

Vue panoramique

Numéro 102, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24111ac>

[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

(2000). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (102), 56–60.

Vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Pierre Barrette — P.B. Marco de Blois — M.D. Michel Euvrard — M.E.
Gérard Grugeau — G.G. Marcel Jean — M.J. André Roy — A.R.

AMERICAN PSYCHO

En adaptant le roman *American Psycho*, Mary Harron se heurtait à deux difficultés majeures. D'abord, il lui était impossible de transposer visuellement les longues scènes de meurtre et de sévices sexuels dont regorge le roman. En effet, le personnage principal y décrit longuement, avec minutie et infiniment de détails, sur un ton objec-

tif, neutre et exempt de toute émotion, les atroces tortures qu'il inflige à ses victimes et les mutilations qu'il fait subir à leurs cadavres. Pragmatique, elle choisit donc de placer cette violence hors champ, quitte à insérer quelques images fortes pour stupéfier tout de même le spectateur de temps en temps. Or, bien que ce choix relève du bon sens, il éloigne néanmoins le film de l'esprit



Christian Bale.

du roman, car ceux qui l'ont lu savent à quel point ces descriptions insoutenables y sont fondamentales, qu'elles en constituent l'essence.

Au fond, le film aurait pu être une bonne adaptation libre de l'ouvrage de Bret Easton Ellis, mais la décision de voiler la violence a un impact important sur la façon dont la réalisatrice tente de contourner la deuxième difficulté. *American Psycho* est un texte dont le sens est davantage

contenu dans l'écriture (qui traduit un comportement schizoïde et maniaque) que dans l'anecdote (laquelle se résume à bien peu de chose). Yuppie fortuné et vaniteux qui se distrait dans le meurtre, Patrick Bateman décrit continuellement les gens par la griffe de leurs vêtements haute couture, et prend soin de toujours préciser la marque et le numéro de modèle des objets sophistiqués qu'il utilise comme instruments de torture (une perceuse dernier cri, une scie électrique de haut calibre, etc.). Puisqu'il s'agit de donner forme à cette manie, la réalisatrice insiste sur le décor, les accessoires, optant pour un réalisme hollywoodien léché légèrement caricatural, mais, ayant choisi de tamiser l'atrocité des tortures corporelles, elle n'arrive pas à créer une concordance formelle entre la violence du meurtre et celle de la consommation.

Si bien qu'*American Psycho* est à la fois trop près et trop loin du roman dont il est tiré. La réalisatrice propose donc un thriller incohérent, qui s'essouffle rapidement et qui comporte quelques trop rares bons moments de satire sociale et d'humour noir. Mais pour dire vrai, il s'agit davantage d'un film raté que d'un mauvais film; on y sent des intentions, des idées, voire une intelligence, mais tout cela avorte à cause d'une forme hésitante. (É.-U. 2000. Ré.: Mary Harron. Int.: Christian Bale, Willem Dafoe, Jared Leto, Josh Lucas.) 101 min. Dist.: Lions Gate. — **M.D.**

ANTICOSTI AU TEMPS DES MENIER

Anticosti, comme en témoigne le toponyme de Port-Menier, qui désigne toujours la bourgade la plus importante de l'île, était au début du XX^e siècle la propriété du



JEAN-CLAUDE LABRECQUE

richissime fabricant de chocolat suisse Henri Menier, qui s'était offert en l'acquérant un fantastique territoire de chasse et de pêche réservé à son usage exclusif. Il y avait fait bâtir un véritable château, et un nombre non négligeable d'habitants et d'ouvriers tiraient l'essentiel de leur subsistance de la présence, rare, de l'industriel dans l'île. C'est là le sujet qui a intéressé Jean-Claude Labrecque, qui a adopté dans son film une sorte de regard hybride, qu'on appelle parfois docu-fiction pour la raison (toute logique) qu'on y mélange les registres documentaire et fictionnel; mais on comprend mal ce qui justifie un tel choix formel, sinon la crainte latente d'«ennuyer» le spectateur en lui racontant, plutôt qu'en lui montrant par reconstitution, certains épisodes historiques. C'est un peu comme si on laissait entendre *a priori* que la prise en charge de la parole par des acteurs rendait celle-ci nécessairement plus vivante, ce qui est la plupart du temps loin d'être le cas. Le réalisateur avait pourtant à sa disposition quelques fantastiques personnages, dont un ancien employé au verbe cru, et des paysages à la beauté sidérante; lorsqu'il leur donne toute

la place, lorsqu'il laisse entendre la poésie propre à ce temps et à ce lieu — pour paraphraser le titre du beau film de Bernard Émond —, ce que son documentaire perd en qualités pédagogiques, il le regagne au centuple en qualités cinématographiques. (Qué. 2000. Ré. et ph: Jean-

Claude Labrecque. Mont.: Louise Dugal. Son: Alexandre Gravel. Int.: Jean-Claude Bibeau, Gilles Pelletier, Pierre Chagnon, David Francis, Gabriel Gascon, Sophie Faucher, Bernardin Lejeune.) 50 min. Prod.: ONF et Téléfiction. Dist.: ONF. — **P.B.**

ERIN BROCKOVICH

Un simple nom de famille en guise de titre. Comme la Norma Rae de Martin Ritt ou la (Karen) Silkwood de Mike Nichols, Erin Brockovich est une héroïne exemplaire qui va se dresser face au cynisme des puissants (ici, une compagnie polluante) pour faire triompher le droit des plus faibles (les habitants de la localité de Hinkley, en plein désert Mojave). Tiré d'une histoire vraie, le récit s'attache à la métamorphose d'une petite secrétaire flamboyante (mère célibataire de trois enfants, au franc-parler) en une farouche avocate, prête à tout sacrifier pour la bonne cause. Air connu donc et indignation assurée du spectateur qui ne peut qu'endosser cette cause et succomber au charme débordant d'une Julia Roberts au meilleur de sa forme depuis *Pretty Woman* et admirablement secondée par Albert Finney, en vieil avocat roublard au grand cœur. Véhicule taillé sur mesure pour une actrice déjà bien placée au box-office (elle est aujourd'hui la comédienne la mieux payée d'Hollywood grâce à ce rôle), *Erin Brockovich* ne serait qu'une habile comédie dramatique de plus, placée sous le signe de l'intimisme sociologique, sans la présence à la barre du réalisateur inspiré de *The Limey*. Évitant avec bonheur les pièges soporifiques du film à procès, Steven Soderbergh réussit à l'intérieur d'un genre extrêmement balisé à imposer timidement sa griffe. Mise en scène décalée à la fois sobre et élégante, raffinement de l'image, force interne des raccords sous-tendus par une



Albert Finney et Julia Roberts.

angoisse sourde: le film séduit, trouble et inquiète parfois, mais s'écrase dans la durée à force de simplifications abusives et d'enjeux parfaitement déchiffrables. (É.-U. 1999. Ré.: Steven Soderbergh. Int.: Julia Roberts, Albert Finney, Aaron Eckart, Peter Coyote.) 131 min. Dist.: Universal. — **G.G.**

GLADIATOR

Entre la *pax romana* et la *pax americana*, il n'y a qu'un pas et le parallèle était trop beau pour que Ridley Scott hésite à se l'approprier. Le voici donc faisant la promotion d'une Rome, berceau de la démocratie, qui conquiert le monde pour mieux y faire régner l'ordre. La guerre représente ici l'occasion d'en finir avec la barbarie et il est par conséquent normal que le glaive d'un général amène enfin la paix au sein de l'empire. On conviendra que l'idée est discutable (l'Histoire est remplie d'enseignement sur la question) et qu'il y avait sans doute des choses plus intéressantes à raconter au sujet de l'Empire romain. Ridley Scott, cependant, ne s'embarrasse guère d'idées trop complexes car, comme il le fait dire au regrette Oliver Reed dans une tirade qui résume sans doute sa pensée: «Le vrai pouvoir est celui d'amuser la plèbe.»

Son *Gladiator*, toutefois, n'amuse pas vraiment. Il lui manque d'abord un souffle épique qui pourrait justifier la résurrection du genre. Cela, on ne s'en étonnera guère, car Scott n'avait même pas réussi à donner une dimension épique à la découverte de l'Amérique dans son *1492*, ce qui était un tour de force d'inaptitude. Ensuite, on doit lui reprocher de nombreuses fautes de goût (les séquences oniriques sont à pleurer) ainsi que son incapacité à faire de sa mise en scène un projet cohérent (on dirait que les premières séquences ont été filmées par un Oliver Stone qui



se serait trompé de plateau tant il ne reste plus de trace de cette frénésie dans tout le reste du film). Ridley Scott demeure un réalisateur affreusement surestimé, que certains critiques négligents ont rapproché de Kubrick parce qu'ils confondaient précision et préciosité. Ce *Gladiator* est donc à *Spartacus* ce que *The Duellists* est à *Barry Lyndon*, et ce qu'un morceau de verre taillé est à un diamant, c'est-à-dire un ersatz grossier qui ne devrait tromper personne. (É.-U. 2000. Ré.: Ridley Scott. Int.: Russell Crowe, Joaquim Phoenix, Oliver Reed, Derek Jacobi et Richard Harris.) 154 min. Dist.: DreamWorks. — **M.J.**



John Cusack à gauche.

HIGH FIDELITY

Depuis *My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears n'a de cesse de nous étonner, changeant à chaque nouveau film, de registre, de genre, de style, continuant pourtant à poser ce regard à la fois caustique et amusé sur le monde, qui est la marque de son esprit et de son talent. Avec *High Fidelity*, il se trouve encore une fois sur un terrain neuf, formant avec John Cusack (l'acteur principal, qui a aussi coscénarisé et coproduit le film) une équipe dont la cohésion extraordinaire a permis à un scénario un peu mince de devenir à l'écran ce récit mordant et drôle, cette comédie à la facture on ne peut plus moderne qui confirme son

immense polyvalence et sa maîtrise incontestable du matériel cinématographique. La haute fidélité à laquelle se réfère le titre indique en fait le double propos du film: d'une part le monde de la musique, qui constitue l'univers presque exclusif où baigne le héros — il est propriétaire d'un magasin de disques rares —, et d'autre part celui des relations amoureuses, qui représente son autre préoccupation majeure, les deux formant ensemble l'inextricable étoffe narrative du film. La grande qualité de l'œuvre ne réside pourtant pas dans cette matière, dont on pourrait dire sans lui enlever de mérite qu'elle est un peu convenue, mais dans le mode narratif qui lui permet de se déployer de surprenante façon. En effet, tout le film se déroule, comme on le dit d'un roman mais très rarement d'un récit filmé, à la première personne: le protagoniste s'adresse directement à la caméra, c'est son récit des événements qui commande l'organisation des séquences et la structure — complexe mais limpide — de l'histoire, et plusieurs plans n'ont pour fonction que de projeter sa pensée. Il en résulte une manière de chronique subjective et irrévérencieuse, qui aura l'heur de dérouter même le spectateur blasé. (É.-U. 2000. Ré.: Stephen Frears. Int.: John Cusack, Jack Black, Lisa Bonet, Joelle Carter, Joan Cusack, Catherine Zeta-Jones, Sara Gilbert, Iben Hjejle, Todd Louiso.) 120 min. Dist.: Touchstone. — **P.B.**

THE MILLION DOLLAR HOTEL

Dans une grande ville américaine non identifiée (Los Angeles), une bâtisse du début du siècle, le Million Dollar Hotel, déchu de sa splendeur ancienne, sert de refuge à une multitude de marginaux des deux sexes, parmi lesquels Dixie (Peter Stormare), qui se prend pour John Lennon et se plaint d'être floué des droits des chansons composées pour les Beatles, Eloïse (Milla Jovovich), quasiment autiste depuis qu'elle a été quoi? violée? abandonnée? par qui? se laisse toucher par l'amour d'un débi-

le mental léger surnommé Tom-Tom (Jeremy Davies); bien qu'on le voie au début du film se jeter dans le vide du toit de l'hôtel, celui-ci est le protagoniste, et le narrateur interrompt en voix off, du film.

Son meilleur ami, Izzy, vient de mourir, tombé ou jeté lui aussi du toit de l'hôtel; comme il était le fils, fût-il dévoyé, d'un millionnaire, sa mort fait l'objet d'une enquête, menée par un agent de la CIA, Skinner (Mel Gibson), harnaché d'une minerve et d'un corset qui lui donnent le maintien raide et les mouvements saccadés d'un robot. Ce «méchant», représentant de l'autorité, du pouvoir, du «système», harcèle les «gentils», pittoresquement déjantés.

Mouture tardive, simpliste et crépusculaire de l'idéologie soixante-huitarde, le script de Bono (le chanteur du groupe U2) enferme Wenders, malheureusement consentant, dans un huis clos avec des personnages, des situations, des thèmes d'une grande banalité, alors qu'il est plutôt — qu'il était dans sa meilleure période — le cinéaste de l'espace, de la déambulation, du voyage. Bloqué sur place comme il se sent, semble-t-il, depuis *L'état des choses*, Wenders tente de s'évader par le haut, vers le ciel, dans l'angélisme au risque, comme Izzy et Tom-Tom, de choir. (É.-U. 2000. Ré.: Wim Wenders. Int.: Mel Gibson, Milla Jovovich, Jeremy Davies, Amanda Plummer, Jimmy Smits, Gloria Stuart.) 121 min. Sortie prévue: août 2000. — **M.E.**

Milla Jovovich.



PEAU NEUVE

Dès son générique (les rails du métro qui se scindent en deux), l'étonnant premier film d'Émilie Deleuze se donne à voir comme une fiction à la croisée des chemins. Testeur de jeux vidéo, un homme décide soudainement de se chercher un emploi en prise directe sur la vie. Au risque de met-

tre en péril ce qu'il a de plus cher (sa famille), il part en province effectuer un stage pour devenir conducteur de machines lourdes. Il s'y lie d'amitié avec un étrange garçon immature et son existence en sera bouleversée. À travers la métamorphose d'Alain (Samuel Le Bihan) qui fait littéra-

lement «peau neuve» au contact de Manu (Marcial Di Fonzo Bo), Émilie Deleuze filme une vraie rencontre. C'est donc dire qu'elle filme le désir en gestation, un territoire indéfini par définition, puisqu'il implique un travail de défrichage, une *mise en chantier* personnelle (*Peau neuve* peut aussi se lire comme une métaphore du projet-cinéma en mouvement), une excavation lente et fascinante des rouages de l'intime, du *devenir homme* évoqué en ouverture. De cette redistribution déstabilisante des jeux de rôle et de pouvoir (sociaux, sexuels) émerge une autre cartographie humaine, plus authentique, qui échappe aux cadres normatifs du vivre en société... du moins momentanément, la finale laissant craindre un probable retour du connu. Avec une maîtrise remarquable du non-dit, Deleuze travaille constamment en creux la matière vivante de son récit (la symbolique des machines et le flou des identités sexuelles, l'émergence confuse du désir homosexuel, l'homophobie latente, réelle et fantasmée), s'efforçant sans cesse de capter le flux insoumis d'un réel qui ne peut que se dérober. Campé entre fiction et réalité (approche quasi documentaire d'un milieu d'apprentissage avec emploi de comédiens non professionnels), le film reste esthétiquement en deçà de l'audace introspective de son sujet. Il n'en révèle pas moins une écriture d'une finesse peu commune dont la singularité ouvre d'innombrables fenêtres sur l'imprévisible. (Fr. 1999. Ré.: Émilie Deleuze. Int.: Samuel Le Bihan, Marcial Di Fonzo Bo, Catherine Vinatier, Claire Nebout.) 92 min. Dist.: Film Tonic. — **G.G.**

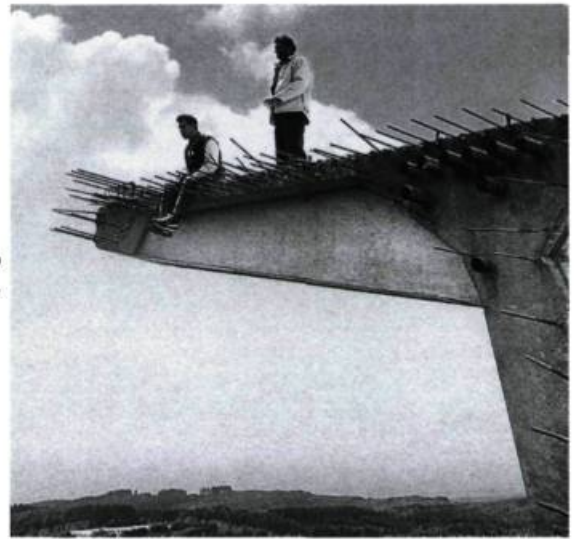
LE PETIT CIEL

Il est de ces films dont on ne sait trop au départ quoi penser, qui laissent comme suspendu entre l'incrédulité et la perplexité, des films qu'on voudrait bien pouvoir aimer, souvent pour un détail, un acteur savoureux, des intentions louables mais qui au bout du compte accumulent une telle quantité d'irritants, de défauts, de raccourcis qu'on se voit forcé de baisser les bras. *Le petit ciel* a bien une qualité indéniable, et qui laisse imaginer qu'il devait s'agir sur papier d'un projet formidable: l'univers qu'on y crée est absolument original, à mi-chemin entre une fable d'Ésope et *Cabaret neiges noires* (c'est dire) et sans référents connus, du moins pas dans le cinéma d'ici. Malheureusement, l'originalité, aussi spectaculaire soit-elle, n'est jamais en soi suffisante si le réalisateur n'arrive pas à contenir sa vision dans les limites d'un projet cohérent et fort, auquel participent tous les éléments du film, pas seulement la direction artistique comme cela semble être le cas ici. Une fois mise en place la situation de départ, et campés les personnages de la fable (Dieu, Jésus, Ève et les autres, qui habitent le ciel comme il se doit, puis les terriens qui gravitent autour d'un bar, *Le petit ciel*...), il aurait fallu un scénario qui sache exploiter cette situation, des dialogues qui viennent étoffer des personnages au départ peu crédibles mais intéressants, une unité de ton qui rende justice à ce point de départ plutôt réjouissant. Au contraire, *Le petit ciel* oscille sans cesse entre le carnavalesque et le faussement dramatique, la plupart des blagues tombent à plat parce que téléphonées, et on perd vite

UNE LIAISON PORNOGRAPHIQUE

Par son titre sans détour, le film de Frédéric Fonteyne se veut une fiction audacieuse, se construisant autour de l'assouvissement d'un fantasme sexuel qui réunit un homme et une femme par l'intermédiaire des petites annonces. Elle et Lui se racontent *a posteriori*. Le fantasme

Marcial Di Fonzo Bo et Samuel Le Bihan.



restera un mystère, mais le déroulement du récit en flashback mettra en valeur la naissance d'un amour que les protagonistes auront tôt fait d'étouffer par peur de l'engagement. Ancré dans un certain air du temps (le couple dans sa durée comme lieu fondamental de l'angoisse contem-

tout intérêt pour le sort de ces personnages qui n'ont comme épaisseur que le talent qui les porte, un talent pour le moins variable selon les acteurs. (Qué. 2000. Ré.: Jean-Sébastien Lord. Scé.: Lord et Catherine Carlson. Ph.: Bernard Fougères. Mont.: François Valcour. Int.: Jocelyn Blanchard, Garance Clavel, François L'Écuyer, Sonia Vachon, Julien Poulin, Julie La Rochelle, Stéphane Breton, Dominique Lévesque, André Montmorency, Micheline Lanctôt.) 94 min. Prod. et dist.: Aska Film. — **P.B.**

Jocelyn Blanchard et Garance Clavel.



DOMINIQUE LAFOND



Nathalie Baye.

poraine, ou le sexe a tué l'amour, dirait le Michel Houellebecq du «suicide occidental»), *Une liaison pornographique* part du prétexte d'une rencontre sexuelle purement «hygiénique» pour inscrire en creux le refus de toute fusion affective dans l'altérité. Comme si c'était, en fait, l'amour lui-même qui était devenu «pornographique»

THE VIRGIN SUICIDES

Œuvre étonnante et mûre, ce premier film de Sofia Coppola, la fille de Francis Ford, se penche sur un groupe d'adolescents vivant dans une ville du Michigan au milieu des années 1970. Comme son titre l'indique, *The Virgin Suicides* raconte, sur une période d'un an, le destin cruel de la famille Lisbon dont les cinq filles, ayant entre 13 et 18 ans, se suicideront. Leur mort n'est pas tant expliquée que suggérée par la création d'un climat à la fois fascinant et triste, polarisé par la répression (du sexe, du désir) et les regrets (la peine d'amour, la mort). Le film est entièrement un retour en arrière, axé sur ces moments qui tiennent de la régression et de la mélancolie, et il prend

Kirsten Dunst.



24 images a déjà rendu compte de:

N° 98-99: **Agnes Browne**
L'empereur et l'assassin

(Elle ne veut pas que Lui la regarde jouir; la chambre bleue et froide de l'acte amoureux s'oppose au couloir rouge du fantasme). Idée renforcée par l'image plutôt sinistre des deux vieux séparés, qui ressassent dans l'aigreur la déliquescence de leur relation avant de se suivre dans la mort. Sous des dehors hardis, *Une liaison pornographique* est un film habile au scénario très écrit et puritain (tendance *Nettoyage à sec*), qui ne prend finalement guère de risques. La cohérence de l'ensemble doit beaucoup à la belle chimie qui opère à l'écran entre Nathalie Baye et Sergi Lopez (malgré un jeu parfois forcé). Enfermés à l'intérieur d'un dispositif qui balise leur parcours, les deux comédiens exploitent à fond l'espace de liberté qui leur est laissé pour amener leurs personnages respectifs vers des zones plus sensibles et plus troubles. Sur une prémisse de départ somme toute assez proche, disons que le «huis clos sexuel» du *Dernier tango à Paris* était autrement déstabilisant. (Bel.-Fr. 1999. Ré.: Frédéric Fonteyne. Int.: Nathalie Baye, Sergi Lopez.) 80 min. Dist.: Film Tonic. — G.G.

la forme d'une enquête au moyen de la voix off d'un homme dont on ne connaîtra pas immédiatement le statut dans la fiction (il parle au nom d'un groupe de garçons voisins de la famille Lisbon, dont la principale activité consiste à observer avec une lunette d'approche les activités des cinq sœurs). Il s'agit de percer le mystère de la mort inexplicable de cinq jeunes filles belles, très belles, trop belles, dont les murmures, les regards, les fous rires disent quelque chose du désir adolescent, un désir qui ne sombre jamais, grâce à l'attention et à la délicatesse de la réalisatrice, dans l'illustration obscène ou la vision innocente. En fait, ces sœurs Lisbon nous resteront à jamais opaques, les multiples flash-back, assemblés comme un puzzle en un hasard mystérieux, les maintenant à distance, entre promiscuité et éloignement. On aura beau nous montrer leur milieu familial, mère bigote et père enseignant perdu dans les nuages (Kathleen Turner et James Woods, excellents en seconds couteaux), ou leur éblouissement dans un moment de liberté longuement souhaité (le bal des finissants), rien n'y fait: un secret plane, qui ne pourra être dévoilé. Loin des films actuels sur les teenagers, que ce soit le *slasher* à la Wes Craven ou le portrait morbide à la Larry Clark, *The Virgin Suicides* se distingue par son approche personnelle qui n'a rien, non plus, à voir avec le poster social, psychologique ou culturel sur la jeunesse. La forme adoptée (flash-back dans le flash-back et saut dans le futur), comme un miroir brisé, renvoie une image fugace, moins ambiguë que contradictoire, dans la mesure où, si les corps adolescents y apparaissent toujours désirables, le temps de l'adolescence y est pitoyable, inhospitalier dans son écoulement répétitif. C'est dire que le film de Sofia Coppola, mené adroitement, vif et généreux, n'a rien de nostalgique ni d'optimiste. Le film possède les vertus du conte: derrière le sourire que déclenche l'anecdote se cachent ici les larmes amères d'une jeunesse vaincue par la réalité. (É.-U. 1999. Ré.: Sofia Coppola. Int.: James Woods, Kathleen Turner, Kirsten Dunst, Josh Harnett, Hanna Hall, Chelse Swain, A. J. Cook et Leslie Hayman.) 97min. Dist.: France Film. — A.R.