

Vues d'ensemble

Numéro 204, septembre–octobre 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48992ac>

[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

(1999). Compte rendu de [Vues d'ensemble]. *Séquences*, (204), 51–57.



Arlington Road

Arlington Road

Reflète de l'Amérique d'aujourd'hui, *Arlington Road* est un sombre suspense sur les obsessions et la paranoïa ravageuse de notre époque. Le thème, une réalisation pas routinière, une interprétation désarmante de Tim Robbins et de Joan Cusack, ainsi qu'une surprenante conclusion en font un film intrigant et déconcertant — ce, même si le héros et le scénario s'essouffent en cours de route.

Dans une atmosphère trouble chère à Hitchcock et truffée de références sociales actuelles, le réalisateur Mark Pellington avance dans un univers fait d'ambiguïté et de faux-semblants, faisant voler en éclats les illusions. Avec *Arlington Road*, il nous plonge dans une banlieue américaine où un professeur d'histoire contemporaine soupçonne son voisin de terrorisme. C'est dans cet univers qu'évolue Michael Faraday (Jeff Bridges), un homme aux prises avec le mal et ses propres démons, qui lutte et se perd dans un labyrinthe. Le personnage de Bridges est cependant un peu trop unidimensionnel: en effet, Faraday donne un cours sur le terrorisme et sa femme est tuée dans une embuscade entre le FBI et de supposés terroristes. Un peu trop accommodant...

Si le scénario de Ehren Kruger laisse parfois à désirer, la qualité technique, elle, est

assurée. Mariant le style au thème, Pellington mise sur des couleurs, des cadrages et surtout des éclairages insolites pour créer une forme émotionnelle ambiguë et maximiser l'impact visuel. La caméra de Bobby Bukowski joue constamment avec l'ombre et la lumière: personnages en silhouette, en ombres chinoises ou en clair-obscur, visages éclairés par la lumière mouvante d'un aquarium, d'une lampe de poche, ou, au contraire, tout illuminés, comme dans les instants de vérité de Faraday.

Le grand moment de révélation pour Faraday est d'ailleurs une scène mémorable, où le côté démoniaque de son voisin Oliver se déploie et se dissimule dans un orangé crépusculaire. Le rêve américain tourne au cauchemar: le diable est le voisin d'en face, et il a la visage poupin de Tim Robbins.

Les acteurs jonglent aussi avec les apparences trompeuses. La paranoïa fiévreuse de Jeff Bridges, le calme saisissant de Tim Robbins et, surtout, le sourire déstabilisant de Joan Cusack, dans un rôle secondaire, nous laissent perplexes et incitent à la réflexion. **E**

Manon Pécelet

(Rue Arlington)

États-Unis 1999, 119 minutes — Réal.: Mark Pellington — Scén.: Ehren Kruger — Int.: Jeff Bridges, Tim Robbins, Joan Cusack, Hope Davis, Robert Gossett, Mason Gamble — Dist.: Columbia.

Avant le jour

Le premier long métrage documentaire de Lucie Lambert évoque l'époque du cinéma direct dans l'œuvre de Pierre Perrault. Le son et l'image ne sont plus des éléments isolés. Au contraire, ils ont au moins la même importance que le montage. Mais, ce qui compte avant tout, c'est de montrer des personnages réels, leurs gestes quotidiens, sans recours aux symboles ni aux autres afféteries propres à la fiction. Il s'agit de capter seulement le nécessaire: des moments pris sur le vif (un pain maison qu'on prépare, une chanson qu'on fredonne, des débardeurs au travail), sans une mise en scène détaillée, ni préparation élaborée. C'est en quelque sorte l'expression même de l'essentiel, de ce qui anime les habitants de l'île de la Providence, située au large de Tête-à-la-Baleine, un passé bien enraciné dont ils ne souhaitent pas se défaire; des traditions, une vie rude, mais qu'ils aiment et assument gaiement, avec énergie; un avenir incertain aussi, pour des raisons économiques qu'ils déplorent.

Le mérite d'*Avant le jour*, c'est de voir s'exprimer ces hommes et ces femmes simples, sans passer par le truchement d'une fiction littéraire ou théâtrale. Ce qui étonne,



Avant le jour

c'est sa forme dépouillée qui permet de pénétrer davantage au cœur du sujet. Les intervenants expliquent les motivations qui les poussent à ne pas s'exiler, leurs aspirations, leurs rêves, leurs illusions. Mais, conscients de la présence de la caméra, cette intruse, les êtres filmés organisent leurs gestes, créent leurs propres rôles, conscients qu'un objectif ne désire que capter leurs moindres rituels.

Avant le jour est un film sur la nature et sur la complicité qu'elle partage avec ses habitants. C'est également un film lent, à l'image même des iliens qu'il expose, un film qui prend le temps d'enregistrer la vie, d'observer, d'écouter et de contempler. Une des interlocutrices, Mireille, souhaite que les habitants de l'île ne partent pas s'exiler dans les grands centres urbains. Cette déclaration rejoint sans aucun doute la pensée de la réalisatrice et c'est un constat qui ressemble aussi à un souhait pour un cinéma régional, décentralisé, et dont Lucie Lambert se fait le digne défenseur. **■**

Élie Castiel

Canada (Québec) 1999, 93 minutes — Réal.: Lucie Lambert — AVEC: Florence Monger, Simonne Cormier, Mireille Monger et ses enfants, Gédéon Dumas — Dist.: Cinéma Libre.

L'Autobiographe amateur

Le laps de temps entre *Le Voleur de caméra* et le dernier film de Claude Fortin traduit la démarche dialectique du réalisateur. En effet, *L'Autobiographe amateur* repose essentiellement sur l'acte de raisonnement, de la réflexion et de l'argumentation. Il n'est donc pas surprenant qu'à l'instar de son long métrage précédent, le cinéaste s'incruste ici dans le récit, s'accapare des plans et s'approprie l'espace temporel, comme pour mieux défendre sa thèse. Sa présence est essentielle dans la mesure où il est le seul à vivre les véritables difficultés d'élaboration d'un film («le cinéma, c'est comme un crime: ça s'organise»). Le film est, certes, une entreprise de conscientisation face à l'utopie que peut représenter l'acte de création, mais aussi face à l'intransigeance du public et des médias (séquence de la réception de festival).

Déjà, dans *Le Voleur de caméra*, Fortin se jetait à corps perdu dans la critique corrosive



L'Autobiographe amateur

et ironique de ces mêmes médias. Tout en poursuivant cette idée, il l'amplifie cette fois-ci avec une dénonciation systématique et acerbe des paliers gouvernementaux et de leurs critères arbitraires qui régissent les politiques de subventions. Par sa forme (plans volontairement mal construits, bande sonore inégale, cadrages approximatifs), le film de Fortin est un *work in progress*, comme l'était son film précédent; un objet filmique en gestation, à l'image même du héros: inspiré (mais disposant de peu de moyens), complaisant (puisqu'il le faut si on veut réussir), nonchalant (car épuisé d'attendre l'aide gouvernementale).

Devant le peu de moyens disponibles, que reste-t-il à filmer? La vie, la famille, les autres, soi-même? Cette réflexion sur les images enregistrées amène Fortin à se questionner sur son rôle de père, de compagnon, de citoyen et de cinéaste. Devant tous ces obstacles, il ne reste plus que l'étreinte familiale comme palliatif à l'impossibilité de créer, à moins de vouloir tourner avec les moyens du bord.

Mais, après tout, c'est peut-être l'inaccompli, l'imparfait et l'inachevé que revendique l'auteur. Une façon comme une autre de s'opposer à l'image des produits cinématographiques pleinement réussis, des films prêts à porter, fabriqués sur mesure. Sur ce plan, *L'Autobiographe amateur* est un combat, un acte de militantisme pour un cinéma différent, mais, en même temps, un constat d'échec déchirant sur l'art de création en cette fin de siècle. **■**

Élie Castiel

Canada (Québec) 1999, 116 minutes — Réal.: Claude Fortin — Int.: Claude Fortin, Brigitte Lacasse, Madeleine Bélair, Pierre Goupil, Marc Bisailon, Richard Brouillette, Jacques Leduc — Dist.: Cinéma Libre.

The Blair Witch Project

Trois étudiants partent tourner un documentaire sur une sorcière de légende dans un boisé du Maryland et n'en ressortent jamais. Un an plus tard, les bobines de films et les cassettes vidéo tournées par la petite équipe sont retrouvées par hasard et montées en guise de témoignage de leur disparition. Ce qui est intéressant dans la prémisse de ce premier long métrage des jeunes réalisateurs Daniel Myrick et Eduardo Sanchez tient justement du fait qu'ils n'essaient pas d'expliquer, d'enquêter, de trouver des coupables, bref d'émettre quelque hypothèse que ce soit sur le sort réservé à leurs infortunés héros.

Informé dès le début du film de son issue inévitable, forcé de n'avoir à se mettre sous la dent que les images angoissantes filmées par les trois héros (et en fait réellement tournées à la manière d'un documentaire étudiant par les acteurs eux-mêmes), et donc ne disposant d'aucun élément extérieur lui laissant croire à un jeu de manipulation cinématographique



The Blair Witch Project

qui lui permettrait de sortir du cauchemar en même temps que les protagonistes, le spectateur se retrouve à la place de ceux-ci, perdu avec eux au milieu de la forêt, dans le noir, et doit assister de manière tout aussi impuissante qu'eux à leur lente régression vers la folie et vers l'horreur.

Après avoir obtenu un grand succès au Festival de Sundance 1999 et après avoir ensuite conquis la Croisette au dernier Festival de Cannes où il était présenté à la Quinzaine des Réalistes, *The Blair Witch Project* est devenu un véritable phénomène culte auprès

du public, nord-américain particulièrement. Tourné en huit jours pour environ trente mille dollars américains (et à crédit, s'il-vous-plait!), le film a été acheté pour un million de dollars et des poussières et amasse des recettes hebdomadaires de près de trente millions depuis sa sortie à la fin du mois de juillet, sans compter les hordes de fans qui envahissent la petite ville de Burkittesville dans le Maryland à la recherche d'indices sur les supposés disparus et sur la fameuse sorcière de Blair (qui aurait, elle, vraiment existé).

En fait, l'engouement pour le film, et le phénomène qui en découle, sont pourtant assez simples à expliquer. Construit sur un scénario solide, avec intelligence et, surtout, avec finesse, chose rare pour ce genre de film, *The Blair Witch Project* repose sur des thèmes universels brillamment réinterprétés: la peur de l'inconnu (du noir, aussi), l'isolement, le chaos, la nature contre l'humain, la dualité pouvoir-anarchie même, dans une approche qui n'est pas sans rappeler la manière dont la question était abordée dans *The Lord of the Flies*, de William Golding. Soutenu par une bande sonore multidimensionnelle suggestive — et bien plus effrayante que les images —, et par un langage cinématographique propre au cinéma d'horreur et au suspense (qui aurait pourtant pu être fort agaçant, tant ce langage est surutilisé dans un certain cinéma indépendant actuel), le film est très bien servi par une caméra d'abord plutôt assurée puis de plus en plus chambranlante, par le grain gros comme des balles de golf, par les images parfois floues, par l'éclairage de moins en moins adéquat (jusqu'au noir total) et par les dialogues improvisés. Ce langage trouve ici toute sa force, amplifiant la descente aux enfers des trois personnages, et laissant par la même occasion le champ libre à l'imagination fertile du spectateur, qui glisse alors malgré lui à la suite de Heather, Mike et Joshua au sein d'un cauchemar absolument terrifiant. Alternant 16 mm noir et blanc, qui devait représenter la portion documentaire du film, et vidéo Hi-8 couleur, qui devait être utilisée par les protagonistes à la manière d'un journal de bord, *The Blair Witch Project* prouve qu'un film ne doit pas nécessairement compter sur d'énormes moyens financiers, ni avoir recours à une

multiplication d'effets *gore* atroces, ni sur des têtes d'affiche archi connues pour être à la fois excellent et extrêmement efficace. Promenons-nous dans le bois...? Plus jamais! ☒

Claire Valade

(Le Projet Blair)

États-Unis 1999, 90 minutes — Réal.: Eduardo Sanchez, Daniel Myrick — Scén.: Eduardo Sanchez, Daniel Myrick — Int.: Heather Donahue, Michael C. Williams, Joshua Leonard — Dist.: Alliance.

Grey Owl

Lorsque Hollywood a raconté l'histoire de la conquête de l'Ouest, il a beaucoup utilisé le mythe du noble et bon *sauvage* (étymologiquement: habitant de la forêt). La plupart des acteurs qui interprétaient des rôles d'amers Indiens étaient des Blancs qu'on avait bien maquillés. Archibald Belaney, né à Hastings, en Angleterre, en 1888, put ainsi se faire passer pour un Indien au Canada, sous le nom de Grey Owl, puisqu'il ressemblait à l'image de l'Indien que véhiculait Hollywood.

Après Gandhi ou le Steven Biko de *Cry Freedom*, Richard Attenborough veut donc nous faire connaître un autre héros mythique, mais sa mise en scène, hier classique, est aujourd'hui compassée. Le scénario de William Nicholson (*Nell*) ne fait qu'effleurer les contradictions du personnage venu d'un pays d'ombres, le réduisant à être un des premiers porte-parole du mouvement écologiste: celui qui aurait empêché l'extermination du castor en démontrant son importance dans l'écosystème nord-américain. Dans le rôle de Belaney, Pierce Brosnan se tire bien d'affaire dans les scènes de conférence où Grey Owl apportait à des auditoires plongés dans la noirceur de la Dépression la couleur verte de la nature et de l'espoir d'une vie différente. Mais le film ne reste essentiellement qu'un bel écrin de verdure où la musique de George Fenton sert à soutenir émotivement des scènes proprettes. ☒

Luc Chaput

États-Unis/Canada 1999, 90 minutes — Réal.: Richard Attenborough — Scén.: William Nicholson — Int.: Pierce Brosnan, Annie Galipeau, Nathaniel Arcand, Vlasta Vrana, Graham Greene, David Fox, Charles Powell, Stewart Bick, Stephanie Cole, Renee Asherson — Dist.: Remstar.

The Herd

Entre 1929 et 1935, un Américain d'origine lapone a conduit un troupeau de trois mille rennes de l'Alaska aux Territoires-du-Nord-Ouest. La randonnée devait durer deux ans. À l'arrivée, les deux tiers des bêtes étaient mortes.

Peter Lynch se passionne pour la rencontre entre la nature et la culture. Son moyen métrage *Arrowhead* faisait le portrait d'un garnement d'une banlieue de Toronto entiché de fossiles de mammoths, et son long métrage *Project Grizzly*, celui d'un obsédé des grizzlis qui consacrait ses temps libres à élaborer une armure destinée à l'observateur intrépide.

The Herd approche le problème au niveau de la forme: les séquences d'archives et celles reconstituées du troupeau dans le Grand Nord alternent avec les jérémiades de deux fonctionnaires sur les dépassements de coûts et les analyses d'un biologiste danois, dans des décors de style Confédération. Le meneur du troupeau est pratiquement remplacé, il perd ses deux meilleurs guides, et les



The Herd

explications sur le zen de ses choix ne font pas le poids à côté des observations du biologiste.

Le bruit de fond de la culture, illustré dans les trois films du cinéaste torontois par les propos vides des personnages, typiques de l'homogénéisation culturelle, est davantage séparé de la nature dans *The Herd*. Les fonctionnaires tiennent des discours bureaucratiques très caricaturaux, la subtilité de l'entrelacement nature-culture y perd par rapport aux deux films précédents, dont l'absurdité des personnages rappelait un peu les films d'Errol Morris. Les considérations ethnophiles du meneur lapon, tirées de son carnet de bord, ont visiblement aveuglé Peter Lynch.

Restent les superbes images de Rudolf Blahacek, plus léchées que les plans aériens de la faune dans *Project Grizzly*. Coincé entre des personnages trop gros, Peter Lynch a raté le virage de la clarté. 

Mathieu Perreault

Canada 1998, 100 minutes — Réal.: Peter Lynch — Scén.: Nicholas McKinney, Peter Lynch — Int.: Dennis Allen, Jim Allodi, Colm Feore, Graham Greene, David Hemblen — Dist.: ONF/France Film.

Limbo

Peu importe ce qu'on en dit, *Limbo* est l'un des meilleurs films de John Sayles, le sympathique et brillant cinéaste indépendant qui ressemble à ses héros (même physiquement, regardez son comédien, David Strathairn). Engagé jusqu'à être troublant, sensible d'âme

et limpide de cœur, énigmatique sans être baroque (heureusement). Un pur, le dernier des purs.

Quel cinéaste peut, aujourd'hui, se vanter de construire ses films de bout en bout, de leur donner un style inédit, une vie inspirée, une euphorique tendresse... et une fin bien en dehors des sentiers battus et des conventions (box-)officielles du cinéma contemporain? Par son sujet et le récit qu'il en fait, *Limbo* est sans doute bien différent des autres films de Sayles. Le cinéaste tente d'y appréhender la réalité dans sa durée, optant pour une réflexion du spectateur plutôt que pour un montage rapide, démonstratif ou racoleur. L'Alaska, envisagée comme terre de la seconde chance, celle où l'aventure à l'état cru peut réconcilier l'homme avec sa propre humanité, lui procure l'opportunité de s'explorer lui-même et d'explorer les possibilités associées à son métier. Comment, en tant qu'homme, recommencer sa vie lorsqu'on a dépassé quarante ans? Comment, en tant que cinéaste, continuer à faire du cinéma quand on sent que les œuvres qu'on a placées dans sa filmographie ont déjà exprimé avec force et vérité des caractères, des modes de vie, des aspects joyeux ou douloureux de la vie des gens?

Joe Gastineau comprend qu'il est sur le point de recommencer à vivre parce qu'il se voit en train de prendre des risques sur le plan physique (hanté par un accident survenu en mer vingt-cinq ans plus tôt, il a fui la mer) et sur le plan sentimental (Donna De Angelo lui ressemble avec sa série d'échecs derrière elle, mais elle possède une témérité inconsciente qui lui manque à lui).

Puis, heureusement pour eux, il y a Noelle De Angelo, la fille adolescente de Donna qui porte elle aussi de lourds fardeaux, mais qui se réinvente une vie à travers l'histoire qu'elle lit dans le journal intime trouvé sur l'île, ou plutôt dans celui qu'elle invente pour s'exprimer, pour rejoindre enfin sa mère et pour réunir ces deux vieux qui se cherchent, englués qu'ils sont dans les limbes d'une attente inutile.

John Sayles fait partie de ces humanistes simples qui savent que le divertissement (lire ici: le cinéma) doit se doubler d'une prise de conscience bas de gamme et qui affectionnent des récits où les héros sont des margi-

naux qui voudraient cesser de l'être. À ceux-ci, Sayles n'a finalement qu'à se donner en exemple. 

Maurice Elia

États-Unis 1999, 127 minutes — Réal.: John Sayles — Scén.: John Sayles — Int.: David Strathairn, Mary Elizabeth Mastrantonio, Vanessa Martinez, Casey Zemiasko, Kris Kristofferson — Dist.: Columbia.

Open Your Eyes

La vie traite Cesar plutôt bien. Il est beau, riche et, évidemment, les filles lui courent après. Une nuit, grâce à son meilleur ami, Cesar fait la connaissance de Sofia. Ne pouvant résister à ses charmes, il tombe follement amoureux d'elle tout en essayant d'oublier Nuria, une fille avec laquelle il a pas mal d'ennuis. La trame de *Open Your Eyes*, deuxième long métrage du très jeune réalisateur espagnol Alejandro Amenábar, peut paraître simple, mais tout se complique énormément. Lorsque Cesar est victime d'un grave accident de voiture, sa vie, ainsi que le film, deviennent un cauchemar sans fin où plus rien n'est ni vrai, ni faux. Amenábar invite le spectateur à participer à ce mauvais rêve dans lequel il analyse des sujets très délicats et complexes comme l'amitié, la trahison, l'amour et, surtout, la conception de la réalité.

Open Your Eyes est un film ambitieux et prétentieux d'un cinéaste qui connaît un grand succès depuis son premier long métrage, *Tesis*, chaleureusement accueilli par le public et la critique, non seulement en Espagne, mais aussi sur la scène internationale. Si *Tesis* était une sorte de critique sociale très réussie, présentée sous la forme d'un suspense, *Open Your Eyes* est plutôt une analyse de la nature humaine à travers les différents personnages qui habitent cette histoire sans queue ni tête. Il faut par contre se méfier des apparences, car personne ici n'est vraiment transparent. D'ailleurs, la construction des personnages manque, elle aussi, de transparence et de clarté. Dans la peau de ces protagonistes confus et un peu embrouillés, Eduardo Noriega et Fele Martinez travaillent à nouveau avec Amenábar, mais ce sont sur-



Limbo

tout les femmes qui mènent le jeu. La toujours ravissante et séduisante Penélope Cruz nous livre une de ses meilleures performances et Najwa Nimri s'en sort à merveille dans son rôle de femme fatale un peu perturbée.

Le travail du directeur photo, Hanns Burmann, est impressionnant. Il nous offre des images et des scènes à couper le souffle (d'un Madrid étrangement vide à l'image d'un village fantôme en plein milieu du désert, une scène finale étonnante et frappante) et qui nous transportent dans l'ambiance mystérieuse et intrigante du film. Pour la trame sonore, Amenábar a collaboré avec le compositeur Merino Marin pour créer une musique énigmatique en parfaite harmonie avec les images et l'histoire racontée.

Pourtant, en voyant *Open Your Eyes*, le spectateur se demande plusieurs fois ce qui se passe car rien n'est vraiment bien expliqué; et, bien ce soit un film fort intéressant et d'une rare beauté, il nous laisse sur notre faim. La critique espagnole est allée trop loin en comparant la courte œuvre de Amenábar (deux long métrages) à celle d'Alfred Hitchcock. Soyons plus réalistes: Alejandro Amenábar s'affirme comme un cinéaste prometteur qui sait très bien filmer, mais qui manque encore d'expérience. Les idées et le talent sont tout de même là. **S**

Adrian Gonzalez-Ibbitson

(Abre los Ojos)

Espagne/France 1997, 117 minutes — Réal.: Alejandro Amenábar — Scén.: Alejandro Amenábar, Mateo Gill — Int.: Eduardo Noriega, Penélope Cruz, Najwa Nimri, Chete Lera, Fele Martínez, Gérard Barry — Dist.: Alliance.

S.

Le nouveau film du réalisateur belge Guido Henderickx aborde, sans grande originalité, le thème éculé de la chute aux enfers d'un individu écorché vif par la vie. Composé d'un véritable compendium de figures imposées qui gravitent autour des thèmes du sexe, de la drogue et de la violence, le film raconte l'itinéraire existentiel d'une jeune femme constamment bafouée par les hommes, violée par son père lorsqu'elle était encore enfant. Trompée par les siens et trahie par l'existence, la jeune femme trouve réconfort et redemp-



S.

tion dans le sexe, dans le meurtre brutal et crapuleux de ses amants masculins, et dans l'amour avec une femme.

Abordée avec finesse et subtilité, cette histoire de mante religieuse aurait peut-être fonctionné, car la mise en scène d'Henderickx fait preuve d'une certaine fougue et l'actrice principale, Natali Broods, est assez intense. Or, le réalisateur semble avoir eu un certain mal à doser ses effets. Aussi, son film se complait-il dans le clinquant et se vautre dans le scabreux, plutôt que de tenter d'approfondir le sujet et les personnages. La protagoniste, qui ne nous est présentée que sous le nom de S., demeure donc pour le spectateur une étrangère. De plus, ce n'est certainement pas l'inévitable confession vidéo aux propos insignifiants qui réussira à nous éclairer sur le personnage. Dans ces circonstances, nous demeurons donc plutôt insensibles au mal obscur que la jeune femme tente de régler par cette curieuse thérapie, où le contexte de la confrontation Eros et Thanatos n'est rien d'autre qu'une nouvelle occasion d'exploiter le sexe et la violence à l'écran.

Or, si S. avait au moins réussi à nous émouvoir (à la rigueur, à nous *choquer*), nous aurions pu en tirer quelque chose. Mais les scènes érotiques — qui se voudraient torrides et audacieuses — sont souvent artificielles et plutôt mal jouées. Il faut voir les deux pau-

vres protagonistes féminines soupirer et se trémousser dans l'espoir de nous convaincre de la sincérité de leur passion. C'en est parfois caricatural.

Beaucoup moins drôle, cependant, est le recours systématique à la violence qui, même si elle ne peut être vraiment qualifiée de totalement gratuite (n'empêche que chaque nouvel élément narratif sert d'abord et avant tout à justifier une nouvelle scène de violence), nous pousse à nous interroger sur les motivations véritables du réalisateur. Or, plus le film progresse, plus nous sommes bien obligés de nous rendre à l'évidence qu'Henderickx n'a pas grand-chose à dire sur les circonstances qui motivent le comportement de son héroïne, ni même sur les raisons qui la poussent à agir ainsi. De plus, et c'est sans doute plus grave encore, Henderickx ne prend même pas la peine de s'impliquer moralement dans son récit.

Or, faire un film d'auteur, ce n'est pas simplement faire un film à contre-courant. Faire un film d'auteur, c'est s'impliquer dans le récit en tant qu'être humain et affirmer clairement sa position (morale, psychologique, sociale, etc.) devant la situation qu'on met en scène.

Avec S., pour qu'on le prenne un peu plus au sérieux, il aurait fallu qu'Henderickx nous donne une idée plus précise de ce qu'il pense des agissements de son personnage principal.

C'est trop facile de laisser sur les traces de la jeune femme quantité de cadavres et de litres de sang en se disant *c'est comme ça!* ☒

Carlo Mandolini

Belgique 1999, 96 minutes — Réal.: Guido Hendericks — Scén.: Guido Hendericks — Int.: Natalie Broods, Katiline Danen, Peter Vanden Eede, Jan Decler, Josse Depauw — Dist.: K.Films Amérique.

Sombré dans l'oubli: l'histoire de l'Empress of Ireland

Le 29 mai 1914, le fleuve Saint-Laurent est le témoin impuissant de la deuxième plus grande tragédie maritime en temps de paix. En plein brouillard, à 1h45 du matin, le luxueux paquebot *Empress of Ireland* entre en collision avec le charbonnier norvégien *Storstad* qui remonte le fleuve. Le navire du Canadien Pacifique transporte alors mille quatre cent soixante-dix-sept passagers en direction de Liverpool. Le nombre des victimes s'élève à mille douze. Cinquante ans plus tard, en 1964, une équipe de plongeurs réussit à localiser l'épave du navire, gisant à cinquante mètres sous la surface. Des plongeurs expérimentés continuent aujourd'hui à visiter l'épave régulièrement. Sans aucun doute inspiré par la fièvre de *Titanic*, Alain Vézina s'est intéressé à l'aventure tragique de cet autre célèbre paquebot. Il en résulte un document remarquable pour son souci dans la recherche (documents d'archives, entrevues avec des experts, images sous-marines, reconstitutions par le biais du cinéma d'animation et de l'apport digital).

«Lorsque j'étais enfant, ma mère m'a raconté l'histoire d'un naufrage terrible.» C'est par ce simple mais profond témoignage d'Edith Mather, la fille d'une des rescapées du naufrage, que débute *Sombré dans l'oubli: l'histoire de l'Empress of Ireland*, comme si la suite devait être un conte terrifiant. Dès le départ, le jeune cinéaste établit le ton. Son film se révèle beaucoup plus une enquête qu'un simple documentaire sur la fin d'un navire. Avec un sens aigu de la précision et la recherche du vrai, Vézina a construit un document

dynamique, fascinant, émouvant même (particulièrement lorsqu'on évoque la mort tragique de deux jeunes plongeurs), grâce surtout à l'étonnante force de conviction dans l'écriture et à la belle narration de Luc Pilon.

Déjà, avec *La Morte amoureuse*, son premier long métrage de fiction, encore inédit, mais présenté au Festival des films du monde en 1997, le jeune réalisateur manifestait son goût pour le fantastique, probablement influencé en partie par l'esthétique et le goût pour l'étrange et l'inquiétant du cinéaste italien Mario Bava. Le même souci du suspense alimente cette investigation plus proche de l'enquête policière que de la simple transposition documentaire. Vézina reconstruit des faits, remet même en question les erreurs commises par l'équipage du navire et privilégie intentionnellement certains passagers — comme ce couple de comédiens, Laurence Irving et sa femme Mabel Hackney, ou Grace Kohl, la mère de Mather, qui aida le docteur Grant à soigner les survivants blessés.

Le naufrage aurait sans doute pu être évité. Comment expliquer qu'avec un nombre suffisant de chaloupes, la majorité des passagers ait péri? Quelles sont les raisons pour lesquelles le drame maritime de l'*Empress of Ireland* n'a pas eu les mêmes répercussions auprès du public que celles engendrées par celui du *Titanic*? Autant d'interrogations auxquelles le film de Vézina tente de répondre. Et il réussit à le faire avec une force de persuasion remarquable. ☒

Élie Castiel

Canada (Québec) 1999, 92 minutes — Réal.: Alain Vézina — Scén.: Alain Vézina — Phot. sous-marine: Marc Hardenne, Dany Saint-Cyr — Narr.: Luc Pilon — Dist.: Merlin Films.

Summer of Sam

Brooklyn, été 1977. Un tueur en série s'attaque à des couples qui se tripotent et s'embrassent sur le siège arrière de leur automobile. Dans la noirceur de cette banlieue new-yorkaise, un fou furieux sort de nulle part et abat gratuitement chacun des passagers avec une balle de Magnum 44 dans la tête, mélangeant cervelle, sang et vitre sur l'asphalte. Il n'y a en apparence aucun motif, sinon que les

victimes féminines ont toutes les cheveux foncés. La paranoïa gagne rapidement le ghetto où, déjà, la tension entre les différentes minorités ethniques se coupe au couteau. Frustrés par la lenteur de l'enquête policière, surexcités par le cirque médiatique entourant les meurtres, les citoyens décident de prendre la justice en main et de former leur propre comité de surveillance. Même la mafia se met de la partie, offrant une récompense pour la tête du tueur. Au milieu de cette furie, un jeune coiffeur italo-américain, Vinny (John Leguizamo), se paie du bon temps à la discothèque du quartier, trompe sa petite amie Dionna (Mira Sorvino) avec ses copines et consomme alcool et cocaïne sans aucune retenue. Sa vie nocturne bouge au rythme ré-



Summer of Sam

pétitif et accepté du disco, alors que Ritchie (Adrien Brody), un ami d'enfance devenu *gogo boy* par choix, se nourrit de l'anxiété du groupe proto-punk britannique The Who. Malgré leurs goûts musicaux et leurs styles de vie différents, tous deux sont demeurés bons copains. Mais, rapidement, le mauvais climat social généré par les meurtres, ainsi que les engrenages du destin affectent leur amitié.

Summer of Sam est une étude audacieuse, mais simpliste, de la violence, une violence causée par la vie en société, une vie où tous sont trop proches les uns des autres. Spike Lee est un brillant styliste qui essaie de se détacher de ses films précédents pour explorer des thèmes dont le grand public raffole, quitte à prostituer son talent sur les boulevards d'Hollywood (suivrait-il l'exemple de Scorsese?). À partir d'un événement réel qui a terrifié New York pendant tout un été, celui au cours duquel a sévi le tueur en série David

Berkowitz, surnommé *Son of Sam*, le réalisateur afro-américain ficèle une narration tentaculaire qui suit plusieurs personnages hauts en couleurs délibérément stéréotypés afin de souligner la leçon de morale qu'il désire nous faire (chez Lee, l'usage de stéréotypes était nécessaire pour faire passer ses messages ethnocentriques, mais aujourd'hui, ils sont aussi agaçants qu'un message publicitaire de Nike).

Mis à part la démagogie de ce jeune, mais grand, artiste perdu dans le système, il faut souligner la justesse de certains de ses choix, tel que d'avoir relégué Berkowitz à une place secondaire dans le récit. En effet, l'intérêt réel de cette histoire effrayante demeure la réaction de ceux qui ont peur. *Summer of Sam* est intéressant parce que son réalisateur s'intéresse plus aux ramifications de l'histoire qu'aux exploits du tueur en série ou du policier qui l'a capturé. Lee met tout en œuvre pour éviter d'exposer la psychologie du tueur mais, malheureusement, nous présente celui-ci de manière trop souvent stéréotypée: se cognant la tête en criant, faisant des graffitis enfantins sur les murs de son appartement délabré, tuant le chien du voisin. Suggérer sa présence aurait souvent été plus efficace, comme lorsqu'il illustre sa puissance démoniaque et *invisible* au moment où il commet ses meurtres (la photographie d'Ellen Kuras est d'ailleurs probablement l'une des meilleures de l'année).

Somme toute, la force de *Summer of Sam* réside dans la description de l'effet créé par la nature arbitraire des meurtres de Berkowitz sur les gens de la rue, sur le vrai monde. Leguizamo nous donne une performance électrisante dans le rôle du coiffeur drogué et infidèle. Il crève littéralement l'écran, comme un Al Pacino à son meilleur. Sorvino campe avec sympathie son rôle de victime, la seule à avoir subi une certaine transformation à la fin du film, et le jeune Brody surprend par la sensibilité de son interprétation. Bref, les acteurs sauvent cet exercice de style. **☒**

François Primeau

États-Unis 1999, 142 minutes — Réal.: Spike Lee — Scén.: Victor Collichio, Michael Imperioli, Spike Lee — Int.: John Leguizamo, Mira Sorvino, Adrien Brody, Jennifer Esposito, Michael Baddalucco, Ben Gazzara — Dist.: Buena Vista.



Un soir après la guerre

Un soir après la guerre

«C'était une époque de bouleversements. La peur et la misère nous avaient tous corrompus, jusque dans l'amour et l'amitié.» Par ce monologue, le personnage de Srey Poeuv exprime l'ampleur du drame auquel elle doit faire face quotidiennement. La guerre, qui a duré trente ans au Cambodge, a laissé des traces indélébiles chez ces gens.

Un soir après la guerre se déroule en 1992 et raconte les conséquences de la guerre. Dans la ville de Phnom Penh en pleine reconstruction, les survivants tentent de refaire leur vie. Mais ce film de Rithy Panh (*Les Gens de la rizière*) relate avant tout la rencontre de deux êtres déchirés, aux antipodes l'un de l'autre, réunis par le hasard.

Savannah (Narith Roeun), un jeune soldat de vingt-huit ans de retour à Phnom Penh après quatre années passées à combattre les Khmers rouges au nord du Cambodge, représente l'espoir sans limite. C'est aussi l'espoir d'une génération qui n'a connu, depuis l'enfance, que la guerre, les camps, la famine et les massacres, et qui, au fond, n'a plus rien à

perdre. Srey Poeuv (Chea Lyda Chan), une hôtesse de dancing de dix-huit ans qui amuse les clients les plus nantis, est tout le contraire. Fataliste, elle ne croit plus au bonheur. «Pour les gens comme nous, le bonheur ne dure pas. C'est l'illusion de la vie, de la liberté», dit-elle.

Dans cette course à travers un champ de mines, Savannah et Srey Poeuv vivent une passion qui entraîne à la mort celui qui veut vivre et force à vivre dans le souvenir de son amour celle qui veut mourir.

Délaissant l'action pour l'intériorité des personnages, *Un soir après la guerre* est sans contredit un film touchant d'une intensité remarquable. La mise en scène est sobre, la photographie soignée et les dialogues percutants. Rithy Panh, qui a lui-même vécu ces années de guerre, signe une œuvre achevée sur une génération sacrifiée à la tourmente. **☒**

Pierre Ranger

France/Cambodge 1998, 108 minutes — Réal.: Rithy Panh — Scén.: Rithy Panh, Eve Debois — Photo: Christophe Pollock — Mus.: Marc Marder — Int.: Chea Lyda Chan, Narith Roeun, Ratha Keo, Sra N'Gath Kheav, Mol Sovannak, Peng Phan — Dist.: Remstar.