

La beauté de Pandore
Regards-inquiets-mais-flous-vers-un-futur-sombre-et-nebuleux
La beauté de Pandore, Canada [Québec] 1999, 92 minutes

Carlo Mandolini

Numéro 208, mai-août 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48850ac>

[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

Mandolini, C. (2000). Compte rendu de [La beauté de Pandore : regards-inquiets-mais-flous-vers-un-futur-sombre-et-nebuleux / *La beauté de Pandore*, Canada [Québec] 1999, 92 minutes]. *Séquences*, (208), 41-42.

L'impression première, et persistante, que l'on ressent à la sortie de **La Beauté de Pandore**, est que Charles Binamé s'est un peu moqué de nous. L'auteur — l'un des porte-étendards de la postmodernité cinématographique québécoise — nous propose ici un film plutôt inachevé, affublé d'une mise en scène au goût du jour plutôt irritante (les premières minutes sont tellement clichées qu'elles en deviennent vite insupportables) et d'un scénario où tout est encore à faire, à écrire, à inventer... à commencer par les personnages. Ce n'est pas que je refuse de participer à un *work in progress*, au contraire. Un *work in progress*, lorsqu'on expérimente, c'est stimulant. Mais une partition inachevée, lorsqu'il ne s'agit que d'une œuvre platement commerciale qui ressasse tous les trucs *in* pour mieux camoufler le manque de substance, ça ressemble plutôt à une trahison.

Fidèle à son style (qui ressemble désormais de plus en plus à une recette), Binamé s'applique ici à déconstruire la narration cinématographique pour nous présenter l'histoire insolite — et pas inintéressante — de deux jeunes gens qui retrouvent le sens de la vie au moment où ils sont cernés par la peur et la mort.

Pandore, une jeune femme ténébreuse, femme fatale dans tous les sens du mot, est porteuse du VIH. Minée par la mort qui l'investit, elle devient, littéralement, son agent. Angoissée et animée par une pulsion morbide, elle cherche à semer la mort autour d'elle. Sa victime est Vincent, un jeune homme nerveux, pressé par la vie, qui croise son chemin plus ou moins par hasard. C'est le coup de foudre, d'abord purement physique. Quelques heures dans une chambre d'hôtel suffisent pour signer l'arrêt de mort de Vincent. Et pourtant, c'est ce rendez-vous avec la mort — ou plus précisément avec la perspective de la mort — qui permettra à Vincent de découvrir le vrai sens de la vie et de l'amour, et la valeur du temps.

Le récit de Binamé s'appuie principalement sur le principe du doute, de la peur. On parle de possibilités, de probabilités. Ces mots

affirment pourtant le caractère inéluctable de la mort et planent sur le film comme une ombre qui, paradoxalement, libère Vincent d'une oppression autre, celle de la vie.

Au delà du VIH, qui n'est en fait qu'un prétexte, qu'un agent provocateur, Binamé raconte ici, comme dans tous ses films, la difficulté de vivre le quotidien.

Dans **La Beauté de Pandore**, Vincent est un homme performant. Tout, chez lui, nous ramène à la performance, voire à l'exploit : son métier (il bâtit des immeubles), mais aussi — et surtout — sa voiture, un véhicule de type tout terrain. Pourtant son existence

ne repose sur rien de vrai, rien de solide. Tout n'est qu'illusion et mensonge. Pandore, dans une scène symbolique, le force (involontairement, mais le résultat demeure le même) à descendre de sa voiture, à mettre un terme à sa course contre la vie. La colère qu'il ressent dès qu'il apprend que Pandore l'a peut-être contaminé n'est en réalité que la matérialisation d'une crise existentielle latente. Crise qui aura comme effet somme toute positif de permettre à Vincent de remettre en question toute sa vie, sa liaison amoureuse, son travail, ses valeurs... C'est pour cette raison que, finalement, une fois le choc initial passé, Vincent ne fait *rien* pour tenter d'interrompre la progression du virus dans son corps.

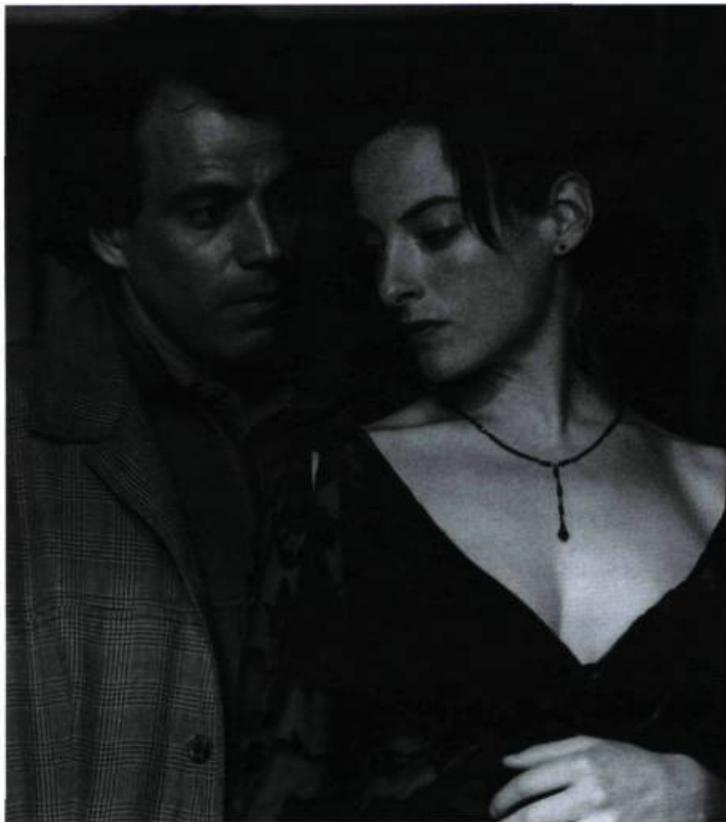
En somme, l'ombre du suicide plane sans cesse sur ce film. Et à ce propos, on se demande d'ailleurs si, à l'instar des adolescentes de **Sonatine**, les personnages de **La Beauté de**

Pandore — surtout Vincent — ne participent pas, eux aussi, à ce phénomène de définition du malaise québécois par l'évocation de la mort.

Malheureusement, Binamé ne poussera pas très loin cette réflexion, car vient un temps où il ne sait plus que faire de son personnage masculin. Alors il le plante là, comme le fait d'ailleurs Pandore, au moment où s'amorçait la réflexion véritable sur Vincent, personnage qui aurait pu — et aurait dû — être le protagoniste du film. Pourtant non, Vincent demeure un personnage

LA BEAUTÉ DE PANDORE

Regards-inquiets-mais-flous-vers-un-futur-sombre-et-nébuleux



Des personnages cernés par la peur et la mort

fou, plutôt cliché, qui n'apporte pas grand-chose au film, sinon que de soulever des questions sur ce qu'aurait pu être **La Beauté de Pandore** si Binamé avait pris son récit un peu plus au sérieux et avait pu relativiser son obsession pour Pascale Bussières.

C'est donc sur l'omniprésente actrice qu'incombera à nouveau la tâche d'incarner la jeunesse errante et troublée. Très solide, comme d'habitude, l'actrice relève le défi avec métier. Mais son interprétation demeure mécanique, faute d'avoir un personnage plus dense auquel s'accrocher. Son jeu est ponctué de *regards-inquiets-mais-flous-vers-un-futur-sombre-et-nébuleux*.

L'échec du projet de Binamé repose essentiellement sur cette manie, très contemporaine, de croire que la forme réussira à elle

seule à fournir l'essentiel de la substance à l'œuvre. Avec **La Beauté de Pandore**, Binamé ne fait pas que tomber dans ce piège (a-t-il vraiment cherché à l'éviter ?), il s'en crée carrément un deuxième, en ne prenant pas vraiment la peine de soigner la forme non plus.

Carlo Mandolini

Canada [Québec] 1999, 92 minutes — Réal. : Charles Binamé — Scén. : Charles Binamé, Suzanne Jacob — Photo : Pierre Gill — Mont. : Michel Arcand — Mus. : François Bruneau, Jean-Marc Pisapia — Son : Michel Charron — Déc. : Patricia Christie, Jules de Niverville — Cost. : Caroline Poirier — Int. : Pascale Bussières (Pandore), Jean-François Casabonne (Vincent), Maude Guérin (Ariane), Gary Boudreault (Bruno), James Hyndman (Xavier), Annick Bergeron (Abeille), Pascale Montpetit (Adèle), Diane Lavallée (Guylaine) — Prod. : Lorraine Richard — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.



Bateman...rien d'autre qu'un masque de beauté

AMERICAN PSYCHO

L'homme invisible

Provocant, controversé, choquant, déroutant, répulsif, effrayant, **American Psycho** est tout ça. Mais c'est aussi — et surtout ! — beaucoup plus que ça. Brillante satire des années quatre-vingt, la *décennie Reagan*, gouvernée par l'excès et par la soif du pouvoir, de l'argent, de la notoriété et de la perfection, **American Psycho** expose un monde au bord de l'abîme, où le rêve américain, exacerbé, a perdu tout contact avec la réalité pour devenir un théâtre de marionnettes bien plus proche du cauchemar et de la débandade que du rêve, une chimère corrompue tellement superficielle et déshumanisée qu'elle est devenue hors de portée même pour les mieux nantis, qui doivent se contenter des illusions qu'ils se sont bâties. C'est d'ailleurs là la très grande force du film de Mary Harron, qui a habilement préféré un angle narratif axé sur la comédie noire et la dérision plutôt que sur le drame d'horreur. D'un cynisme irrésistible, **American Psycho** n'épargne rien ni personne.

Il faut dire que la réalisatrice et sa coscénariste, Guinevere Turner, s'attaquent à une star de la littérature américaine des quinze dernières années, Bret Easton Ellis, et à un roman précédé d'un énorme parfum de scandale. Alors que les groupes féministes le dénonçaient pour sa prétendue apologie de la misogynie, Harron était convaincue qu'il allait plus loin et tournait en fait au ridicule les comportements de ces hommes *dénaturés*. Tout l'intérêt des deux œuvres réside dans cette minutieuse dissection d'un être humain en train de perdre son humanité et, par extension, de la société qui l'entoure. Reconnu pour son implacable et maniaque souci du détail (manifesté plus particulièrement à travers l'importance qu'il accorde aux icônes culturels de la société américaine), Ellis voit son œuvre à la fois épurée (surtout de sa violence graphique, devenue ici stylisée, mais non moins effrayante), mais aussi magnifiée à travers ce portrait de Patrick Bateman (fabuleux Christian Bale), jeune *maître de l'univers* en train de basculer dans la haine et la folie.

Personnification de son environnement, Bateman est une non-personne, un vase creux obsédé par des désirs purement superficiels, dont l'humanité refoulée s'exprime à travers tout ce que l'être humain possède de pire, incluant ses instincts meurtriers. Harron réussit à exposer son sujet à merveille, et dans sa mise en scène minimaliste, d'une précision quasi mathématique, portant ainsi l'aspect satirique du scénario à son paroxysme, et dans ses choix artistiques. Il faut souligner l'extraordinaire direction artistique, soutenue par une excellente utilisation du Cinémascope, qui accentue encore plus l'isolement de Bateman et sa descente aux enfers, tout en rendant avec une extrême justesse l'esprit de l'époque. Bateman vit dans un monde totalement asceptisé : son appartement est d'une blancheur éclatante, des murs aux meubles en passant par les œuvres d'art savamment disposées çà et là, à l'exception de sa cuisine, éblouissante de chromes astiqués ; il possède les équipements électroniques les plus sophistiqués, une salle de bain digne des meilleurs spas, des miroirs pour s'admirer (particulièrement lorsqu'il baise) et, surtout, une garde-robe sortie tout droit des pages du *Vogue Uomo*. Obsédé par la perfection, il décrit en détail son petit rituel de soins personnels quotidiens, de la marque de commerce de sa lotion de corps au

choix méticuleux de ses chemises Hugo Boss. Plus tard, autant de risible importance sera accordée à la composition d'une carte professionnelle.

L'amalgame de tous ces éléments intensifie le cynisme glacial des scènes, tout spécialement des monologues de Bateman. Il est impossible de ne pas éclater de rire devant l'énergie et le sérieux ridicules déployés par celui-ci au moment de chacun de ses meurtres, qui s'effondrent dans un surréalisme de plus en plus délirant au fur et à mesure que le film progresse (pensons à la scène du viol au son de *Singin' In the Rain* dans *A Clockwork Orange*). Tout cela traduit le vide absolu de l'existence de Bateman et l'unidimensionnalité morale de son univers. Harron prend soin de ne pas faire allusion à quelques antécédents que ce soient dans la vie de Bateman. Sans famille, sans attache, strictement préoccupé par son statut social et par son désir d'entrer dans le moule de la respectabilité suprême, Patrick Bateman n'existe pas : Bateman n'est pas un homme, il n'est rien d'autre qu'un masque de beauté, qu'un costume vide. Et son univers est peuplé d'automates interchangeables tous aussi creux et sans histoire que lui.

Patrick Bateman a-t-il réellement tué ces gens ? A-t-il halluciné tous ces meurtres ? Malgré sa confession finale, le mystère reste entier, puisque Bateman parvient si bien à se fondre dans son

environnement que tout le monde, semble-t-il, le prend pour un autre et ne le croit donc pas. Paul Owen, sa première victime, est-il toujours vivant, en voyage d'affaires à Londres, ou ceux qui l'y ont aperçu l'ont-ils confondu avec un autre, lui aussi ? Bien au delà du simple portrait d'un monstre immonde à visage *humain*, *American Psycho* trace le portrait du monstre potentiel tapi au cœur de l'Homme, celui qui surgit lorsque le monde a perdu tout point d'ancrage, toute signification, pour ne devenir qu'un ramassis de signifiants et de signifiés, un paradis de sémiologues peuplé d'hommes invisibles.

Claire Valade

■ États-Unis 1999, 102 minutes — Réal. : Mary Harron — Scén. : Mary Harron, Guinevere Turner, d'après le roman de Bret Easton Ellis — Photo : Andrzej Sekula — Mont. : Andrew Marcus — Mus. : John Cale — Son : Henry Embry, Jane Tattersall — Déc. : Gideon Ponte, Andrew M. Stearn, Jeanne Develle — Cost. : Isis Mussenden — Int. : Christian Bale (Patrick Bateman), Chloë Sevigny (Jean), Jared Leto (Paul Owen), Reese Witherspoon (Evelyn Williams), Samantha Mathis (Courtney Rawlinson), Willem Dafoe (Donald Kimball), Justin Theroux (Timothy Bryce), Josh Lucas (Craig McDermott), Guinevere Turner (Elizabeth), Cara Seymour (Christie), Matt Ross (Luis Carruthers), William Sage (David Van Patten) — Prod. : Edward R. Pressman, Christian Halsey Solomon, Chris Hanley — Dist. : Lions Gate.

LE VENT NOUS EMPORTERA

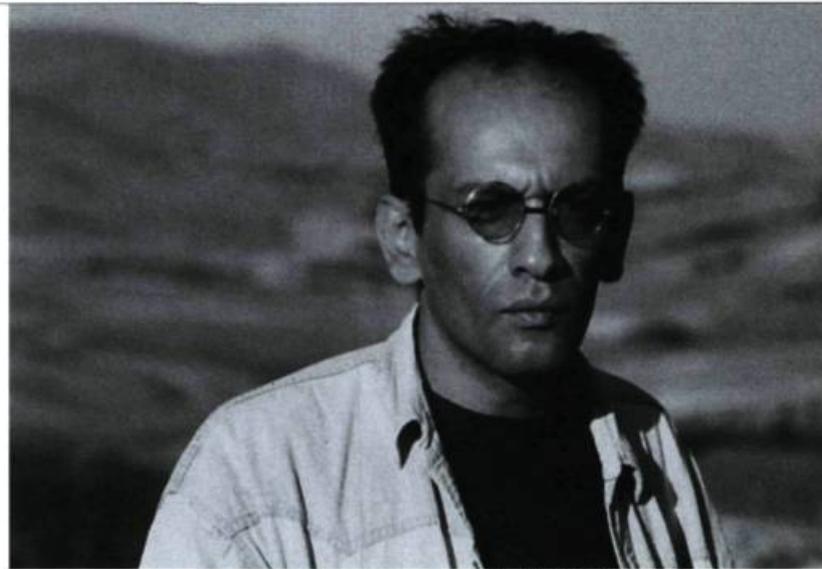
Rien n'est plus beau que la vie

Montagnes arides, vallées fertiles au temps des moissons. Une voiture tout-terrain roule. On entend parler trois hommes : ils cherchent un village. Un garçon, Fazad, envoyé pour les y conduire, attend sur le chemin. Nous apprenons qu'ils sont chargés d'une mission qu'ils comptent accomplir rapidement, mais sa nature exacte demeurera longtemps mystérieuse.

Caché entre deux montagnes, le village typique apparaît : maisons de terre blanche, menuiseries turquoises, femmes en costume du pays assises aux portes, poules qui se promènent dans les ruelles étroites et bergers avec leurs troupeaux.

Arrivés là, nous ne voyons qu'un seul des trois hommes que nous avons entendus. Il sera le protagoniste (les deux autres, nous continuerons à les entendre et nous comprendrons qu'ils sont ses collaborateurs). Les villageois, croyant qu'ils doivent cette visite à l'installation d'un système de télécommunications, l'appellent « Monsieur l'ingénieur ». À Fazad, il pose bientôt une question : « Où est le cimetière ? », puis il se renseigne sur la santé de sa grand-mère, une centenaire, à l'agonie. Il continuera de le faire tout au long des deux semaines de leur séjour forcé.

Ces renseignements et les coups de fil qu'il reçoit sur son téléphone portable nous révéleront, peu à peu, la véritable identité de ces hommes et la nature de leur mission. Nous comprendrons qu'il s'agit d'une équipe de tournage qui attend la mort de la vieille femme pour filmer la cérémonie funéraire, cérémonie au cours de laquelle les femmes, en signe de deuil profond, se



L'expression de l'attente

griffent le visage. (Nous ne la verrons pas parce que les deux collaborateurs, lassés par l'attente, partiront avant la mort tant attendue).

Le récit de cette attente macabre est rendu filmiquement par des plans-séquences. Les contrechamps ne sont utilisés que lorsque le récit nous présente des personnages. Ces derniers, au nombre de six, ont pour fonction d'incarner les trois thèmes centraux de cette histoire : la vie des femmes, la mort et les rites. Ingénieusement, l'élaboration de chaque thème le fait correspondre à l'une des trois sphères essentielles de l'expérience humaine : le social, le spirituel et l'économique. Ainsi, l'adolescente de seize ans, modeste, cachant son visage et taisant son nom, peu instruite, opposée à Fazad si

préoccupé par ses études. Ainsi, encore, la mère de neuf enfants enceinte d'un dixième qui, le lendemain de l'accouchement, bébé sur le dos, fait la lessive. Ainsi, enfin, l'échange entre la propriétaire du café et son client. Elle, se plaignant de la fatigue, fait état des trois métiers des femmes : ouvrières le jour, serveuses le soir et la nuit, *travailleuses* encore. Servir devrait être un plaisir, rétorque le client, quant au travail nocturne, il pèse bien plus lourd sur les hommes puisqu'il y va de leur honneur. Puis, le médecin qui déclare que la mort est une maladie bien pire que la vieillesse, elle qui nous prive à jamais de la beauté de ce monde, beauté qu'il préfère aux promesses de l'au-delà. Enfin, le maître d'école qui donne une interprétation matérialiste de la cérémonie funéraire : la violence que les femmes s'infligent n'est pas toujours en signe d'amour pour le défunt, parfois ce n'est que pure exhibition dictée par le besoin de plaire à un patron.

Les témoignages eux-mêmes et leur mise en scène font de cette histoire inventée un récit documentaire et critique sur la réalité de ce monde rural.

Mais, en faisant coïncider avec le cimetière le seul endroit d'où le téléphone portable peut recevoir la communication, le

narrateur laisse entendre, de façon très subtile, que le vent des télécommunications, du nouvel ordre établi par les hommes, emportera définitivement ce monde qui n'intéresse plus que pour les spectacles sensationnels et bizarres de ses rites.

La mort est le triste destin de la vie. C'est l'ordre naturel des choses. Et, le fémur humain, ce *memento mori* que « Monsieur l'ingénieur » garde avec lui, en est la preuve. Mais avant que nos os ne soient emportés par le courant du ruisseau, comme l'os à la fin du film, ce qu'il faut montrer, c'est la vie, ses drames quotidiens, anonymes et banals, tels les puits qui s'effondrent sur l'homme qui le creuse et les petits miracles de la nature : une pomme qui roule, un grillon qui pousse un petit bout de bois, une tortue renversée qui se retourne. Et c'est ce que fait Abbas Kiarostami.

Monica Haim

■ **Bad ma ra khabad bord**

Iran/France 1999, 118 minutes — Réal. : Abbas Kiarostami — Scén. : Abbas Kiarostami — Photo : Mahmoud Kalari — Mont. : Abbas Kiarostami — Mus. : Peyman Yazdani — Son : Jahangir Mirshekari, Mohamad Hassan Najm — Int. : Behzad Dourani (l'ingénieur) et les habitants de Siad Dareh (Kurdistan d'Iran) — Prod. : Marin Karmitz, Abbas Kiarostami — Dist. : Remstar Distribution.



N'exister qu'en fonction du regard de l'autre

UNE LIAISON PORNOGRAPHIQUE

Amour anonyme et fugace

Depuis quelques années surgissent de Belgique des réalisateurs qui se distinguent à l'échelle internationale. Les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne se sont fait connaître en 1997 avec **La Promesse** et leur talent a été confirmé par **Rosetta**, Palme d'Or à Cannes en 1999. La même année, on découvrait à la Quinzaine des Réalisateurs **Les convoyeurs attendent**, le premier long métrage de Benoît Mariage. Enfin, à Venise quelques mois plus tard, on honorait le second long métrage de Frédéric Fonteyne en remettant à Nathalie Baye le Prix d'interprétation féminine pour son jeu magnifique dans **Une liaison pornographique**.

Ce film se distingue par la simplicité de son histoire et l'originalité de son traitement. Une femme a placé une petite annonce pour trouver quelqu'un avec qui assouvir un certain fantasme sexuel. Un homme y répond. Ils se donnent rendez-vous dans un café, vont à l'hôtel et la porte de la chambre se ferme sans que nous en sachions plus sur ce fantasme. Après quelques rencontres, l'amour surgit inopinément.

Intelligemment écrit par Philippe Blasband, scénariste des quatre courts métrages et du premier long métrage (**Max et Bobo**, 1997) de Frédéric Fonteyne, ce film prend des allures de documentaire ou d'émission de télévision dans laquelle les gens se confient. La relation de ce couple est maintenant terminée. Leur aspect physique a changé. Elle et Lui — on ne connaîtra jamais leur nom — racontent séparément leur histoire à un interviewer hors champ. D'emblée, elle affirme : « C'était une liaison pornographique... » On s'aperçoit avec amusement que, petit à petit, les versions divergent, que parfois leurs souvenirs ne concordent pas. Elle dit avoir mis son annonce sur le Minitel ; il montre la revue spécialisée dans laquelle il a trouvé l'annonce. Selon lui, la relation a duré six mois, selon elle, trois ou quatre. Mais il existe une troisième version des faits, celle que montre l'image, leurs entrevues étant entrecoupées de retours en arrière où l'on voit le couple vivre sa relation.

Frédéric Fonteyne a tourné cette histoire en Cinémascope, ce qui donne des cadres très larges, mais serrés en hauteur. Lorsqu'Elle et Lui se rencontrent au café, ils sont presque toujours assis face à face. Ils sont filmés seuls, en gros plans ou en plans moyens fixes, le réalisateur privilégiant la technique du champ contre-champ, comme si chaque personnage n'existait qu'en fonction du regard de l'autre. Ainsi, chacun semble habiter sa

bulle. Cela produit l'impression d'une relation froide, convenue, où, une fois assouvi son fantasme, chacun rentre calmement chez soi. Par contre, plus le film progresse et les sentiments d'Elle et Lui évoluent, plus la caméra intègre les deux personnages dans le même cadre. Puis, quand ils se voient pour la dernière fois, Fonteyne revient à sa technique initiale, mais il réduit la profondeur de champ de l'image, donnant ainsi des arrière-plans nettement flous. L'effet de bulle prend alors toute son ampleur, accentuant l'isolement total de chacun des deux personnages et laissant présager leur séparation imminente. Malheureusement, à la fin du film, lorsqu'Elle le revoit dans la rue, Fonteyne utilise le ralenti, technique maintenant galvaudée pour souligner le suspense ou la tension, un effet visuel qui n'ajoute absolument rien à l'histoire, puisque son dénouement est connu, et ne fait que casser le rythme.

Cette histoire ne tiendrait pas si ce n'était des deux comédiens qui la vivent avec générosité et lui donnent toute son âme. Il fallait savoir rendre la finesse et la justesse des dialogues de cette œuvre dans laquelle les silences en disent parfois plus que les mots. Nathalie Baye démontre une fois de plus son immense tal-

ent. Son personnage alterne entre la femme assurée et volontaire qui provoque les événements, et la femme vulnérable qui parle sans arrêt pour combler les silences ou cacher son trouble. Sergi López, acteur catalan qu'on a découvert dans les films de Manuel Poirier et, en particulier, dans *Western* (1997), campe sans faille un personnage drôle, attachant par sa vulnérabilité et sa délicatesse, mais avec toutes les apparences d'un homme sûr de lui. À cause de la magie et du magnétisme qui émanent d'eux, nul couple d'acteurs n'aurait pu mieux servir ce film.

Il faut vraiment voir *Une liaison pornographique* et se laisser porter par son charme et son humour. Au delà d'une fantaisie amusante et intrigante, on y découvre un sujet à portée universelle, une réflexion sérieuse sur la pérennité de l'amour et de l'engagement entre deux êtres.

Martin Delisle

France/Belgique/Suisse/Luxembourg 1999, 80 minutes — Réal. : Frédéric Fonteyne — Scén. : Philippe Blasband — Photo : Virginie Saint-Martin — Mont. : Chantal Hymans — Mus. : Jeannot Sanavia, André Dzieluk, Marc Mergen — Son : Carlo Thoss, Étienne Curchod — Déc. : Véronique Sacrez — Cost. : Anne Schotte — Int. : Nathalie Baye (Elle), Sergi López (Lui), Jacques Viala (l'intervieweur), Sylvie van den Elsen, Paul Pavel — Prod. : Patrick Quinet — Dist. : Film Tonic.

SOMBRE

Mortelles randonnées

Avec *Sombre*, on tombe facilement dans un état hypnotique, en raison de la facture à la fois séduisante et inquiétante du film. L'utilisation de très gros plans, de flous, de séquences sous-exposées, auxquels se greffe une bande-son évoquant une plongée en apnée, tout cela contribue à rendre fascinante cette randonnée meurtrière sur les routes de France.

Jean tue sans scrupule des femmes qu'il rencontre au cours d'escalades que lui permet son métier de marionnettiste ambulancier. Cet homme en apparence inoffensif, qui transporte un costume de loup dans sa valise, est de ces gens sans histoire qui cachent un terrible secret. Les activités de Jean se déroulent dans l'ombre jusqu'au jour où une femme, Claire, découvre sa véritable nature.

Philippe Grandrieux évoque dans son film les contes de Charles Perrault, du moins y emprunte-t-il ses archétypes. Jean, le prédateur, et Claire, la vierge, évoquent bien évidemment l'histoire du petit chaperon rouge. Mais Grandrieux et ses deux scénaristes, Pierre Hodgson et Sophie Fillières, se sont donné un malin plaisir à disséquer ce conte classique et à en faire une analyse originale et moderne.

À la manière d'un film noir à l'accent blues, *Sombre* nous entraîne dans les méandres tortueux de la pensée de Jean, une pensée qui n'a d'autre logique que celle de la schématisation du meurtre. Le film s'attache au destin de ce meurtrier que l'on n'a pas voulu attachant, mais qui réussit pourtant à émouvoir les femmes qu'il rencontre à un degré tel que, lorsque Claire se jette dans ses bras après qu'il eut tenté de violer et de tuer sa sœur, cela



Une poésie qui fait appel à des zones obscures

frise l'absurde. On s'interroge alors sur l'intention des scénaristes : souhaitaient-ils faire l'apologie des tueurs en série ou celle de leurs victimes ?

Si l'on accepte de lire ce film comme un conte présentant des archétypes, il apparaît plus évident que Claire, qui se jette littéralement dans la gueule du loup, accepte de sacrifier son corps pour échapper à ce qu'a été sa vie jusque-là. En l'épargnant, Jean lui offre l'occasion de commencer une nouvelle vie. Jean serait donc une sorte de passeur vers un autre monde, qui choisit ses victimes en fonction de leur degré d'insatisfaction générale. Aussi, il préfère des femmes pour qui la vie n'a, semble-t-il, plus beaucoup d'importance.

Le film voudrait-il nous révéler le désarroi des femmes qui souffrent de la phallocratie ambiante, s'exprimant par la violence

qui leur est faite, par les modèles traditionnels que la société leur impose et par l'objet qu'elles représentent encore aux yeux de plusieurs hommes ? Peut-être. Ce Tour de France en toile de fond serait-il la démonstration d'un culte du héros masculin ? Qui sait...

Le film de Grandrieux laisse place à diverses interprétations, sa forme poétique évoque plus qu'elle ne traduit. Mais on a affaire à une poésie sombre, une poésie qui fait appel à des zones obscures que l'on préfère peut-être ne pas explorer. Toutefois, si Philippe Grandrieux avait rendu son propos plus clair, celui-ci nous aurait sans doute paru ridicule. Reste que **Sombre** fait partie de ces œuvres singulières et déstabilisantes que le spectateur n'a pas souvent l'occasion de voir. Pour trouver un langage qui rejoint

celui de Grandrieux, on doit plutôt se tourner aujourd'hui du côté du cinéma expérimental. **Sombre** m'apparaît donc comme une œuvre étrange mais somme toute fascinante.

Marc-André Brouillard

France 1999, 112 minutes — Réal. : Philippe Grandrieux — Scén. : Sophie Fillières, Philippe Grandrieux, Pierre Hodgson — Photo : Sabine Lancelin — Mont. : Françoise Tourmen — Mus. : Alan Vega — Son : Ludovic Hénault — Déc. : Gerbaux — Cost. : Anne Dunsford-Varenne — Int. : Marc Barbé (Jean), Elina Löwensohn (Claire), Géraldine Voillat (Christine), Coralie (la première femme), Maxime Mazzolini (l'enfant aux yeux bandés), Alexandra Noël (la deuxième femme), Annick Lemonnier (la troisième femme) — Prod. : Catherine Jacques — Dist. : Film Tonic.



Un jeu de séduction

HOLY SMOKE

Un symbolisme excessif

D'une originalité et d'une audace certes incontestables, le dernier long métrage de Jane Campion, **Holy Smoke**, tantôt fascine, tantôt déroute, mais n'a de cesse d'irriter. Certaines images de Dion Beebe et l'interprétation de Kate Winslet sont fulgurantes, mais le film est insidieusement miné par la diversité de tons et de styles préconisée par la réalisatrice, par le comportement et l'évolution parfois peu vraisemblables des personnages, ainsi que par un symbolisme excessif.

Loin de détonner dans l'œuvre cinématographique de Jane Campion (**An Angel at my Table**, **The Piano**, **The Portrait of a Lady**), **Holy Smoke** évoque les variations de ton et l'étrangeté de son premier long métrage, **Sweetie**, et revisite les thèmes de prédilection de la cinéaste : quête de liberté, recherche spirituelle, relations non-conformistes, rapports de force que supposent les jeux de séduction, etc. Les deux scénaristes, Anna et Jane Campion, ont imaginé une lutte spirituelle, morale et, ultimement, sexuelle entre Ruth Barron, une jeune et rayonnante Australienne envoûtée par un gourou indien, et PJ Waters, l'expert américain engagé par sa famille pour la désensorceler, un homme d'âge mûr, macho et ringard. L'entrée en scène de ce personnage, une

intelligente autodérision des rôles de Harvey Keitel par lui-même, est particulièrement brillante et confirme, comme le climat d'exaltation général de la scène d'ouverture en Inde, l'étonnante faculté de la réalisatrice néo-zélandaise à mettre en images et à imposer, en un plan ou une séquence, un personnage, un état d'esprit ou une situation.

Avec l'humour caustique et l'irrévérence formelle de ses premières œuvres, Jane Campion alterne scènes dramatiques entre les deux héros et scènes burlesques figurant la famille Barron, tout en ménageant ça et là l'insertion de quelques scènes fantaisistes suggérant, par des effets spéciaux et l'emploi de couleurs criardes, les visions hallucinatoires de Ruth et PJ. L'audace est louable mais le résultat, décevant. Le propos de la réalisatrice semble souvent confus et l'unité du film, défaillante, et ce, malgré la recherche structurelle dont témoigne **Holy Smoke**, qui emprunte en effet maintes caractéristiques de la tragédie grecque : des intertitres superflus annoncent les différents actes, des protagonistes au caractère antithétique sont érigés en symboles, une crise morale se déroule sous la forme d'une joute oratoire finement travaillée et, finalement, un chœur de plusieurs personnages quasi indistincts agit comme un élément accessoire et plutôt extérieur au drame principal afin d'alléger ce dernier en introduisant un ton, un rythme et un style contrastants. Traités sur le mode de la farce, parfois même grotesques, les membres de la famille Barron permettent ainsi de juxtaposer à l'aliénation spirituelle que supposent l'envoûtement de Ruth et la dépravation de PJ celle, plus subtile mais non moins importante, qui sous-tend l'appartenance à une société de consommation dite *normale*, où défile une galerie d'imbéciles.

Considérées isolément, les scènes dramatiques et burlesques sont techniquement et stylistiquement réussies. La musique, les décors, les éclairages, les plans, les lentilles et les cadrages sélectionnés concourent à rendre les différents climats ou tonalités recherchés. Les scènes familiales sont généralement tournées avec une caméra mobile, parfois en plans d'ensemble, ce qui leur confère un dynamisme et une étrange spontanéité. Par opposition, l'étroitesse de la cabane où se déroule la *déprogrammation* mutuelle de Ruth et PJ, appuyée par l'emploi de gros plans et d'éclairages sombres (parfois légèrement dorés afin d'accentuer l'extase, la force ou la

fragilité que suggèrent avec finesse les gestes, les regards et les silences de Winslet), intensifie le climat de confrontation entre les deux personnages ainsi que la complexité psychologique et la profondeur émotive qu'elle suppose, tandis que l'omniprésence étouffante du désert australien, surtout communiquée par l'utilisation de plans larges dans lesquels se perdent les protagonistes, préfigure la chute finale des deux héros, qu'elle soit physique (par la nudité, l'urination ou la sexualité) ou morale (en se dévoilant, se travestissant ou en avouant son amour). Malheureusement, le télescopage incessant de ces scènes impose des raccourcis scénaristiques souvent déplorables, suppose des approximations auxquelles ne peut adhérer le spectateur (telles que la transformation de Ruth, une jeune femme rêveuse et vulnérable à la

recherche du sens de la vie, en une femme volontaire et sûre d'elle-même, porte-parole invétérée des réflexions idéologiques et féministes de la cinéaste) et repose sur la récurrence d'un symbolisme qui souligne, non seulement à grands traits mais à répétition, les présupposés sous-tendant le film.

Dominique Pellerin

■ Le Feu sacré

États-Unis 1999, 115 minutes – Réal. : Jane Campion – Scén. : Anna Campion, Jane Campion – Photo : Dion Beebe – Mont. : Veronika Jenet – Mus. : Angelo Badalamenti – Son : Ben Osmo, Lee Smith – Déc. : Janet Patterson, Tony Campbell – Cost. : Janet Patterson – Int. : Kate Winslet (Ruth), Harvey Keitel (PJ Waters), Julie Hamilton (Miriam Barron), Sophie Lee (Yvonne), Daniel Wyllie (Robbie), Paul Goddard (Tim), Tim Robertson (Gilbert Barron), George Mangos (Yani), Pam Grier (Carol), T'mara Buckmaster (Zoe), Simon Anderson (Fabio) – Prod. : Jan Chapman – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

THE NINTH GATE

Diable boiteux

Sur la couverture du *Livre des neuf portes de l'enfer*, ouvrage maudit d'Aristide Torchia, imprimeur vénitien du XVII^e siècle brûlé vif pour avoir pactisé avec le Diable, et élément central du nouveau film de Roman Polanski, **The Ninth Gate**, sont gravés les mots *De umbrarum regnum : Novem portem, sic luceat lux*, qu'on peut traduire par « Du royaume des ombres : la neuvième porte, voilà où se trouve la lumière ». La perversité qui sous-tend cette suite de mots (pourtant si innocents lorsque considérés séparément), voilà ce qui a dû séduire Polanski dans cette histoire tirée de l'un des deux volumes du roman *El Club Dumas*, d'Arturo Pérez-Reverte.

Loin d'être étranger à l'univers de l'insolite et de l'occulte, Polanski réalise pourtant ici un film confus et déconcertant, qui manque singulièrement de rigueur, bien que le cinéaste y fasse montre de son habituel sens de l'humour tordu et de sa maîtrise formelle et stylistique usuelle. En fait, le problème de **The Ninth Gate** émane du scénario même et de sa structure défaillante. Empruntant à plusieurs genres (l'enquête policière, le film fantastique, la comédie érudite à saveur historique, le film d'aventures, etc.) sans jamais arriver à les fusionner vraiment, **The Ninth Gate** ne réussit qu'à offrir un enchevêtrement de raccourcis scénaristiques mal exploités et de détails escamotés, étrange amalgame d'**Angel Heart**, de **The Name of the Rose** et de son propre **Rosemary's Baby**. Bien qu'on puisse s'amuser des mésaventures somme toute divertissantes de Dean Corso, cet expert en livres rares peu scrupuleux lancé à la chasse d'un *livre-passage* vers l'enfer, il est fort difficile pour le spectateur d'y adhérer complètement, puisque celui-ci est constamment lancé sur des pistes qui n'aboutissent pas ou qui demeurent pour le moins insondables.

S'il est vrai qu'une histoire comme celle-ci requiert du spectateur qu'il laisse aller son imagination et qu'il accepte de croire temporairement à une réalité plutôt incroyable, il est tout de même essentiel que la structure du récit et que l'univers qui y est créé soient cohérents. Malheureusement, dans ce cas-ci, les rebon-



L'univers de l'insolite et de l'occulte

dissements accumulent les invraisemblances et les personnages manquent de définition et de profondeur. On ne connaîtra jamais les réelles motivations qui poussent peu à peu Corso, tour à tour malmené, agressé, manipulé, à vouloir poursuivre le jeu, malgré les embûches et les dangers qu'il rencontre.

De même, les personnages secondaires resteront flous, des pions unidimensionnels strictement destinés à être sacrifiés aux besoins du moteur narratif. Le personnage de Boris Balkan, l'inquiétant collectionneur qui charge Corso de l'enquête, demeure obscur et, au delà de son amour pour les livres anciens et de sa passion pour l'occulte, les raisons profondes qui le poussent à vouloir percer le secret du livre de Torchia restent à tout le mieux évasives. Pourquoi souhaite-t-il vraiment convoquer Lucifer ? Pourquoi lance-t-il Corso à sa place sur la piste des *Neuf portes* (sinon pour des raisons purement scénaristiques), alors qu'il apparaît assez clairement au fil du récit qu'il détenait dès le départ

les clés de l'énigme et ne cherchait à travers Corso qu'à obtenir une confirmation de ses soupçons ? Difficile à dire vraiment, d'autant plus qu'il semble que Balkan aurait fort bien pu récupérer les deux autres volumes par la force (comme il le fait d'ailleurs après chacun des passages de Corso), sans avoir eu besoin de s'embarasser de l'emcombrant bouquiniste. De plus, le refus systématique de Balkan de répondre aux questions de plus en plus insistantes de Corso devient particulièrement frustrant et ne sera jamais complètement élucidé. Il en va de même pour l'étrange personnage de la sulfureuse jeune femme, interprétée avec juste ce qu'il faut d'énigmatique et ténébreuse innocence par Emmanuelle Seigner, dont les apparitions toujours parfaitement calculées sont pour le moins surprenantes. D'où vient-elle ? Qui est-elle ? Une sorcière, un ange ou une envoyée de Satan ? Peut-être le Diable en personne, comme le laisse entendre la scène finale...

À essayer de mener trop de pistes en même temps, le jeu s'embrouille et le film s'empêtre. **The Ninth Gate** aurait dû être un film incandescent, il n'est qu'un feu de braises. Reste les images sublimes de Darius Kondji, les décors magnifiques de Dean Tavoularis et une fort jolie scène d'amour devant un château en flammes.

Claire Valade

■ La Neuvième Porte

France/Espagne 1999, 133 minutes — Réal. : Roman Polanski — Scén. : Enrique Urbizu, John Brownjohn, Roman Polanski, d'après le roman *El Club Dumas*, d'Arturo Pérez-Reverte — Photo : Darius Khondji — Mont. : Hervé de Luze — Eff. spéc. : Jacquié Barnbrook, Renée Chamblin, Thomas Duval — Mus. : Wojciech Kilar — Son : Jean-Marie Blondel — Déc. : Dean Tavoularis, Gérard Viard — Cost. : Anthony Powell — Int. : Johnny Depp (Dean Corso), Frank Langella (Boris Balkan), Lena Olin (Liana Telfer), Emmanuelle Seigner (la jeune femme), Barbara Jefford (la baronne Kessler), Jack Taylor (Victor Fargas), José López Roderó (Pablo/Pedro Ceniza), James Russo (Bernie) — Prod. : Iñaki Núñez, Roman Polanski — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

8 1/2 WOMEN

Stérilité baroque

Depuis **The Draughtman's Contract** (1982) jusqu'à **The Pillow Book** (1996), l'œuvre de Peter Greenaway n'a cessé d'étonner, de passionner et de choquer, par son audace et sa singularité, ses récits insolites et sa beauté formelle, son intellectualisme et sa théâtralité. Toutefois, aucun de ses films n'avait encore déconcerté et déçu comme son dernier long métrage. En effet, de par l'artificialité de son intrigue, l'insignifiance de son propos, la prétention de ses dialogues, le caractère ostentatoire des références culturelles qui y

sont disséminées et, par conséquent, la stérilité de la recherche formelle dont il témoigne, **8 1/2 Women** tombe à plat, une déception d'autant plus appréciable pour une inconditionnelle de ce cinéaste.

8 1/2 Women baigne dans l'univers habituel de Peter Greenaway, un monde décadent, hanté par Éros et Thanatos, peuplé de personnages quasi irréels qu'animent leurs obsessions, généralement charnelles. Après la mort de sa mère, Storey Emmenthal, gérant des salles de jeux japonaises dont a hérité son père, Philip, un riche homme d'affaires genevois, transforme leur maison de famille de Genève en bordel privé et y initie son paternel à la lubricité.

Tableau statique d'archétypes féminins



Délaissant le principe de surcharge propre à ses dernières œuvres — la superposition d'images et d'écriture ou la juxtaposition d'images —, sinon pour quelques plans au début du film, mettant à contribution l'ingéniosité et le talent de Sacha Vierny et de Reinier van Brummelen (encore une fois il faut noter la somptuosité de la photographie et les superbes éclairages chez Greenaway), et de Wilbert Dorp et d'Emi Wada (dont il faut louer l'originalité et l'humour en matière de décors et de costumes, notamment dans les scènes se déroulant à l'hôpital), Greenaway compose une suite de tableaux baroques d'une grande beauté, où sont successivement mis en images un certain nombre d'archétypes féminins de l'imaginaire masculin, tels que véhiculés dans l'art occidental à travers l'histoire et, plus spécifiquement, au cinéma, chez Federico Fellini.

Mais là s'arrête le propos. Greenaway décline les fantaisies masculines (la mère et la putain, la geisha et la religieuse, la servante complaisante et l'adjointe à lunettes dévouée, la femme vénale et la bestiale — cheval et cochon à l'appui —, sans oublier la cul-de-jatte, formalisme oblige) et accumule les références culturelles qu'elles supposent (Diderot et Sade, Rembrandt et Matisse, Godard et Buñuel, recours fréquents aux extraits de *8 1/2* de Fellini, etc.) sans pour autant pousser, renouveler ou interroger les tabous, ni remettre en question la représentation de la femme à l'écran. Alors que dans ses films les plus achevés (dans *The Pillow Book*, par exemple) le propos répondait exactement à la forme, l'histoire et les personnages semblent ici pliés aux visées formelles du réalisateur. L'élégante architecture que tente d'ériger Greenaway se désagrège à mesure qu'il la construit, attendu que rien ne la sous-tend ni ne la soutient, ses élégants tableaux n'arrivant qu'à figer les personnages de même qu'à paralyser la narration, dès lors exempt de tout ressort dramatique, si ce n'est de cette vague mais combien vaine intention de provoquer et d'émoustiller.

Réduites à poser dans une série de tableaux outrageusement statiques où leurs apparitions ne semblent jamais motivées et plus

qu'aléatoires (telle que l'arrivée inopinée et inexplicable de Giulietta, la demi-femme), des comédiennes au talent indiscutable ne peuvent que s'offrir à la caméra (de préférence nues), ébaucher tantôt un sourire, tantôt une moue, laisser échapper un rire et, à l'occasion, voler une réplique. Seuls les deux personnages masculins soulèvent un tant soit peu l'intérêt, ce qui est d'autant plus déplorable qu'à peine esquissés, Greenaway les laisse en plan afin de dresser son catalogue d'archétypes féminins. Le potentiel de l'intrigue résidait pourtant dans la relation trouble qu'entretiennent ces deux personnages narcissiques que pousse à la dépravation et à des comportements incestueux à peine voilés le deuil de Mme Emmenthal. Heureusement, des cadrages judicieux et d'adroits plans moyens où paraissent, tantôt face à face, quelquefois de dos, parfois de profil, mais toujours côte à côte, père et fils, suggèrent habilement la ressemblance — et la proximité — des deux hommes, à peine atténuée par les effets du temps, et, ainsi, sans doute celle de tous les hommes, d'où, peut-être, la prévalence des clichés féminins convoqués.

Ultimement, le dernier long métrage de Peter Greenaway ne supporte pas la comparaison avec celle du maître du baroque auquel il tente de rendre hommage. Non seulement il ne communique pas l'émoi qu'inspirent les femmes felliniennes, mais la prémisse du *8 1/2* de Fellini, l'impuissance émotive et créatrice d'un cinéaste, préfigure le sort du maître-d'œuvre de *8 1/2 Women*.

Dominique Pellerin

■ 8 Femmes et demie

Grande-Bretagne/Pays-Bas/Allemagne/Luxembourg 1999, 120 minutes — Réal. : Peter Greenaway — Scén. : Peter Greenaway — Photo : Sacha Vierny, Reinier van Brummelen — Mont. : Elmer Leupen — Son : Garth Marshall, Luuk Poels — Déc. : Wilbert Van Dorp, Emi Wada — Cost. : Emi Wada — Int. : John Standing (Philip Emmenthal), Matthew Delamere (Storey Emmenthal), Vivian Wu (Kito), Annie Shizuka Inoh (Simato), Toni Collette (Griselda), Kirina Mano (Mio), Barbara Sarafian (Clothilde), Natacha Amal (Giaconda), Amanda Plummer (Beryl), Polly Walker (Palmira), Manna Fujiwara (Giulietta/la demi-femme), Elizabeth Berrington (Celeste), Myriam Muller (Marianne) — Prod. : Kees Kasander — Dist. : Motion.

MISSION TO MARS

Les Incorruptibles sur Mars

Rarement l'expression *film de commande* n'aura été aussi appropriée ; à croire qu'elle a été inventée pour définir le nouveau produit de divertissement financé par la compagnie Disney et *mis en boîte* par Brian De Palma. Pourtant, jusqu'à maintenant, lorsque ce cinéaste surdoué acceptait un projet qu'il n'avait pas lui-même mis en chantier (il a écrit ou co-écrit la plupart de ses films), il parvenait toujours à tirer son épingle du jeu et à introduire dans l'entreprise des thèmes qui lui sont chers : voyeurisme et surveillance électronique, paranoïa urbaine et cynisme politique, discours post-moderne sur les genres et sur l'acte spectral, toutes des préoccupations que l'on retrouve dans *Scarface*, *The Untouchables* et *Mission: Impossible*.



Un astronaute de palmier

Avec **Mission to Mars**, De Palma se lance pour la première fois dans un projet de science-fiction. Malheureusement pour lui (et pour nous), tout oppose ce genre extrêmement codé à l'auteur de **Carrie** et **Blow Out**. Le genre SF est en effet plutôt rationnel, froid, calculé, généralement optimiste et souvent juvénile, tandis que l'Italo-américain De Palma est surtout reconnu pour sa flamboyance, son lyrisme, son style exubérant et ses préoccupations formelles. Par définition, la SF confronte toujours l'humanité à un changement d'ordre scientifique ou technologique, que ce changement soit d'origine humaine ou extraterrestre (un critère parfaitement respecté par **Mission to Mars**, sans doute sa seule véritable qualité). En revanche, les films de De Palma présentent des héros confrontés à leurs propres pulsions et à des situations impossibles à résoudre autrement que par la violence. Ses films s'avèrent de véritables tragédies humaines et non des réflexions sur le devenir de l'humanité. Alors pourquoi se risquer à prendre les commandes d'une telle entreprise ?

Si l'on exclut les raisons commerciales évidentes (salaire colossal, budget considérable, moyens techniques imposants), on pourrait croire que Brian De Palma a voulu envoyer les héros de ses



Un héros typiquement américain

Untouchables, ses **Incorruptibles**, si l'on veut, en mission sur la planète Mars. Il a en quelque sorte décidé de placer un visage humain sur le genre SF. Il le fait de façon explicite dans le film, puisque la première expédition américaine sur la planète rouge découvre un visage humanoïde gravé dans un massif rocheux. Il s'agit là d'une référence évidente au mystérieux visage que certains observateurs avaient cru déceler sur le sol de Mars il y a quelques années, bien que ce fait ne soit aucunement mentionné dans le film. La seconde expédition, envoyée en mission de sauvetage, comprend quatre astronautes (comme l'équipe d'Eliot Ness), des purs et durs prêts à affronter tous les dangers pour défendre les idéaux américains. Ainsi, leur première action sur la planète est d'ériger le drapeau américain, un plan que De Palma compose impunément et sans aucune pudeur en s'inspirant du monument élevé en l'honneur des soldats américains de la Seconde Guerre mondiale. La musique pousse alors un crescendo insoutenable pour souligner ce moment patriotique. Souvent sirupeuse, composée par Ennio

Morricone, que l'on a connu mieux inspiré dans **The Untouchables** justement, la musique ne représente en fait qu'une des similitudes frappantes entre les deux films. Le personnage de Tim Robbins reprend le rôle de mentor chevronné qu'occupait Sean Connery dans le film de 1987. Comme Jimmy Malone, ce commandant de la mission martienne connaît une fin tragique en se sacrifiant pour sauver son équipage, dans une scène improbable au lyrisme un peu trop appuyé. Ce personnage, la seule perte humaine de la seconde mission, portait en plus avant de mourir un pendentif à l'effigie de Buck Rogers, symbole de sa hardiesse et de sa témérité. À l'instar de la chaînette de Malone qui comprenait un sifflet et une médaille de Saint-Georges (le patron des causes perdues), cet objet personnel sera remis par la femme du défunt à son héritier spirituel, joué par Gary Sinise dans **Mission to Mars**. Même l'informaticien de service, interprété par Jerry O'Connell, renvoie au petit comptable des **Untouchables**, tous deux servant d'intermède comique dans le récit.

Toutes ces correspondances signalent peut-être le désir de reconduire le plus grand succès d'estime, tant critique que public, que De Palma a connu dans sa carrière. Cette tentative de récupération

se révèle cependant très peu inspirée et plusieurs passages sonnent faux. Il semble bien que le cœur n'y soit pas et que le cinéaste ait baissé les bras devant l'ineptie du scénario et le manque de sérieux de cette superproduction aseptisée. Le film collectionne les poncifs attendus et les références faciles aux classiques du genre, qui tombent comme une pluie de météorites sur une intrigue incroyablement boursoufflée, inutilement étirée et éminemment invraisemblable. Tout cela est bien navrant, car deux ou trois séquences s'avèrent fort réussies et la réalisation fait montre d'une fluidité toute *depalmiennne*, en particulier dans la scène d'ouverture comportant deux plans séquences très élaborés qui laissent entrevoir ce que **Mission to**

Mars aurait pu devenir dans d'autres circonstances. Tel quel, le spectateur peu exigeant peut toujours se contenter de cet enrobage technique imposant et de ces effets spéciaux spectaculaires, mais n'est-ce pas symptomatique de tout un pan du cinéma de science-fiction de n'offrir que du spectacle grandiose, monstrueux et sans âme ? Pour un film qui se veut un hymne à la vie, **Mission to Mars** ne parvient finalement qu'à cultiver un ennui mortel. ❧

André Caron

■ Mission sur Mars

États-Unis 2000, 120 minutes — Réal. : Brian De Palma — Scén. : Jim Thomas, John Thomas, Graham Yost — Photo : Stephen H. Burum — Mont. : Paul Hirsch — Mus. : Ennio Morricone — Son : Louis Cerborino, Maurice Schell — Déc. : Ed Verreaux, Andrew Neskoromny, Tom Valentine, Lin MacDonald — Cost. : Sanja Milkovic Hays — Eff. spéc. : Hoyt Yeatman — Casc. : Melissa R. Stubbs — Int. : Gary Sinise (Jim McConnell), Tim Robbins (Woody Blake), Don Cheadle (Luke Graham), Connie Nielsen (Terri Fisher), Jerry O'Connell (Phil Ohlmyer), Kim Delaney (Maggie McConnell), Elise Neal (Debra Graham), Peter Outerbridge (Sergei Kirov), Jill Teed (Renée Coté), Kavan Smith (Nicholas Willis), Armin Mueller-Stahl, Bill Timoney (la voix de l'ordinateur) — Prod. : Tom Jacobson — Dist. : Buena Vista.