

The Agronomist, Before Sunset, Camping sauvage, Carnets de voyage, Comme une image, Confiance trop intimes, Dans ma peau, The Mother, Premier juillet — Le film, Spider-Man 2

Numéro 118, septembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24748ac>

[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

(2004). Compte rendu de [*The Agronomist, Before Sunset, Camping sauvage, Carnets de voyage, Comme une image, Confiance trop intimes, Dans ma peau, The Mother, Premier juillet — Le film, Spider-Man 2*]. *24 images*, (118), 58-63.

THE AGRONOMIST



Jonathan Demme est un personnage important à Hollywood – on lui doit entre autres *The Silence of the Lambs* et *Philadelphia* – et certainement pas le genre de réalisateur de qui on attendrait d'emblée un documentaire sur un journaliste haïtien engagé. Mais le journaliste en question – Jean Dominique, assassiné en 2000 – était l'ami de Demme, et ce dernier l'avait interviewé longuement lors des différents exils de Dominique à New York dans les années 1990. Ces entrevues avec Jean et sa femme, Michèle Montas, constituent le cœur vibrant du film, auxquels s'ajoutent des images d'archives et d'Haïti tournées à différents moments. Les deux personnages – car c'en sont, véritablement – expriment avec passion leur combat pour cette nation qui semble fatalement vouée au sort tragique qu'on lui connaît, mais parlent également de leur histoire d'amour personnelle, intimement liée au destin social et politique des cinquante dernières années du pays le plus pauvre d'Occident. L'ensemble forme un tableau bigarré et expressif, une espèce de plaidoyer un peu chaotique duquel ressort avec force le portrait d'un homme qui aurait pu mettre à profit le statut qu'il avait par sa naissance – issu d'une famille riche, éduqué à l'École d'agronomie de Paris – pour se ranger du côté du pouvoir, mais qui a préféré canaliser ses ressources et son énergie vers un travail d'émancipation et de prise en charge du peuple, notamment des paysans. La grande force du film est de bien faire sentir l'importance de l'oralité dans cette culture – le principal outil de Dominique était sa station de radio, Haïti Inter, qui ouvrait et fermait ses portes au gré des changements de gouvernement – notamment en laissant toute la place qu'il faut à la parole de cet exceptionnel orateur qu'était Jean Dominique, dont l'assassinat encore irrésolu prouve par l'absurde le pouvoir dont elle était porteuse. (É.-U. 2003. Ré. : Jonathan Demme.) 91 min. Dist. : Les films TVA. – P.B.

BEFORE SUNSET

Richard Linklater (*Slacker*, *Dazed and Confused*, *The Newton's Boys*), qu'on associe le plus souvent au mouvement de renaissance du jeune cinéma indépendant des années 1990 aux États-Unis, avait réalisé en 1994 *Before Sunrise*, comédie romantique très réussie dans laquelle un Américain et une Française se rencontraient dans

un train entre Budapest et Paris et décidaient de passer une nuit ensemble dans les rues, les parcs et les cafés de Vienne, avant de se séparer au petit matin sans même connaître leurs noms de famille respectifs ni leur numéro de téléphone. Dans *Before Sunset*, on retrouve les deux mêmes protagonistes neuf ans plus tard : le jeune Texan (Ethan Hawke) est devenu écrivain, il est à Paris pour une séance de signatures et la belle Française (Julie Delpy) qui habite Paris vient l'y rejoindre.

Les deux films, qui forment réellement un tout davantage qu'une suite (*sequel*, comme disent les Américains), sont remarquables à plusieurs points de vue – le jeu des acteurs, la direction technique, le montage notamment – mais ce sont les dialogues qui élèvent l'œuvre d'un cran. Fascinants de réalisme et en même temps rendus avec une aisance qui confine au laisser-aller, ils sont intelligents sans paraître trop écrits, drôles sans chercher à l'être apparemment et surtout si proches des personnages (Hawke et Delpy ont coécrit le scénario avec Linklater) qu'ils paraissent vraiment naître sous nos yeux, en temps réel, de la magie exceptionnelle de cette rencontre, qui est aussi une rencontre d'acteurs. Tourné pour la plus grande part en longs plans mobiles avec une caméra qui suit les déplacements du couple dans Paris, le film combine cette fluidité dans l'espace à une prolixité verbale envoûtante. Là réside le charme particulier de ce qu'on serait tenté d'appeler un petit film, qui n'a de petit en fait que les prétentions car l'exécution, elle, est presque parfaite. (É.-U. 2004. Ré. : Richard Linklater. Int. : Julie Delpy et Ethan Hawke.) 80 min. Dist. : Warner Independent Pict. – P.B.



CAMPING SAUVAGE

On ne s'attarderait pas sur ce film s'il n'était québécois. Mais puisque Téléfilm Canada et la Sodec ont décidé de gâcher l'argent des contribuables en le faisant exister, on prendra quelques secondes pour dire combien *Camping sauvage* est d'une ineptie profonde, d'une futilité sans bornes et d'une médiocrité à toute épreuve. Entre prestation estudiantine de fin d'année et *freak show*, cette prétendue comédie policière raconte comment un boursicotier, Pierre-Louis Cinq-Mars, est placé sous la protection de la police après avoir dénoncé un délit de fuite commis par le chef d'une bande de motards criminels. Il est logé incognito au Camping Pigeon, un nom qui dit exactement le fond de cette pantalonnade : tout le monde trompe tout le monde. Ce

portrait du Québécois en filou invétéré est cynique et consternant, donne le caractère ambiant du film et en explique la production : la mesquinerie. Cinq-Mars est joué par Guy A. Lepage, coauteur du film, connu pour l'émission de télévision *Un gars, une fille*, et dont le jeu est aussi expressif qu'un bloc de marbre. Le camping est tenu par Jackie, soit Sylvie Moreau, plus *gorgeous* que jamais, aussi âpre au gain qu'à la baise (ce qu'elle était à grands traits dans son émission *Catherine*). Les motards sont quant à eux une bande de débiles mentaux. Avec un tel brouet, bien épais et bien dégoullasse, où tout est téléphoné (d'où un ennui qui s'installe très vite), on ne sera pas surpris de la nullité complète de ce film d'une laideur monstrueuse (autre constat : en plus d'être un escroc, le Québécois est d'une ringardise agressive absolue). On se demande encore si tous les artisans du film, plus les institutions étatiques, ont pensé que le public québécois possède un quotient intellectuel moyen sous la barre des 70. Quel que soit le succès obtenu par ce film au box-office, *Camping sauvage* aura roulé le spectateur, en plus de rire de lui. (Qué. 2004. Ré. : Sylvain Roy et Guy A. Lepage. Scé. : Luc Déry, André Ducharme et Yves Lapierre. Int. : Guy A. Lepage, Sylvie Moreau, Normand D'Amour, Benoit Girard, André Ducharme.) 90 min. Prod. : Ciné-Roman et Lyla Films. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **A.R.**



CARNETS DE VOYAGE

L'entreprise de *Carnets de voyage* a le mérite d'être celle d'un cinéaste d'Amérique du Sud qui revisite son histoire, bien qu'entre le contenu du film et la forme choisie par Salles, il semble y avoir quelque chose de presque irréconciliable. Écrits au jour le jour ou faits d'observations tirées de souvenirs de voyages, ces carnets d'Ernesto Guevara, alors âgé de 24 ans, témoignent de la découverte d'un continent. Ce continent, il l'explore cependant avec ses préjugés de classe, une certaine arrogance et le goût de l'aventure. Il est le fils d'une famille à l'aise de Buenos Aires et va bientôt obtenir son diplôme de médecine. Néanmoins, l'icône qu'il est devenu ne cesse de se refléter sur le film et d'y projeter une certaine ombre. À telle enseigne que parfois on a l'impression que les événements que raconte le film seraient sans intérêt s'ils n'étaient arrivés à ce même Che Guevara.

Dès les premières minutes du film, on a l'impression que Salles a recours encore ici aux recettes sûres d'un cinéma conventionnel.

Cette traversée continentale et initiatique, le cinéaste l'illustre avec des images, parfois à couper le souffle, de la Patagonie, de la Cordillère des Andes ou des hauts plateaux du Pérou qui donnent l'impression de déambuler dans des paysages exotiques un peu comme des voyeurs, ou des touristes. On a le sentiment qu'il applique à ce canevas les mêmes recettes qu'à *Avril brisé* (2001), son second film, qui m'était alors apparu comme un produit sans âme, cherchant à transcrire une thématique totalement désincarnée, aromatisée à la sauce western. C'était la recette Tarantino appliquée à un sujet intimiste.

Or, depuis quelques années, un certain cinéma latino-américain est fortement soutenu par les « ateliers » de scénarisation du Sundance Institute. Ici, cette influence et celle du grand ami et coproducteur du cinéaste, Robert Redford, se font à nouveau sentir ! Comme *Cidade de Deus* ou *Y tu mamá también*, un certain cinéma défendu par l'entreprise Sundance n'a malheureusement d'indépendant que le financement et le mode de production. Pour le reste, il s'agit d'un cinéma qui se *fabrique* selon les codes de Hollywood, pour rejoindre le même public. En outre le Brésilien a donné à son film ce ton bon enfant qui est caractéristique d'une certaine gauche états-unienne bien-pensante. Un sujet à composantes multiples chargé d'histoire et de références nous est donc livré ici à la façon hollywoodienne, et paré des meilleures intentions du monde. À la limite ce film aurait aussi très bien pu être mis en scène par n'importe quel cinéaste indépendant de Hollywood !

Mais peut-être s'agit-il ici d'un autre voyage initiatique, qui serait cette fois-ci celui du cinéaste, lui aussi fils d'une riche famille du monde bancaire brésilien, qui découvre à son tour son appartenance à un « continent toujours en transe » ? Peut-être est-ce là la grande qualité de ce film ? Quoi qu'il en soit, l'entreprise aura au moins eu le mérite de contribuer à réunir des artisans et des techniciens des pays latino-américains par où est passée la production. En cela ce projet participe d'une certaine réappropriation d'un mythe et d'un personnage appartenant à l'Amérique latine. (Arg.-Brésil-Chili-É.-U.-Fr.-G.-B.-Pérou 2004. Ré. : Walter Salles. Int. : Gael Garcia Bernal, Rodrigo De La Serna, Mía Maestro, Mercedes Moran.) 126 min. Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **A.P.**

Sortie prévue : fin septembre.



COMME UNE IMAGE



À condition d'aimer les films à thèse, ceux qui départagent clairement les caractères des personnages entre eux, qui mènent sans ambiguïté l'histoire de A à Z (présentations, contradictions, résolutions), alors on pourra regarder le deuxième film d'Agnès Jaoui sans déplaisir. D'autant que *Comme une image* prêche pour des bonnes causes, par exemple contre la dictature des mangeuses de yaourt à 0 % de matières grasses. La protagoniste principale, Lolita, à qui on fait remarquer à chaque instant ses rondeurs, investit son énergie dans le chant, avec succès, mais se heurte à l'indifférence de son père, écrivain célèbre, marié à une jolie blonde à peine plus âgée que sa fille et au bord du collapse dès qu'elle prend un gramme. Le film nous venge de petites humiliations – un chauffeur de taxi tyrannique se fait vertement rabrouer par Étienne Cassard (excellent Jean-Pierre Bacri) –, épingle les lâchetés de ceux qui se coulent dans les jeux de pouvoir, dénonce l'orgueil et les vanités du milieu littéraire, stigmatise un jeune écrivain étourdi de sa notoriété naissante qui accepte de participer à une émission de télévision affligeante, et, *in fine*, valorise la pratique du chant classique dans un groupe d'amateurs. Difficile d'être plus consensuel dans cette critique bien-pensante de travers sociaux et humains d'autant que tout cela est habilement troussé avec le sens de la situation juste, de la formule qui fait mouche.

Cela dit, qu'un grand écrivain puisse être un monstre d'égoïsme et fasse souffrir son entourage n'est ni une révélation ni d'un grand intérêt. Traiter ce sujet, c'est finalement faire le jeu d'une vulgate journalistique, propagée, entre autres, par la télévision, qui réduit la dimension des œuvres à des clés biographiques et à la prestation des auteurs devant les caméras.

Maintenant, si on attend du cinéma qu'il relève d'une dimension moins mécaniste, que le film ne s'épuise pas à une première vision, qu'il nous amène à nous interroger au lieu de nous caresser dans le sens du poil, alors, un certain ennui nous gagne assez vite.

Agnès Jaoui n'a pas assez confiance dans le cinéma, elle ne semble pas lui reconnaître la capacité d'atteindre à des subtilités, à des émotions comme elle en attend de cet art qu'elle semble chérir entre tous, la musique. C'est ce qui nous sépare. (Fr. 2004. Ré. : Agnès Jaoui. Int. : Marilou Berry, Agnès Jaoui, Laurent Grevill, Jean-Pierre Bacri.) 110 min. Dist. : Les films Séville. –**J.K.**

Sortie prévue : septembre.

CONFIDENCES TROP INTIMES

Un travelling de cinq minutes sur des pieds qui marchent vite et que la caméra volontiers affole. La musique est là pour distiller l'angoisse. En montage parallèle, le téléviseur d'une concierge diffuse une parodie d'histoire d'amour entre une comtesse et un prêtre. On ne découvrira la tête de ces deux femmes (celle qui marche et celle qui regarde) que plus tard, une fois le micro-suspense et la moquerie passés. D'entrée de jeu donc, l'artifice d'une mise en scène qui pointe du doigt en prenant ses personnages par le bas (au propre comme au figuré) – procédé vraiment commode de faire marcher l'action plutôt que de la laisser naître – alors qu'elle n'a d'autre ambition que d'investir le terrain des sentiments, de pénétrer l'insondable des cœurs et du désir. Voilà qui montre bien déjà la rouerie du projet. Le film tout entier est à l'image de son scénario : une duperie. La trame du récit n'est en soi pas critiquable – une femme (Sandrine Bonnaire) croyant se rendre chez le psychanalyste, se trompe de porte et confie ses déboires conjugaux à un conseiller fiscal (Fabrice Luchini). Ils finiront par s'aimer –, ce qui l'est en revanche, c'est la facticité permanente de sa visualisation. Rien ici qui ne soit pas artificiel. Ni la photographie sombremenent fardée d'Eduardo Serra qui stylise à tout va (entre plans larges compassés et caméra à l'épaule façon cinématvrité). Ni les dialogues édifiants au point d'en perdre tout naturel. Ni, et c'est encore l'aspect le plus dommageable, le jeu des acteurs, si rusés et conscients d'eux-mêmes qu'ils n'incarnent pas leur personnage. Or un film, même moyen, devient franchement mauvais lorsque ce dernier bastion (les acteurs) tombe avec lui. *A fortiori* quand il se montre aussi antipathique par ses rôles secondaires (la secrétaire qui rumine, la concierge qui regarde des idioties à la télévision, le nouvel amant bête et sportif d'une ex-épouse, etc.). Pas un repli, pas une séquence qui ne laisse aux spectateurs le soin de la fouiller pour y prendre lentement la mesure de son enjeu, pas un silence qui ne permette de s'attarder ou de saisir par soi-même l'ambivalence d'une expression (un plan silencieux n'a aucune valeur si tout le vacarme est logé ailleurs que dans la sonorité, par exemple dans l'expression sursignifiante d'un acteur). C'est un cinéma qui ne croit nullement au hors champ, à la discrète puissance de l'évocation, à la sédimentation. Ce cinéma-là bombe au contraire le torse et ne retient finalement de son titre que le « trop ». (Fr. 2004. Ré. : Patrice Leconte. Int. : Sandrine Bonnaire, Fabrice Luchini, Michel Duchaussoy, Anne Brochet, Gilbert Melki.) 104 min. Dist. : Les films TVA. –**É.V.**



DANS MA PEAU ◉



Actrice (*Sitcom*) et coscénariste (*Sous le sable*, *Huit femmes*) chez François Ozon, Marina De Van signe avec *Dans ma peau* un premier long métrage singulier qui place le corps au centre d'un récit aussi déstabilisant qu'hypnotisant. À la suite d'un accident fortuit, une jeune femme apparemment heureuse sentimentalement et professionnellement se découvre une passion soudaine pour son corps qui la mènera jusqu'à l'automutilation et l'auto-cannibalisme. Cette approche du corps comme sujet d'expérimentation, voire comme entité ludique, rappelle bien sûr Cronenberg (*Crash*), Breillat et son désir d'« exploration interne » ou l'artiste Orlan, adepte de l'art charnel et de l'autohybridation. C'est à une odysée exploratoire au cœur des béances du corps et des méandres de la psyché que nous invite De Van et son film interpelle d'autant plus notre imaginaire que la cinéaste au physique très particulier y interprète le personnage principal.

La grande force de *Dans ma peau* réside dans l'étonnant réseau de paradoxes que le film arrive à mettre en place et qui irrigue la fiction comme autant de vaisseaux sanguins suitants à la vue de notre regard effaré. Paradoxe d'une réappropriation du corps qui passe par une émotion à la fois brute et pure, une forme d'effusion délicate qui transcende toute idée de violence complaisante et de délectation suicidaire. Paradoxe d'une morbidité vertigineuse qui en vient à s'apparenter à la quête pulsionnelle, presque enfantine, d'un paradis perdu (autarcie fœtale) qui se refermerait sur une solitude aussi insondable que rassurante. Paradoxe d'un corps mutilé, mais réinventé, qui appelle naturellement à la jouissance et à l'extase silencieuses pour mieux exister face au conformisme du monde ambiant. Car toute réappropriation part d'une aliénation. L'aliénation ici est celle d'une société peuplée de morts vivants sacrifiés sur l'autel d'un marché tout-puissant qui vampirise et chosifie. Esther travaille dans un institut de sondage où ne comptent que les courbes de la consommation et les stratégies de pénétration des marchés étrangers par la pensée unique. À cette déroute du sens, à ce désastre esthétique qui engloutit le monde, à cette mutilation généralisée d'un corps social anesthésié, Marina De Van oppose la réinvention du corps au *je*, l'expérience sensorielle de nouvelles agapes (*les sens pour redonner du sens*) qui convient les regardants et la regardée à une sorte de festin nu hallucinatoire, d'eucharistie cinématographique où le corps et le sang du personnage nous auront été offerts en partage

comme un ultime acte d'amour. Comme un baume réparateur et une réhumanisation du rapport à l'Autre qui aura passé par la souffrance génératrice de vie d'un corps à la fois réadoré et réenchante jusqu'à ce que mort s'ensuive. (Fr. 2003. Ré. : Marina De Van. Int. : Marina De Van, Laurent Lucas, Léa Drucker, Thibault de Montalembert, Dominique Reymond). 93 min. Dist. : Wellspring. – G.G.

THE MOTHER



La qualité du scénario (de Hanif Kureishi), qui est tout sauf mièvre, compte pour beaucoup dans la réussite incontestable de ce film de Roger Michell. Les personnages et le récit, celui d'une grand-mère esseulée qui, séjournant chez ses enfants à Londres tombe amoureuse de l'amant de sa fille, ne sont pas figés, ni définis d'entrée de jeu une fois pour toutes : les rebondissements et les retournements de situation nous captivent, dans le sens propre du terme, de part en part, parce qu'ils sont habilement négociés, avec finesse, mine de rien, sans esbroufe. Au fil du temps, la vraie personnalité des uns et des autres finit par apparaître sous le vernis de facade, alors que le drame va s'amplifiant. Même May, qui habite tout le film de sa présence attachante, avec sa personnalité insaisissable, n'est pas épargnée, elle, la grand-mère dont la compétence parentale se voit rétroactivement remise en question. Et cette évolution, qui permet de découvrir que chacun se ment à lui-même, par manque de lucidité ou par aveuglement volontaire, nous convainc d'autant plus qu'elle est rendue à l'écran à travers l'interprétation fascinante des acteurs, évoquant le meilleur d'un certain courant du cinéma britannique, celui de Mike Leigh ou de Ken Loach.

The Mother peut sembler poser un problème de crédibilité à son point tournant, au moment où se dévoile l'attraction entre May et Darren, et surtout en raison de la façon dont May prend l'initiative de leur liaison charnelle, non sans audace, mais c'est oublier que le côté fougueux et non conventionnel de Darren, lui-même dans une situation maritale compliquée, rend cette relation tout à fait plausible. Quoi qu'il en soit, avec son humour noir et son ironie sous-jacente, ce film ludique, truffé de répliques assassines, un brin moralisateur, remporte la mise en ne se prenant pas au sérieux : il ne se veut surtout pas une thèse de psychologie. « Ne pourrais-tu pas parler à ton coiffeur, comme tout le monde (au

lieu d'aller voir un psy?) », réplique la mère à sa fille qui vient de lui avouer qu'elle suit une psychothérapie.

On n'oubliera pas de sitôt la découverte par la famille médusée des dessins et croquis libidineux de la mère, preuves ô combien irréfutables de ses rapports passionnés avec le vigoureux menuisier. Ce qui compte ici, ce n'est pas tant le fait, dans sa banalité, que la façon cocasse de le dévoiler, ce qui relève de la mise en scène. Un scénario béton, peut-être, mais aussi et surtout un sens du spectacle qui, sans renier ses influences hollywoodiennes, lorgne vers ailleurs, vers un certain cinéma européen. Étrange, et déconcertant à certains égards, ce film au rythme fluide et à la photo magnifique alternant les lieux claustrophobes et les moments lumineux est, comme son héroïne, tirailé entre deux systèmes de valeurs.

Certes, on pourra estimer que la facture de *The Mother* reste somme toute classique, mais au total l'audace de son contenu et sa maîtrise sont telles qu'elles forcent l'admiration. Ce film, qui n'a pratiquement rien à voir avec *Nothing Hill* (1999) ou *Changing Lanes* (2002), du même réalisateur, permettra à Roger Michell de rencontrer un public diversifié. (R.-U., 2004. Ré. : Roger Michell. Int. : Anne Reid, Cathryn Bradshaw, Daniel Craig, Steven Macintosh.) 112 min. Dist. : Cinéma Libre. – **G.M.**

PREMIER JUILLET – LE FILM



On nous présente *Premier juillet – Le film* comme la première production de l'INIS, l'Institut national de l'image et du son. Malheureusement, si on se fie à ce rejeton initial pour jauger de la qualité et surtout de la nature de l'enseignement qu'on y prodigue, les choses sont bien mal engagées. L'idée de départ était pourtant bonne, et ouvrait des perspectives scénaristiques intéressantes : prenant prétexte des multiples déménagements du 1^{er} juillet, le film construit une sorte de chassé-croisé à la fois psychologique et sentimental où, d'appartement en maison, de la ville à la campagne, on suit les péripéties de trois groupes (une famille, un jeune couple et un trio de colocataires) pris dans les complications de leur changement de logis. Un peu à la manière de la comédie *Québec-Montréal*, qui usait des possibilités du film à sketches pour jeter un regard kaléidoscopique sur le couple contemporain, Stéphane Gagnon se sert du procédé pour présenter

différents « états » de la famille. Le problème, c'est qu'il n'a rien à en dire, ni du point de vue vaguement sociologisant qu'il semble vouloir adopter, ni – et c'est plus grave si l'on considère qu'il sort à peine d'une école de cinéma – du point de vue filmique. Aucune idée de cinéma ici, aucune audace, aucun parti pris formel sinon celui de la plus plate facture télévisuelle qui soit – par moments, on se croirait en plein *Watatatow* – avec en prime une histoire mal construite et boîteuse, des dialogues qui ne lèvent pas en partie à cause du jeu inégal des acteurs et un humour presque toujours inefficace. Aux premières œuvres, on peut pardonner beaucoup de défauts : ceux de s'aligner au départ sur les plus bas dénominateurs et de sacrifier l'invention au profit de la conformité sont, eux, inexcusables. (Qué. 2004. Ré. : Philippe Gagnon. Scé. : Jean-François Lepage et Mylène Lauzon. Int. : Martin Laroche, Sabine Karsenti, Geneviève Rioux, Antoine Durand, Bénédicte Décary, Ghyslain Tremblay.) 100 min. Prod. et dist. : Alliance Atlantis Vivafilm. – **P.B.**

SPIDER-MAN 2



En paraphrasant la célèbre formule de Magritte, on pourrait dire que l' inanité des superproductions d'aujourd'hui tient à la nature même de leurs images : ce sont des images certes, mais « ce ne sont pas des plans ». C'est donc encore aux oreilles qu'on les reconnaît (l'assommant montage sonore des grosses machines hollywoodiennes).

Fort d'une vision de cinéaste, *Spider-Man 2* offre mieux que des images, autrement dit du cinéma, dès lors que Sam Raimi croit à son point de vue. C'est une bonne heure de film dont la réussite tient au temps qu'il se donne pour tisser le portrait de jeunes gens encore à demi-épuisés par le chagrin (la perte d'un oncle ou d'un père qui les hante), joliment essoufflés lorsqu'il s'agit d'aimer, qui passent sans cynisme à l'âge adulte quand d'autres lentement le quittent (la vieille tante). Leurs regards, fréquemment embusés, disent autant la fatigue de cette mue que l'obligation douloureuse de la surmonter. Timidité, indécision, tendresse gouvernent alors un film dont le charme ouvertement mélancolique doit beaucoup au jeu sensible de ses interprètes. Sobre et aimante, la mise en scène montre bien aussi cette tristesse à endosser la panoplie. Peter Parker et le professeur Otto Octavius perdent

en effet beaucoup « au change » : le premier la joie d'aimer sans crainte, le second sa femme et l'homme jovial qu'il était. Point de vue personnel encore que celui où le réalisateur s'attarde sur l'affection des habitants pour leur sauveur (cette belle scène où, blessé et sans cagoule, Spider-Man est porté à bout de bras par les passagers d'un wagon de métro) et truffe son film de quelques apparitions aussi drôles que touchantes (la chanteuse de rue, un enfant qui aide à déménager, la fille du propriétaire). Cette toile-là est un véritable réseau de fils d'amour et d'atermolements qui secrète un vrai ravissement de spectateur.

Le film peine pourtant à convaincre totalement. Il souffre d'abord d'une alternance assez convenue entre le répit et l'action, sans qu'aucune orchestration d'ensemble ne parvienne à insuffler une dynamique interne à ce passage de relais. Les morceaux de bravoure cumulent d'autre part les écueils de ce type de production. Ils pâtiennent à la fois d'une photographie inapte à exploiter le format scope qu'elle s'est choisi et de la toute-puissance d'un montage « moulinette » sur le découpage. Il s'agit moins de vitesse que d'un principe d'accélération qui happe jusqu'à la possibilité de voir. Ainsi en est-il par exemple des scènes où Spider-Man vole d'immeuble en immeuble. La brièveté de chaque image (trop interchangeable ici pour être un plan) ôte à la séquence toute beauté visuelle. C'est dommage, car il suffit que le cinéaste décide de faire durer un peu le plan – comme lorsque Spider-Man et sa tante sont suspendus dans le vide – pour qu'on éprouve enfin ce vertige qu'il aimerait nous faire ressentir. Reste enfin le problème des effets

spéciaux. Autrefois, avec les transparences, les effets spéciaux n'avaient pas l'air réels, mais les hommes restaient au moins des hommes. Aujourd'hui, c'est la photographie tout entière du film qui s'anémie (elle a ce gris pâle des grands malades) pour mieux gommer l'écart entre images de synthèse et réalité environnante. C'est peu dire qu'à faire plier le réel sous la synthèse, on perd celui-ci totalement.

Ces réserves étant faites, il est permis de chérir ce que de l'araignée le film si bien reprend : le tissage (des sentiments), puis l'immobilité solitaire et paisible qui précède le bond. (É.-U. 2004. Ré. : Sam Raimi. Int. : Kirsten Dunst, James Franco, Tobey Maguire, Alfred Molina.) 128 min. Dist. : Columbia. – **É.V.**

AUTRES FILMS A L'AFFICHE

À venir

Son frère de Patrice Chéreau (n° 116-117)

cinéma
médiat & société

revue en ligne
& projections
abonnement gratuit

HORS
C H A M P

entrevues exclusives

KIAROSTAMI dardenne HERZOG lefebvre SNOW
kubelka NOSSITER brothers quay GRANDRIEUX morin