prétendent n'avoir voulu réaliser qu'une comédie sur le thème de «personne n'est parfait». C'est bien mince, tout ça! Surtout que de la politique, on en fait toujours, qu'on s'en aperçoive ou pas.

Côté comédie, on repassera. Tout cela est sans esprit, sans punch, sans rien (et ça dure plus de deux heures, chers amis!). En fait, *Primary Colors* est essentiellement une efficace affaire de mise en marché. Autrement dit, c'est beaucoup de bruit pour rien! Inoffensif, le scénario d'Elaine May se résume au fait qu'on peut être un bon président des États-Unis tout en fourrant ses mains sous toutes les jupes. Si l'Amérique avait besoin de se le faire répéter, c'est fait. Mike Nichols, quant à lui, est égal à sa réputation de faiseur sans personnalité. Si vous demandez à cinquante cinéastes de vous expliquer comment ils filmeraient une scène et qu'ensuite vous faites la moyenne, vous avez l'endroit exact où Nichols placera sa caméra. On ne fait pas plus prévisible. (É.-U. 1998. Ré.: Mike Nichols. Int.: John Travolta, Emma Thompson, Kathy Bates.) 143 min. Dist.: Universal. — **M.J.**

LES RANDONNEURS

Les randonneurs, qui constitue le troisième long métrage du cinéaste-acteur Philippe Harel (*L'histoire du garçon qui voulait qu'on l'embrasse* et *La femme défendue*), se présente comme une comédie de mœurs légère et plutôt intelligente, malheureusement mal maîtrisée, ce qui donne en bout de course un film inégal, sans unité, une comédie qui se cherche un ton sans jamais y parvenir vraiment, mais vis-à-vis de laquelle il est difficile d'être trop sévère tellement l'absence de prétention et la véritable bonne foi transpirent de tous les aspects de la produc-

Philippe Harel,
Karine Viard et
Vincent Elbaz.



tion. Les randonneurs en question, ce sont quatre Parisiens (deux garçons et deux filles) qui, alléchés par la promesse de rencontres qu'il recèle, décident d'entreprendre en groupe un voyage de trekking en Corse. Mais les espoirs sont rapidement déçus et cèdent bientôt la place à la fatigue, à l'exaspération, au regret. Une bonne part de l'humour du film tient à la présence d'un cinquième randonneur, sorte de chef de cordée ahuri joué avec intelligence par Benoît Poelvoorde (*C'est arrivé près de chez vous*), et au spectacle des diverses frictions que provoque inévitablement sa personnalité de scout autoritaire. Ainsi, tant que le film se limite à exposer les vicissitudes du voyage, sur un fond de paysages d'une beauté véritablement stupéfiante, la qualité du jeu et la complicité évidente entre les acteurs sauvent la mise. Là où le bât blesse, c'est lorsque le réalisateur s'acharne à ponctuer ce récit, à la chimie somme toute assez congruente, de retours en arrière non pertinents, de séquences de rêves tout à fait hors contexte, plaquées là comme pour épaissir la psychologie des personnages et étoffer un récit trop mince. Il en résulte de nombreuses ruptures de ton et quelques boursoufflures stylistiques gênantes, qui déprécient grandement ce petit film par ailleurs honnête. (Fr. 1996. Ré.: Philippe Harel. Int.: Karine Viard, Géraldine Pailhas, Benoît Poelvoorde, Vincent Elbaz.) 95 min. Dist.: Motion Int. — **P.B.**

THE SPANISH PRISONER

David Mamet se frotte ici à un sujet qu'il connaît bien, celui de la masculinité en crise. Son jeune inventeur assoiffé de réussite professionnelle qui tombe dans un piège diabolique et démesuré où il risque la ruine a en effet des airs de famille avec les vendeurs d'assurances ambitieux mais déçus de *Glengarry Glen Ross*. *The Spanish Prisoner* est donc un suspense assez habilement réalisé. Par contre, le réalisateur semble n'avoir ici pour objectif que de narquer le spectateur avec des pirouettes scénaristiques et des fausses pistes biscornues. Ne cherchez pas de prisonnière espagnole, il n'y en a pas. L'inventeur a mis au point une formule constamment désignée par l'appellation «the process», mais on ne saura jamais à quoi elle sert. Qui joue à la vedette dans *The Spanish Prisoner*? Ce n'est ni Campbell Scott, ni Steve Martin, ni Ben Gazzara, mais la mécanique du récit, d'une grande virtuosité. Une virtuosité toutefois gratuite, qui jette de la poudre aux yeux, s'amuse toute seule. (É.-U. 1997. Ré.: David Mamet. Int.: Campbell Scott, Rebecca Pidgeon, Steve Martin, Ben Gazzara.) 112 min. Dist.: Behaviour. — **M.D.**



Campbell Scott.

THE TANGO LESSON

Une réalisatrice, Sally, interprétée par la cinéaste elle-même, rencontre à Paris un fougueux danseur de tango, Pablo, tombe amoureuse de lui, participe à des concours de danse avec lui, pour être ensuite abandonnée par lui. Durant son aventure amoureuse, elle délaisse le script qu'elle est en train d'écrire pour se lancer dans l'écriture d'un autre film, portant cette fois-ci sur la danse. Voilà la trame très simple de *The Tango Lesson*, d'une réalisatrice qui, avec *Orlando* par exemple, promettait beaucoup sur le plan du renouvellement du cinéma. Si le résumé du film est donné ici (ce n'est pas notre habitude de le faire), c'est pour dire tout simplement que le film lui-même ne dépasse guère, dans son développement, ces quelques lignes. L'œuvre n'est que le squelette d'une narration, pauvre et sans ampleur, malgré son noir et blanc, ses ellipses temporelles et ses longs mouvements de caméra, réduits, malheureusement ici, à des tics modernistes. Pratiquant le tango depuis 30 ans, Sally Potter s'est payé la traite, aux dépens du spectateur qui doit supporter sa tête d'enfant malheureux et d'auteur incompris — et qui le fait savoir! Sa discussion autour d'une piscine avec des producteurs hollywoodiens est pitoyable; ces derniers sont des tueurs de talent. On les comprendrait pourtant à moins, ces porcs, quand on voit les extraits imaginaires du film que Sally veut réaliser, clips au style chic et kitsch, faussement goyesque (ou vélasquézien, au choix). La réalisatrice en rajoute en amante éplorée: sous la beauté de Pablo se cache le goujat. C'est dire qu'il n'y en a que pour elle. Le film n'est pas un *ego trip* comme on s'est plu à le répéter, mais bien une glorification de soi par chantage à la pitié. On a alors beaucoup de peine à apprécier quelques séquences réussies, qui sont d'ailleurs des clin d'œil à la comédie musicale: la danse sous la pluie de Buenos Aires rappelant *Singin' in the Rain*, celle sur les



Pablo Veron et Sally Potter.

quais parisiens pour un hommage à *An American in Paris*, ou bien ce simple moment de bonheur fou, fort sensible, quand Pablo fait des claquettes dans la cuisine, sautant, montant sur une chaise, courant, tombant à genoux, etc. Reste un ensemble passablement cafardeux et peu inspiré dans le filmage. On pourra toutefois écouter la bande originale, un cocktail des plus beaux airs de tango, de Carlos Gardel à Astor Piazzolla, et... oublier le film. (Gr.-Br. 1997. Ré.: Sally Potter. Int.: Sally Potter et Pablo Veron.) 102 min. Dist.: Alliance. — **A.R.**