

Coups d'oeil

Numéro 185, juillet–août 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49478ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1996). Compte rendu de [Coups d'oeil]. *Séquences*, (185), 44–48.

Dennis Quaid dans *Dragonheart*

Dragonheart

(*Draco: La légende du dernier dragon*) É.-U. 1996, 103 min. — Réal.: Rob Cohen — Effets sp.: Kit West, Judith Weaver — Int.: Dennis Quaid, Sean Connery (Voix), David Thewlis, Dina Meyer, Pete Postlewaite, Julie Christie — Dist.: Universal.

Fondamentalement, *Dragonheart* se présente comme un récit de chevalerie qui ne renouvelle guère le genre, loin s'en faut. À un détail près, cependant: le personnage pivot est un dragon, davantage inspiré de la tradition orientale que de la mythologie chrétienne. Ainsi, il s'agit moins d'un monstre diabolique que d'une créature fabuleuse dotée d'une sagesse et d'une noblesse de cœur qui feraient l'envie de bien des humains. Or, la meilleure part du film provient de la présence de cet attachant personnage, tout le reste étant convenu et rarement palpitant.

C'est donc dire que les éléments du scénario qui se révèlent les plus intéressants concernent tous Draco, à savoir la relation qui le lie irrémédiablement à Einon le roi tyrannique, la mort de l'un entraînant celle de l'autre, ajouté au fait que par les bons soins de Bowen, le chevalier vengeur, le pauvre dragon est maintenant le seul survivant de son espèce sur la Terre. Ces éléments confèrent au récit un aspect tragique assez prenant. De plus, la relation d'affaires puis d'amitié entre Draco et Bowen procurent au spectateur des moments savoureux, notamment lorsque le dragon feint d'être atteint en plein vol par une lance décochée par son compère.

Par contre, les références au roi Arthur et à ses preux chevaliers apparaissent un peu trop

plaquées sur le déroulement du récit, tandis que les correspondances entre les dragons et les étoiles, pour séduisantes qu'elles soient, n'en demeurent pas moins fort naïves.

De plus, en dépit d'une réalisation assez vigoureuse et d'une mise en images soignée, les nombreuses scènes de combat apparaissent banales et prévisibles. Mais là où le bât blesse le plus sérieusement, c'est au niveau de la conception des personnages, qui sentent le déjà vu à plein nez. Ainsi, Pete Postlewaite incarne un moine épris de poésie qui devient gênant à force de clichés. De la même façon, David Thewlis nous sert une pâle imitation du shérif de Nottingham d'Alan Rickman, tandis que Julie Christie fait ce qu'elle peut avec un rôle plus qu'effacé. Pour leur part, Dennis Quaid et Dina Meyer jouent leur personnage avec un peu trop de rigidité.

Heureusement, il reste Draco. Cette créature doit beaucoup au talent de Sean Connery, qui lui a non seulement prêté sa voix profonde, mais également ses expressions faciales. Rares sont les moments où on ne croit pas à l'existence sur l'écran de ce personnage entièrement créé à partir d'images de synthèse. Il faut dire que les concepteurs sont les mêmes qui nous ont donné les désormais fameux dinosaures de *Jurassic Park*; ils atteignent ici des sommets dans le domaine de la modélisation en trois dimensions. De fait, pour ces seules prouesses techniques, *Dragonheart* mériterait de passer à l'histoire.

Louis-Paul Rioux

I Shot Andy Warhol

(*J'ai tué Andy Warhol*) É.-U. 1996, 100 min — Réal.: Mary Harron — Int.: Lili Taylor, Stephen Dorff, Jared Harris, Martha Plimpton, Lothaire Bluteau, Donovan Leitch, Tahnee Welch — Dist.: Malofilm.

Malgré son titre, *I Shot Andy Warhol* s'apparente beaucoup plus à une étude de milieu qu'à un récit personnel. Bien sûr, cela n'est pas un défaut en soi, mais il aurait été préférable que ce choix fut pleinement assumé. Or, le film ne sait trop ce qu'il veut être et sa réalisatrice, Mary Harron, ne réussit pleinement aucune de ses tentatives discursives. Trop superficiel pour satisfaire aux exigences du drame psychologique, trop avare de détails pour prétendre à la reconstitution historique ou au drame social, on a là une oeuvre un peu brouillonne qui ne va jamais au fond des choses ou des personnages qu'elle présente. Harron a beau s'entourer d'interprètes généreux qui campent avec justesse et abandon des célébrités qu'on a souvent caricaturées, elle n'arrive pas à nous les faire aimer, ou même à les comprendre, car le scénario ne fait qu'effleurer leurs motivations profondes et ne s'intéresse guère à ce qu'ils font. En voyant le film, un néophyte, par exemple, n'en saura pas plus long qu'avant sur la période *Factory* d'Andy Warhol, car la réalisatrice n'y montre que les moments

Lili Taylor dans *I Shot Andy Warhol*

d'oisiveté et les réceptions qu'on y a données. Bon, elle veut peut-être ainsi se moquer de l'artiste, mais si tel est le cas, son jugement moral (parce que c'en serait un) est aussi disgracieux qu'il n'est pas expliqué.

À l'inverse, on peut rationaliser le manque de contenu dans le film en se disant que Harron désire peut-être faire, elle aussi, dans le Pop Art. Qu'à l'instar de Warhol, elle veut nous forcer à contempler la surface des choses, à reconnaître la nature préfabriquée et commerciale de nos vies, à rire de notre vacuité... mais force est d'admettre que là n'est sûrement pas le but du film puisque, sur le plan formel, la réalisatrice privilégie un style naturaliste où ne se glissent que de très rares procédés expérimentaux de l'ère warholienne. De plus, elle parsème le récit de segments qui se veulent introspectifs. Dans ceux-ci, on voit l'héroïne, Valerie Solanas, s'adresser directement à la caméra pour nous lire des extraits de son fameux manifeste que personne, dans l'intrigue, ne semble vouloir prendre au sérieux. Belle idée qui aurait gagné cependant à être mieux exploitée. Le problème étant que l'insertion de ces passages segmentent le film de façon un peu arbitraire, alors qu'ils auraient pu agir comme un contrepoint (émotif, intellectuel, comique). On a parfois la désagréable impression que, ne sachant trop comment structurer son récit, la réalisatrice s'est servie de ces segments pour cimenter certaines scènes déparpillées. Le film s'éparpille alors en tous sens et l'histoire n'évolue pas selon une ligne directrice riche en résonances. En fait, le film manque singulièrement de conflits dramatiques. Une ironie, compte tenu des idées et de l'énergie antagonistes de l'héroïne que la réalisatrice force malheureusement à louvoyer au lieu de faire d'elle le moteur du récit. Pourquoi conjuguer le titre du film à la première personne du singulier et y employer un verbe actif pour ensuite imposer à l'héroïne une forme passive ? C'est illogique et drôlement frustrant.

On aura donc compris que malgré tous les éléments qui auraient dû faire de ce film une oeuvre intéressante, l'ensemble n'est guère réussi. Et c'est bien dommage, car je ne crois pas revoir de sitôt une héroïne aussi colorée. Vous en voyez souvent, vous, des lesbiennes castratrices sur les écrans de la rue Ste-Catherine?

Johanne Larue



Anouk Grinberg dans *Mon homme*

Mon homme

Fr 1995, 98 min. — Réal.: Bertrand Blier — Int.: Anouk Grinberg, Gérard Lanvin, Valeria Bruni-Tedeschi, Olivier Martinez, Sabine Azéma — Dist.: France Film.

Bertrand Blier, le grand provocateur du cinéma français, est de retour avec son égérie (Anouk Grinberg) qui interprète magistralement Marie, la prostituée au grand cœur de *Mon homme*. Ce film nous propose une histoire d'un romantisme brut à contre-pied des clichés du genre, dans la grande tradition du cinéaste.

Au commencement était la rencontre de la pute et du clochard: «Z'avez pas une petite pièce», lui demande-t-il, recroquevillé en bas des escaliers de son immeuble; «J'ai pas de petites pièces, moi, j'ai que des gros billets», répond-elle en l'invitant à se réchauffer chez elle et à partager un reste de blanquette. Il se sent bien, lui fait l'amour, et c'est la révélation: «Je t'aime», lui dit-elle; «Je t'aime», répond-il; et elle reprend la phrase dans un écho infini. C'est le coup de foudre selon Blier, l'irruption de la grâce au cœur de la luxure, un conte de fée pour les grands.

Mais tout le monde le sait, il n'y a rien à dire sur le bonheur. Depuis la nuit des temps, le moment de l'union coïncide nécessairement avec la fin de la narration... à moins que ce bonheur s'achève, permettant ainsi à l'histoire de continuer. L'univers de Blier n'échappe pas à la règle, et le réalisateur s'en sert comme méca-

nisme pour faire basculer son film. À peine atteint, l'état de grâce entame sa chute. Le montage subtil de Claudine Merlin vient brouiller la linéarité et l'harmonie de l'histoire: les séquences relatant les moments de joie sont présentées en *flash-back*, en alternance avec des scènes au commissariat qui déconstruisent et démentent la réalité de cette euphorie passée. Le jeu de contrepoint entre les deux temporalités souligne avec cruauté la négation du bonheur et dilate l'effet de désillusion. En l'espace de quelques plans, le rose a viré au noir, un noir qui s'assombrit jusqu'à la rédemption de la dernière image.

Le cœur du film est donc constitué d'une chute dans laquelle Marie, qui était «pute par vocation», devient pute par nécessité, et simultanément, l'amour fait place au mensonge et la cellule du couple à une société fragmentée d'individus indifférents. Au travers de la confrontation récurrente du profane et du religieux, et de l'imbrication d'images «surréalistes» plus cauchemardesques qu'oniriques, le réalisateur tisse, comme à son habitude, une critique vitriolique de la société. Les chants grégoriens et l'opéra succèdent aux musiques de crooner interprétées par Barry White, un bar de nuit orné d'un vitrail se transforme en église, un personnage s'adresse subitement à la caméra et devient narrateur: le lyrisme se mêle au cynisme et au mysticisme. Le film saisit l'essence des sentiments d'écœurement, d'absurdité et d'amour. Toute l'âme iconoclaste de Blier est là, pour son meilleur.

Émilie Marsollat

Gary Farmer et Johnny Depp dans *Dead Man*

Dead Man

É.-U. 1995, 129 min. — Réal.: Jim Jarmusch — Int.: Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Heriksen, Robert Mitchum, John Hurt, Mill Avital, Gabriel Byrne, Michael Wincott, Jared Harris, Eugene Byrd, Iggy Pop, Alfred Molina, Michelle Thrush — Dist.: Alliance.

«Il est préférable de ne pas voyager avec un homme mort», dit l'exergue du dernier film de Jim Jarmusch. Pas d'erreur, on reconnaît bien là l'auteur de *Stranger Than Paradise* et *Night on Earth*. Le cinéaste new-yorkais nous garde en déséquilibre tout au long de son anti-western à la sauce post-moderne. Dénuement, simplicité, minimalisme n'est pas le mot, Jarmusch va droit au but, tout comme la musique de Neil Young, superbe guitare, mais simple tierce. Le compositeur n'a pas eu à se pencher trop longtemps sur sa partition...

On trouve de tout dans un film de Jarmusch: des références au cinémascope à travers les persiennes d'un wagon de train, un Indien sorti tout de droit de l'Amérique ou du Canada que l'on trouve décrit dans les quotidiens d'aujourd'hui, une forêt de bouleaux qui n'est pas sans rappeler une forêt de bambous chez Mizoguchi, un comptable agréé qui voit se désintégrer son plan de carrière aussitôt descendu du train. En fait, il n'y a rien de plus actuel que cette lecture de l'Ouest.

Une désolation, une désillusion, un désarroi et une violence très fin de siècle habitent le trop long métrage de Jim Jarmusch. *Dead Man* est le

cadavre que nous portons sur nos épaules, raconté dans un récit bavard et bancal qui fait bâiller, mais qui sait aussi réveiller tout à coup au détour d'un effet de style ou d'une autre des bonnes blagues de ce drôle de cinéaste. Stupid fucking white man! Ceci n'empêche pas certains clichés de surgir, comme, justement, l'image revue et non corrigée de l'Indien rédempteur.

Malgré tout, Jarmusch a mis le doigt ici sur une Amérique tellement fausse qu'elle devient plus vraie que vraie. L'Amérique où règne le tabac, le revolver et le cannibalisme sauvage, comme on dirait capitalisme sauvage. L'Amérique qui a depuis longtemps enterré toute trace de poésie — le personnage principal se nomme William Blake — et de spiritualité. À la fin le *dead man* a tellement tué que les cadavres sont innombrables. Et dire que tout ce qu'il voulait, c'était un job...

Mario Cloutier

Sans raison apparente

Can.(Qué.) 1996, 51 min. — Réal.: Jean Chabot — Int.: Nancy Huston, Gilbert Gravel — Dist.: ONF.

Dans notre société urbaine contemporaine, l'homme est isolé et maintenu dans un anonymat qui l'empêche de jouer l'un de ses rôles essentiels: communiquer, s'ouvrir à l'autre, participer à l'élaboration d'une communauté. Ainsi

diminué, l'être humain n'est plus qu'un figurant dépouillé de sa raison d'être. Il devient alors la victime de manipulations extérieures de toutes sortes. Il devient un véritable robot et commet des actes *sans raison apparente*.

C'est ce thème, immense, que Jean Chabot tente d'aborder dans son moyen métrage de docu-fiction, *Sans raison apparente*. Chabot entremêle ici une enquête pseudo-documentaire (où la romancière canadienne-anglaise Nancy Huston interviewe un médecin-légiste en préparation d'un nouveau roman) et un récit purement fictif (où un homme tente de changer d'identité en simulant sa propre mort). Ancré dans un milieu urbain (Montréal, souvent filmé la nuit) le film de Chabot propose un portrait pessimiste de l'être *dés*-humain qui n'apparaît plus que comme matière passive — angoissée et angoissante — qui est ingurgitée puis crachée par une *ville-Moloch* qui respire au rythme d'un ballet mystérieux d'autobus, de voitures et de rames de métro. Chabot est ici très habile à transformer la ville en une entité étrange, voire menaçante, qui annihile l'existence. Une entité où l'être humain, exilé dans son propre milieu, a perdu toute sa valeur d'être vivant. À l'occasion, cependant, lorsqu'il est protagoniste d'un événement qu'on appelle le fait divers, il devient l'objet d'un intérêt, purement commercial, de la part des médias qui le transforment en protagoniste malgré lui.

L'importance du fait divers nous permet de comprendre un peu mieux pourquoi Chabot a

Nancy Huston dans *Sans raison apparente*

voulu se risquer dans le style docu-fiction pour cet essai documentaire. Ici la fiction se présente un peu comme le *fantasme* de la romancière et l'illustration d'une réflexion abordée par les intervenants de la partie «documentaire». Deux intervenants dont le rôle — rappelons-le — est d'établir des «récits»; récit d'une existence pour l'un, récit d'une mort pour l'autre. Encore faut-il que ce mélange d'esthétiques puisse faire avancer la cause du film. Et là est le problème de **Sans raison apparente**. Tout ce que l'on doit savoir pour comprendre le film, toute analyse que l'on pourra par la suite en faire, est issue du segment «documentaire» (témoignages de Huston, échanges avec le médecin-légiste) et d'une certaine mise en image (souvent très inspirée, rappelons-le) de l'activité urbaine. Tout le reste — la fiction, la charge contre les médias — ne fait qu'encombrer le film d'éléments qui rendent confuse et laborieuse toute la démonstration de Chabot sur la perte d'identité.

Sans raison apparente va un peu dans tous les sens et rend difficile l'établissement d'une intention claire et précise de la part de son auteur.

Carlo Mandolini

Independence Day

É.-U. 1996, 134 min. — Réal.: Roland Emmerich — Inc.: Bill Pullman, Will Smith, Jeff Goldblum, Robert Loggia, Margaret Colin, Vivica Fox, Randy Quaid, Judd Hirsch, Mary McDonnell, Harry Connick Jr. — Dist.: 20th Century Fox.

Ne soyez pas dupes: les véritables envahisseurs ne sont pas ceux que vous croyez. Ce ne sont pas les extraterrestres sans nom, sans conscience et sans âme du film **Independence Day** qui nous attaquent, mais bien les agents de promotion, de marketing et de publicité qui ne possèdent pas non plus de nom, de conscience ou d'âme. Et ceux-là sont tout aussi sans scrupule que ceux-ci. Tout ce qu'ils désirent, c'est d'envahir le plus d'écrans de cinéma possibles et de récolter le plus d'argent parmi tous les films de l'été.

De plus, nous assistons ici à une vaste opération de recyclage systématique de tous les clichés, stéréotypes et conventions des films de science-fiction depuis les années 50. Le cinéophile, spécialiste du genre, reconnaîtra des éléments et des situations provenant de *The Day The Earth Stood Still*, *War of the Worlds*, *Invaders From*



Independence Day

Mars, Earth vs. The Flying Saucers, Dr. Strangelove, 2001: A Space Odyssey, Earthquake, Damnation Alley, tous les Star Wars, Close Encounters of the Third Kind, tous les Star Trek, Alien, Top Gun, Predator, The Fly II, et même des séries télévisées comme *V*, *The Day After* et, bien sûr *The X-Files*. Un vrai cimetière de références! Le réalisateur Roland Emmerich et son partenaire Dean Devlin se plagient eux-mêmes en reprenant des aspects narratifs de leurs films précédents: *Moon 44*, *Universal Soldier* et *Stargate*. Le film récupère même des idées très récentes, puisque **Independence Day** débute comme *The Arrival*, sorti il y a deux mois. Les deux films s'ouvrent sur une scène identique: une communication radiotéléscopique est interceptée par la S.E.T.I. (Search for Extra-Terrestrial Intelligence). Quant à nous, c'est le C.R.I.S.P.R.I.D. qui nous intéresse (le Centre de Recherche de l'Intelligence chez les Scénaristes-Producteurs-Réalisateurs d'**Independence Day**).

Je ne m'élève pas ici contre le cinéma de divertissement pur, qui ne cherche qu'à créer une expérience viscérale clouant pendant deux heures les spectateurs sur leurs sièges. *Twister*, *Speed* ou *Jurassic Park* sont de bons exemples de ce type de projets ludiques et jubilatoires. Cependant, je m'indigne devant l'anémie de l'invention, la pauvreté de l'exécution et surtout la stupidité du scénario qui prend vraiment les spectateurs pour des imbéciles. **Independence Day** est une insulte à l'intelligence collective. Le gigantisme des soucoupes volantes n'a d'égal que la grosseur des trous béants laissés dans la trame du récit.

André Caron

Le Trésor archange

Can.(Qué.) 1996, 76 min. — Réal.: Fernand Bélanger — Distr. Cinéma Libre.

Fernand Bélanger parcourt les routes du cinéma depuis près de trente ans. Depuis, il n'a jamais hésité à emprunter les chemins les plus sinueux et les moins praticables, question de demeurer constamment sur le qui-vive de l'audace et de l'inventivité. «C'est comme ça que se réinventent les vues», écrivait Jean Chabot au sujet des premiers essais de Bélanger.

Avec **Le Trésor archange**, Bélanger reprend à nouveau — et littéralement — la route. Il lance deux artistes, le musicien René Lussier et le preneur de son Claude Beaugrand, sur les traces de l'héritage social, politique et linguistique du Québec. En remontant le Chemin du Roy, entre Montréal et Québec, ces deux «conservateurs de la mémoire» capteront sur film et sur bande-son les fables et témoignages racontés par des *gens ordinaires* croisés au cours de leur périple. Parallèlement à ce *road-movie*, Bélanger propose des extraits du spectacle musical *Le Trésor de la langue*, de R. Lussier. Ce spectacle de musique actuelle est un second niveau de narration qui, en contrepoint, vient compléter, commenter et enrichir le film.

Avec **Le Trésor archange**, Bélanger donne la parole à tous ceux et celles qui, de façon anonyme et silencieuse, assurent la transmission de la culture et de l'héritage des gens d'ici. Ainsi, en plus d'un voyage dans le temps et dans l'histoire, le film est un hommage à ces gens de tous les jours qui — humblement et à leur façon — contribuent à la survie du fait français en Amé-

rique. Vus sous cet angle résolument *populaire*, les témoignages simples et quotidiens, les interprétations personnelles des contes et légendes, acquièrent une force beaucoup plus grande que tous ces documents sonores d'archives qui parsèment le film. Aussi le *vive le Québec libre*, de De Gaulle, le *à la prochaine* de Lévesque, la lecture du communiqué du FLQ par Montreuil, etc, ont tendance à se figer (parce que archi-connus et archi-exploités) face à la vitalité du discours et du parler populaire recueillis par Lussier et Beaugrand. C'est ce phénomène qui atténue la portée purement politique de ces archives sonores qui, de l'aveu même de Bélanger, ne doivent être considérées *que* comme des traces de l'histoire (Bélanger s'est d'ailleurs déclaré surpris de l'importance que le public prête à la portée politique de son film). De plus, en *trafiquant* ces archives par l'ajout de musique, de sons et de bruits, Bélanger semble vouloir s'appropriier les discours et revendiquer, du même coup, le droit de l'artiste à la dissidence. C'est aussi cette approche qui fait du *Trésor archange* une œuvre qui s'inscrit tout naturellement dans la démarche socio-politique du cinéma direct. Le film de Bélanger, en effet, réhabilite l'acte de prise de parole par l'homme et la femme de la rue et fait de cette parole un outil privilégié de revendication et de prise en charge.

Au niveau formel, la grande force de Bélanger est d'avoir réussi à trouver un juste équilibre entre les multiples styles du film et le mouvement intérieur de l'œuvre qui se veut un essai protéiforme sur l'émergence socio-culturelle du Québec. Le film est un maelström d'images et de sons qui tend résolument et irrésistiblement à l'ouverture sur le monde ainsi qu'à un éclatement socio-politico-cinématographique.

Carlo Mandolini

ENFIN SUR L'INTERNET!

L'Internet compte enfin sa première revue de cinéma québécoise, *Hors Champ*, avec qui *Séquences* est fière de s'associer. En fait, nous nous joignons au nouveau-né de l'autoroute informatique à l'invitation de ses trois créateurs, Nicolas Renaud, Joël Pomerleau et Steeve Rioux, tous étudiants en cinéma à l'Université Concordia. Quand l'avenir frappe à notre porte, comment refuser? Nous étions fiers de fêter nos 42 années, il y a quelques mois, nous le sommes encore plus de nous savoir propulser dans le monde virtuel du nouveau millénaire! Mais même sans cette association, *Hors champ* me paraîtrait tout aussi excitant. Je me permets ici de citer un extrait de son premier éditorial:

Nous voulons /.../ poser des questions, achaler les dirigeants, déranger les décideurs /.../ *Hors champ* veut surtout militer pour un cinéma d'auteur valorisé en tant qu'art. /.../ Toutefois, notre intention n'est pas de condamner l'existence même d'un type de cinéma. De toute façon, il y a peut-être autant de raison de se réjouir que de s'alarmer du fait que le plus grand art du vingtième siècle soit aussi devenu l'un des divertissements les plus populaires. Nous prônons simplement une ouverture aux films qui retiennent, avec plus de substance, l'œil et l'esprit du spectateur averti.

Pour ce faire, messieurs les éditeurs comptent garnir leur site d'études approfondies sur l'œuvre de divers cinéastes, contemporains ou non, d'éditoriaux chocs sur l'industrie locale et de dossiers purement cinéphiliques (les plans impossibles, les plus beaux génériques, etc.). Le tout compléter par des articles déjà publiés dans *Séquences* et jugés pertinents aux textes présentés. L'équipe de *Hors Champ* se promet aussi de ne faire la critique que des films qui l'ont allumée (chanceuse!). Elle offrira aussi à ses lecteurs une section d'annonces classées et, ô joie, ne connaîtra aucune contrainte commerciale, gouvernementale ou de production.

Pas de papier dispendieux à acheter, pas d'imprimerie à payer, pas de livraison à planifier. Le bonheur! Fini l'infrastructure lourde et archaïque, l'Internet nous permet de diffuser presque instantanément le fruit de notre labeur. C'est pas beau ça?

Encore faut-il, bien sûr, avoir quelque chose à dire. Ce qui ne posera aucun problème aux rédacteurs de *Hors Champ*, que je connais pour leur avoir enseigné. Ils ont la gueule aussi grande que fine, de l'imagination, une grande ouverture d'esprit et de la passion à revendre. Leur inexpérience leur fera sûrement commettre des bévues ou écrire des naïvetés mais je m'en fiche. Ils connaissent déjà mieux le cinéma que bien des critiques professionnelles et possèdent le feu sacré.

Alors, longue vie à *Hors Champ*!

Johanne Larue

Vous pouvez visiter le site au:

=====
<http://www.horschamp.qc.ca>
 =====

euro deli

3619, BOUL. SAINT-LAURENT, MONTRÉAL, H2X 2V5, TÉL.: 843.7853