

Vues d'ensemble

Numéro 214, juillet–août 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2166ac>

[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

(2001). Compte rendu de [Vues d'ensemble]. *Séquences*, (214), 50–61.

BETWEEN THE MOON AND MONTEVIDEO

La production cinématographique canadienne vit présentement un véritable essor, tant quantitatif que qualitatif; la critique internationale parle de *French Canadian New Wave* à l'égard des jeunes créateurs québécois, tandis que l'attrait économique pousse certains de leurs aînés à tourner en anglais avec davantage de moyens. Presque en réponse à cet essor, le cinéma anglophone du Canada participe au « courant » en proposant des œuvres tout aussi fortes et originales.

Le Montréalais Attila Bertalan profite de la conjoncture pour affiner son univers personnel avec **Between the Moon and Montevideo**, un film qu'il contrôle entièrement et absolument, à l'instar de nombreux auteurs cinématographiques chevronnés. En effet, Bertalan produit, écrit, réalise et interprète cette fable tragique à mi-chemin entre *La Cité des enfants perdus* et *Le Côté obscur du cœur*, qui relate la tentative d'évasion vers l'Eldorado proverbial représenté par la ville de Montevideo, tentative menée par Tobí, un vendeur de ferrailles dont la

Between the Moon and Montevideo



Blow

miséreuse vie sur la colonie, située entre la Lune et la Terre, n'offre que violence, corruption, soumission, humiliation et mort. Une utilisation pertinente d'une voix off naïve instaure un climat de vague mélancolie intimement lié à l'oppression, voire à l'absence de liberté et d'issue. L'ensemble du dispositif technique, d'ailleurs, perfectionne l'œuvre : le professionnalisme de l'équipe de production de Bertalan catapulte **Between the Moon and Montevideo** au rang de film d'une beauté achevée, truffé de trouvailles techniques et narratives agréables, en symbiose avec le style et le récit, comme ces météorites pleuvant sur la colonie.

Dans ce registre de l'anticipation pure, Bertalan aborde des thèmes intrinsèques à l'humanité : famille, amour, haine, sexe, violence, rêve, liberté, mort, etc., et évite ainsi admirablement le piège des effets spéciaux pratiquement obligatoire dans un film de science-fiction. Le récit transcende donc les questions de genre, pour raconter une belle histoire humaine, triste et interrogatrice, mais parfumée d'ironie.

Alexandre Laforest

■ Entre la lune et Montevideo

Canada 2000, 111 minutes – Réal. : Attila Bertalan – Scén. : Attila Bertalan – Int. : Attila Bertalan, Pascale Bussières, Gérald Gagnon, Kena Molina, Max Firatli, Tony Robinow, Armando Fernández Soler, Carlos Massola, Gilda Pérez Caro, Russel Yuen – Dist. : Cinéma Libre.

BLOW

La drogue a la cote. Tendance branchée des milieux artistiques ou récurrence thématique issue d'un mal de vivre doublé d'un ardent désir de fuite, les films sur la

drogue abondent ces dernières années. Mais, après des œuvres comme **Goodfellas** et **Requiem for a Dream**, que reste-t-il réellement à dire sur l'ascension et la déchéance d'un trafiquant ? Beaucoup, assurément, pour un artiste original qui explore.

Or, Ted Demme (le frère de l'autre) présente, avec **Blow**, l'histoire de George Jung, le contact américain de la filière colombienne du nabab Pablo Escobar, dans une forme qui, sans être stéréotypée, reste classique et s'apparente énormément au chef-d'œuvre de Scorsese. En fait, la narration en voix off participe grandement de cette ressemblance formelle : le ton est le même et les expressions fétiches du protagoniste rappellent le narrateur de **Goodfellas**. S'agit-il d'une volonté de pastiche postmoderne, clin d'œil de Demme au savoir-faire de Scorsese ? Possible, mais le résultat empêche le spectateur de trancher. **Blow** aborde malgré tout le phénomène du trafic de narcotics sous plusieurs angles, dont un en particulier retient l'attention. Vers la fin du récit, le réalisateur met en valeur les relations parents-enfants dans le contexte du commerce illicite. Les scènes avec Johnny Depp et Ray Liotta (son père, dont la présence suggère la volonté citationnelle du film, puisqu'il est le héros de **Goodfellas**), brûlantes de crédibilité, donnent un souffle émotionnel inattendu à cette chronique autrement terne.

Ces séquences familiales trahissent l'influence de Nick Cassavetes, fils du célèbre John Cassavetes, cinéaste profondément préoccupé par la famille. Mais l'intrigue oscille continuellement et ne fait malheureusement qu'effleurer un traitement créatif des thèmes. Bref, on ne peut que rêver du film que Cassavetes aurait pu écrire, s'il avait eu une liberté complète, un film sur la relation particulière entre un père et son fils trafiquant.

Alexandre Laforest

■ Cartel

États-Unis 2001, 124 minutes – Réal. : Ted Demme – Scén. : Nick Cassavetes, David McKenna, d'après le roman de Bruce Porter – Int. : Johnny Depp, Ray Liotta, Penélope Cruz, Fanka Potente, Jordi Mollà, Rachel Griffiths, Cliff Curtis – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

BRIDGET JONES'S DIARY

Après l'engouement suscité auprès de millions de lectrices britanniques et américaines pour cette « pauvre » et sympathique célibataire londonienne, il était donc dans l'ordre des choses de voir le best-seller d'Helen Fielding enfin porté à l'écran. Pour son premier long métrage de fiction, la documentariste et productrice de la BBC, Sharon Maguire, se devait de répondre aux attentes des fans du populaire « journal intime ». Pari difficile à tenir s'il en est un, mais somme toute, plutôt bien tenu.

À 32 ans, la vie de Bridget Jones n'est pas des plus excitantes. D'un côté, ses fantasmes sur son séduisant et libertin patron sous les traits on ne peut plus appropriés de Hugh Grant. De l'autre, ses réticences à « un bon parti » de prime abord ennuyeux comme la pluie. (Colin Firth, un habitué des rôles ténébreux, ici tout à fait attendrissant). Entre les deux, ses tentatives maladroites d'affirmation et son trio de copains sur qui elle épanche ses chagrins.

Si certains éléments fort intéressants du journal ont malheureusement été mis de côté, durée oblige, l'adaptation cinématographique est cependant bonifiée par maints petits effets visuels amusants (entre autres, un *caméo* savoureux de l'écrivain Salman Rushdie).

Et comme dans le bouquin, les répliques cinglantes fusent et les commentaires et critiques que se fait cette anti-héroïne à elle-même sont bien souvent empreints de dérision. En fait, cette mordue de listes de résolutions, obsédée par son poids et par celui de son célibat, ressemble à bien des célibataires plus ou moins trentenaires. Et si ce personnage d'attachante gaffeuse séduit tant à l'écran, c'est en bonne partie grâce à la façon dont la texane Renée Zellweger (dont on a pu apprécié la performance dans *Nurse Betty*) se l'approprie avec naturel et bonhomie. Soulignons au passage cette séquence pathétique et drôlement ironique où Miss Jones, esseulée et éméchée, s'égosille sur *All by Myself* chantée par la plus que comblée Céline Dion. Le film est d'ailleurs ponctué de plusieurs chansons

populaires généralement pertinentes à la trame du récit.

Bridget Jones's Diary n'en demeure pas moins, on s'en doute bien, une comédie romantique, mais un cran supérieur à la moyenne du genre.

Louise-Véronique Sicotte

Le Journal de Bridget Jones

Royaume-Uni/France/États-Unis 2001, 95 minutes – Réal. : Sharon Maguire – Scén. : Richard Curtis, Andrew Davies, Helen Fielding, d'après le roman de cette dernière – Int. : Renée Zellweger, Hugh Grant, Colin Firth, Jim Broadbent, Gemma Jones, Sally Phillips, Shirley Henderson, James Callis – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

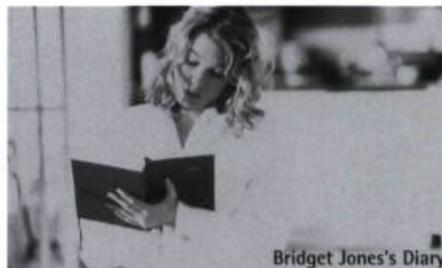
CAFÉ OLÉ

On s'entend facilement, de prime abord, sur la nature de *Café Olé* : joliment filmé avec des mouvements de caméra relativement élégants et un éclairage subtil, même s'il penche vers les contrastes. On dénote, assurément, une certaine tentative de faire chic. Malheureusement, on ne tarde guère à se lasser.

L'histoire, même si elle n'apporte rien de nouveau, se présente sous de bonnes augures : Malcolm, le personnage principal, assis à un café, tente de rédiger une petite annonce pour se trouver une compagne. Les différentes versions qu'il rédige nous montrent bien sa propre indécision; finalement il ne peut que l'admettre, il est un garçon confus.

Il s'ensuit plusieurs rencontres, avec des personnages volontairement curieux, mais qui ne sont en fait que des feux de paille : madame Baron, une dame paraplégique à qui Malcolm joue du piano tandis qu'elle lui raconte ses supposées aventures amoureuses; un voisin qui tente de le faire renouer avec sa fille qui, à la suite d'un voyage à l'étranger, est devenue lesbienne; une voisine victime de violence conjugale; un couple qui garde l'œil sur le voisinage depuis son balcon et Sal, un veuf avec qui Malcolm tourne un petit reportage sur comment survivre au décès de sa *tendre moitié*.

Ce qui frappe d'abord dans *Café Olé*, c'est l'absence de toute référence culturelle à la société montréalaise ou de toute référence au monde réel. Le typique débat sur la langue est ici évacué d'une façon



Bridget Jones's Diary



Café Olé

bien curieuse : madame Baron mentionne, en soulignant la prononciation française, ce Beauchamp dont elle s'était éprise; mais sa façon d'en parler laisse croire qu'ils se sont rencontrés lors d'un voyage. Un autre cas de curieuse distorsion : Alicia, la fille dont s'est amouraché Malcolm, est une réfugiée chilienne, un état beaucoup plus plausible dans les années soixante-dix ou quatre-vingt qu'aujourd'hui.

Affublé d'un scénario avec autant de hauts que de bas et d'une mise en scène souvent prévisible, *Café Olé* offre heureusement Dino Tavarone.

Alexis Ducouré

Canada [Québec] 2000, 92 minutes – Réal. : Richard Roy – Scén. : Emil Sher – Int. : Andrew Tarbet, Laia Marull, Stephanie Morgenstern, Dino Tavarone, Harry Standjofski, Macha Grenon, Sheena Larkin, Sam Stone, Dorothee Berryman, Jacklin Webb, Eleanor Noble – Dist. : Les Films Équinoxe.



The Claim



Dark Days

THE CLAIM

Cinéaste éclectique, Michael Winterbottom aime toucher à tous les genres, à tous les sujets et, surtout, se les réapproprier de façon étonnamment personnelle, avec une aisance et une justesse de ton remarquables, que ce soit le drame politique (*Welcome To Sarajevo*), l'étude de mœurs (*Wonderland*) ou l'adaptation littéraire (*Jude*). Pourtant, aussi dissemblables puissent-elles sembler de prime abord, ses œuvres sont toutes autant de variations de contes moraux sur la condition humaine et ses grands axes (la vie, la mort, l'amour, la haine, le bien, le mal). Comme *Jude*, *The Claim* s'inspire d'un roman de Thomas Hardy, mais, plutôt que de traduire fidèlement l'esprit et le contexte social et historique du roman, Winterbottom et son scénariste, Frank Cottrell Boyce, ont cette fois-ci préféré transposer le récit dans un tout autre con-

texte et s'attaquer à un autre genre sacré du cinéma, le western.

Dur, austère et dépouillé dans la forme comme dans le fond, *The Claim* n'en est pas moins impressionnant, tout spécialement par l'ampleur de son sujet, la quête de rédemption de Daniel Dillon (excellent Peter Mullan), sur fond de conquête de l'Ouest américain. Maire riche d'une petite ville située aux confins des montagnes perpétuellement enneigées du nord de la Californie, l'ironiquement nommée Kingdom Come, Dillon voit sa chute se précipiter avec le retour de sa femme et de sa fille, qu'il avait vendues des années plus tôt contre quelques pépites d'or, et l'arrivée d'un jeune ingénieur qui décidera de faire passer le chemin de fer quelques kilomètres plus loin, signant par là l'arrêt de mort de la ville. La maîtrise du travail de Winterbottom tient dans la manière dont il illustre ce tragique choc entre le passé et l'avenir : structure scénaristique éclatée, photographie des plus arides, jeux d'ombres et de lumière, de flous et de profondeur de champ déstabilisants, jeu dramatique minimaliste, images fortement symboliques, etc.

Difficile d'approche, *The Claim* n'est pas fait pour tout le monde et comporte son lot de défauts (entre autres, le récit, cérébral et froid, est trop elliptique et difficile à suivre), mais sa rigueur et son souffle en font une œuvre néanmoins fascinante dont certaines images – un cheval en feu galopant au bord d'une rivière glacée, une gigantesque maison tirée sur billots et avançant entre les arbres enneigés – nous hantent longtemps.

Claire Valade

■ États-Unis 2000, 120 minutes – Réal. : Michael Winterbottom – Scén. : Frank Cottrell Boyce, d'après *The Mayor of Casterbridge* de Thomas Hardy – Int. : Peter Mullan, Sarah Polley, Wes Bentley, Nastassja Kinski, Milla Jovovich – Dist. : MGM/UA.

DARK DAYS

La petite histoire du réalisateur de *Dark Days* commence à être connue. Originnaire de Grande-Bretagne, débarqué en Amérique avec sa famille à l'âge de 17 ans, Marc

Singer, après bamboche et métiers insatisfaisants (dont celui de mannequin), échoue finalement à New York où il se lie d'amitié avec des sans-abri. Mis au fait de l'existence de gens vivant dans les tunnels des transports en commun de Manhattan, il décide de s'y aventurer et rencontre les « hommes-taupes ». Jusque là, jamais Singer n'avait pensé faire du cinéma. C'est à force d'amitié et de discussions sur les moyens à prendre pour se sortir du merdier qu'a collectivement germé l'idée de trouver une caméra, de relater leur histoire et, éventuellement, de faire un peu d'argent.

« Amitié » est l'un des maîtres mots de ce film et c'est ce qui partout a animé les dithyrambes de la critique. Effectivement, au premier abord, on ne peut que rendre hommage à tant de sincérité et de complicité. Comment une équipe de tournage exclusivement composée de clochards dénués de toute notion de technique cinématographique a-t-elle pu créer des images aussi belles et des portraits aussi vivants ? Heureux mystère de la communion des amis... Mais ce qui ne laisse pas d'étonner et qui n'a pourtant été relevé nulle part est le fait que l'immigrant Marc Singer dessine ici le portrait des espoirs et des valeurs qui, de tout temps, ont fondé l'Amérique. *Dark Days* exalte les mêmes valeurs américaines que *Titanic* ou n'importe quelle autre épopée cinématographique américaine. Les personnages y sont typés de la même façon et convergent tous vers le même espoir d'une terre promise et d'un temps meilleur (l'acquisition d'un logement décent). On y retrouve l'entrepreneur, le gentil délinquant, le missionnaire en croisade contre le mal (contre le crack en l'occurrence), la femme éprouvée mais forte. L'enfer est en haut, dans le monde reconnu, et un paradis relatif se constitue en bas, dans les terres inconnues du sous-sol. La nouveauté ? Conformément aux impératifs de la modernisation de la fausse conscience américaine, le Sauveur n'apparaît ici qu'au générique sous le titre de réalisateur et dans les entrevues promotionnelles menées par la critique.

Consciemment ou non, le public et le jury du Festival du film de Sundance ne s'y

sont pas trompés (*Dark Days* y a reçu trois prix) et Marc Singer, s'il le veut bien, sera accueilli à bras ouverts par Hollywood pour faire du « vrai cinéma. »

Michael Hogan

■ Jours sombres

États-Unis 2000, 84 minutes — Réal. : Marc Singer — Scén. : collectif — Dist. : Film Tonic.

THE DISH

Réalisé par Rob Sitch (l'excellent *The Castle*), ce long métrage australien a connu un vif succès au dernier Festival de Sundance. Ce n'est pas étonnant puisque *The Dish*, une comédie dramatique caustique et désopilante inspirée d'un fait réel, raconte habilement les dessous d'un récit original.

Le 19 juillet 1969, alors que l'Homme s'apprête à marcher sur la Lune pour la toute première fois, la petite localité de Parkes en Australie se retrouve en état d'alerte : l'antenne parabolique servant de relais à la NASA pour la retransmission des images mémorables à la télévision ne répond plus. L'événement historique qui a ravi plus de 600 millions de téléspectateurs a bien failli tourner au cauchemar.

Sans être la trouvaille du siècle — de nombreux réalisateurs ont déjà *ad nauseam* examiné la question —, cette comédie dramatique offre malgré tout quelques idées joliment bien tournées, des aventures cocasses passionnantes, une mise en scène des plus alertes et ingénieuses et une distribution d'acteurs jouant avec simplicité et audace des personnages colorés.

Il faudra donc pardonner certaines erreurs de parcours (huis clos à l'intérieur de la tour de contrôle, images répétitives de la soucoupe australienne, technique peu expliquée, humour manquant parfois de subtilité) qui alourdissent quelque peu la production.

The Dish démontre sans prétention et avec une pointe d'ironie que tout événement, aussi grandiose soit-il, comporte sa part d'imprévus. Cet exercice de style révèle surtout que derrière de grandes épopées se cache souvent une petite histoire qui vaut à elle seule son pesant d'or.

Pierre Ranger

■ Australie 2000, 104 minutes — Réal. : Rob Sitch — Scén. : Santo Cilauro, Tom Gleisner, Jane Kennedy, Rob Sitch — Int. : Sam Neill, Kevin Harrington, Tom Long, Patrick Warburton, Genevieve Mooy, Tayler Kane — Dist. : Warner Bros.

DRIVEN

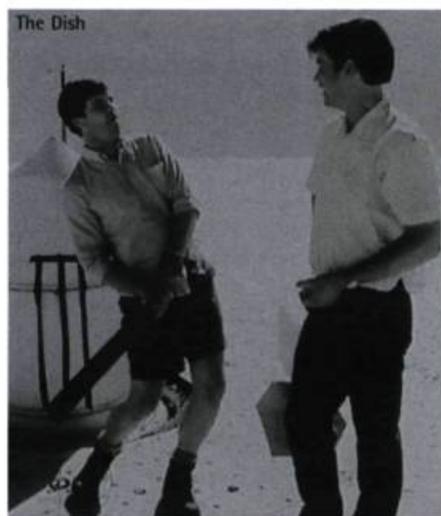
On remarque souvent chez de nombreux auteurs, toutes disciplines confondues, des thématiques récurrentes jusqu'à l'obsession. Au cinéma, les préoccupations continues d'un Lynch, d'un Bergman, d'un Angelopoulos par exemple, témoignent d'une personnalité forte et créative. Le scénariste du produit cinématographique



Driven

Driven, Sylvester Stallone, véritable auteur du film s'il en est un, semble entrer dans ce paradigme en présentant l'histoire de la rédemption *in extremis* d'un rebelle bourré de talent et d'une moralité exemplaire, démontrant ainsi sa prédilection pour ce type de récit dont la similitude avec le premier *Rocky*, signé Stallone, est évidente. Toutefois, cette structure et cette thématique, malgré la possible part d'appropriation impliquée, se trouvent être pratiquement le fondement même de l'art de raconter au cinéma, à tel point que ce schéma a été théorisé et vulgarisé pour être vendu; il suffit d'ouvrir n'importe quel manuel d'écriture de scénario à la Syd Field ou, à plus forte raison, *La Poétique* d'Aristote.

Le problème de *Driven* réside non pas dans l'utilisation d'une structure millénaire ayant fait ses preuves, mais dans l'omniprésence de l'échafaudage, dans la visibilité de la recette, employée presque à la lettre. Les rouages de l'écriture ont le synchronisme d'une horloge, si bien que le



spectateur voit venir, sait ce qui l'attend, sans pour autant qu'une émotion crédible et durable ne soit générée. Le film, comme le schéma qui le sous-tend, d'ailleurs, sombre alors dans le piège du désamorçage : après une scène palpitante et trépidante qui parvient à susciter un début d'émotion, on enchaîne avec une séquence mélodramatique dont les ressorts dépendent alors du talent de l'auteur et des interprètes, aspects particulièrement lacunaires dans *Driven*. De plus, l'inspiration remonte directement, voire copie carrément, la course au championnat de Formule 1 remportée par notre Jacques Villeneuve national, et fait donc de *Driven* un produit aux allures de « faits vécus » doté d'un immense budget.

Alexandre Laforest

■ À toute vitesse

États-Unis 2001, 117 minutes — Réal. : Renny Harlin — Scén. : Sylvester Stallone — Int. : Sylvester Stallone, Kip Pardue, Burt Reynolds, Robert Sean Leonard, Gina Gershon — Dist. : Warner Bros.

LA FORTERESSE SUSPENDUE

Qu'on se rassure : la célèbre phrase « Si j'aurais su, j'aurais pas venu » y est. **La Forteresse suspendue** se présente comme une authentique **Guerre des tuques** estivale.

Roger Cantin parle de son dernier film comme de la « preuve » que ses films ne sont pas « pour enfants. » Mais la naïveté touchante de son excellent film, un baume à l'ère du cynisme ou des lunettes roses façon Hollywood et Walt Disney, rendent difficile de considérer **La Forteresse suspendue** pour une soirée vidéo entre grandes personnes.

N'empêche, le film se laisse agréablement regarder. Les ruses tactiques des enfants sont ingénieuses et suscitent la nostalgie de l'adolescence, quand il suffisait d'être plus fin que l'autre pour gagner. L'histoire d'amour entre le chef de la bande d'enfants du camping prolétaire et la sœur

du chef de la bande d'enfants du camping bourgeois est un archétype qui fait sourire, voire plaisir. Le père de cette dernière, avec ses tirades arrivistes, remet le carriérisme et le succès économique en perspective.

Entre **Matusalem** et **L'assassin jouait du trombone**, Roger Cantin occupe une place précieuse dans le cinéma québécois. Son sens du *casting* et sa direction d'acteurs méticuleuse le classent parmi les artisans les plus professionnels. Dommage qu'il se soucie autant de son étiquette « cinéma pour enfants. » Heureusement, ses films ne souffrent pas de sa croisade personnelle.

Mathieu Perreault

Canada [Québec] 2000, 95 minutes — Réal. : Roger Cantin — Scén. : Roger Cantin — Int. : Charles Arcoette-Martineau, George Brossard, Gaston Caron, Isabelle Cyr, Émilie Cyrenne-Parent, Laurent-Christophe De Ruelle, Jean-Philippe Debien, Xavier Dolan-Tadros, Hugo Dubé, Matthew Dupuis, Jérémy Gagnon, Patrick Labbé, Jérôme Leclerc-Couture, Roxane G. Loiseau, Serge-Olivier Paquette, Carmina Senosier — Dist. : Les Films Équinoxe.



La Forteresse suspendue

GINGER SNAPS

Malgré la bonne volonté des auteurs qui ont mis des années à trouver le financement nécessaire à sa réalisation, **Ginger Snaps** n'est guère convaincant, et ce, à tous les niveaux. Pourtant, le film avait les ingrédients pour être un bon drame social abordant les mœurs étudiantes. Malheureusement, la scénariste a opté pour un traitement horrifique au détriment des thèmes abordés dans ce film qui raconte les préoccupations de deux sœurs adolescentes fascinées par la mort. Le film ouvre sur une bonne note avec un générique saisissant où l'on superpose des photos macabres de cadavres fabriqués par les deux adolescentes pour un projet d'étude. Seulement, ce thème est abordé de façon trop superficielle, tout comme les autres thèmes du film, que ce soit le rejet, la sexualité ou encore la crise d'adolescence.

Ginger Snaps tire son inspiration de divers films sans toutefois en posséder l'intelligence et le savoir-faire. On pense par exemple au film **Heathers** (pour la confrontation entre la marginalité et le snobisme chez les étudiants qui inévitablement va se terminer par l'élimination de ceux qui dominent à loisir leurs camarades); à **Carrie** (pour la découverte de la sexualité, notamment dans une scène de menstruation ainsi qu'une scène de bal masqué vers la fin qui n'est pas sans rappeler le film de DePalma), ou encore à **An American Werewolf in London** (pour les éléments d'horreur qui manquent cruellement d'efficacité dans **Ginger Snaps**, contrairement à son modèle d'inspiration). En outre, la technique est maladroite et le montage est particulièrement incohérent par moment. Les deux jeunes interprètes s'en tirent adéquatement alors que les comédiens chevronnés sont fort mal dirigés.

Pascal Grenier

Entre sœurs

Canada/États-Unis 2000, 108 minutes — Réal. : John Fawcett — Scén. : Karen Walton — Int. : Emily Perkins, Katharine Isabelle, Kris Lemche, Mimi Rogers, Jesse Moss, Danielle Hampton. — Dist. : TVA International.

THE INVISIBLE CIRCUS

Drame intime qui utilise la forme du *road movie* pour construire un parcours initiatique de terre et d'ocre, **The Invisible Circus** évoque un lieu de passage, entre les années soixante et quatre-vingt, un espace flou où les gestes prennent sens par la lente précision de leurs référents. Sur les traces de Faith, sa sœur qui s'est suicidée six ans plus tôt, Phoebe quitte la maison familiale de San Francisco et s'embarque pour l'Europe afin de découvrir ce qui lui est arrivé. Sa quête se termine quand lieu et circonstance de la mort se réunissent enfin, permettant de boucler une histoire dont le fantôme ampute la sienne propre. Voyage qui s'organise autour d'une mémoire, mémoire où l'espace et le temps ouvrent des brèches d'où jaillit le besoin obsessionnel de savoir ce qui a pu conduire Faith, une jeune femme riante et volontaire, au suicide. Portés par d'excellents acteurs, les personnages sensibles se dévoilent en entrecoupant leur définition. C'est par le regard que Phoebe pose sur les choses et la voix de Wolf, l'ancien copain de Faith qui l'accompagne, qu'est racontée la manière dont Faith fut environnée, et dans la mesure où les gestes se tracent à partir des objets qui en définissent la limite que Phoebe retrouve le visage de sa sœur. À mesure que celui-ci se précise, elle se construit elle-même comme individu. Il y a donc chez la jeune fille, au-delà d'une volonté de se rapprocher de la mort, celle de devenir vivante, d'affirmer la vie. Son parcours lui permet de se constituer une mémoire salvatrice. Ainsi, lieux et temps s'interpénètrent pour permettre que la vie et la mort s'autodéterminent sans toutefois se confondre. Sans excessive émotivité, le film allie sensibilité et volonté, passé et avenir, dans un présent intime, le tempo d'une famille qui se retrouve dans le lieu des souvenirs.

Julie Tremblay

États-Unis 2001, 92 minutes — Réal. : Adam Brooks — Scén. : Adam Brooks, d'après le roman de Jennifer Egan — Int. : Jordana Brewster, Cameron Diaz, Christopher Eccleston, Blythe Danner, Camilla Belle — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

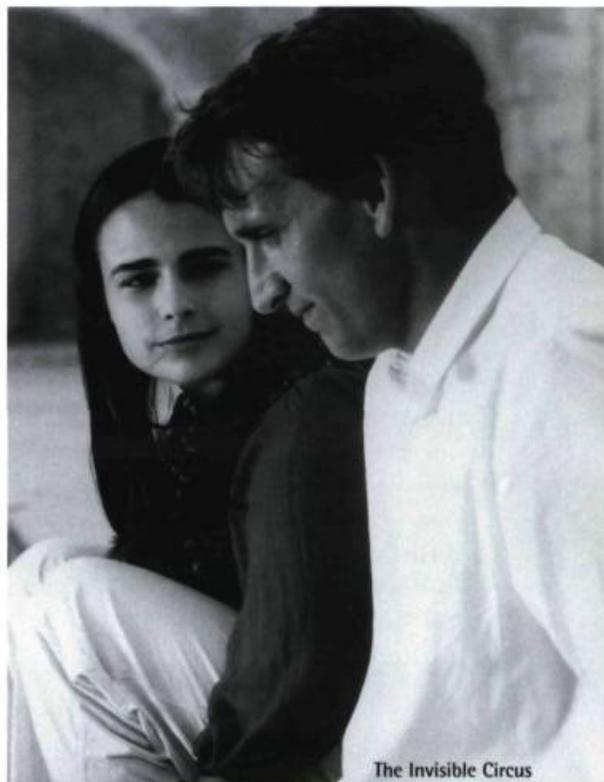
NOWHERE TO HIDE

Se situant à contre-courant des immenses succès des produits locaux tels que **Swiri** et le récent **Joint Security Area/Gongdong gyeongbi guyeok jsa** (tous deux ont fracassé des records au guichet en Corée du Sud), **Nowhere to Hide** se distingue par sa stylisation extrême et son souci d'originalité qui en font plus qu'un simple film policier banal. C'est un produit commercial certes, mais avec de la gueule et de l'audace. Un film qui est à la fois un brillant pastiche et un hommage aux films policiers asiatiques des dernières années : par exemple, le personnage central, le détective Woo, est une caricature du personnage interprété par Takeshi Kitano dans **Violent Cop (Sono otoko, kyobo ni tsuki)**; les nombreuses séquences filmées sous la pluie rappellent les films de gangsters de Takashi Ishii (**Gonin, Black Angel/Kuro no tenshi**); les hilarantes séquences d'interrogatoire/torture semblent sortir directement d'un film de Wong Jing et l'esthétisme des nombreuses scènes d'action évoque à la fois le cinéma de Shinya Tsukamoto ainsi que les films de *triades* de Hong-Kong, tels que **Young and Dangerous**.

L'histoire, d'une simplicité alarmante, cède la place à la mise en scène énergique et inventive à souhait de Myung-Se, qui signe ici son sixième long métrage et sa première incursion dans le film policier. Il s'amuse littéralement avec le langage cinématographique (arrêts sur image, ralentis, accélérés, longs travellings, couleurs saturées, composition sonore recherchée...). Cette pléthore d'effets visuels et sonores vise avant tout à créer une dynamique judicieuse et rigoureuse, mais également à mieux souligner, décortiquer et revigorer le genre auquel il s'attaque. Malgré le rythme qui s'essouffle quelque peu dans le dernier segment du film, l'intérêt est toujours constant.

Il en résulte un film à la fois frais et imagé qui offre ses lettres de noblesse à un genre rabattu au possible. « Le triomphe du style sur le contenu » diront certaines gens... mais quel triomphe !

Pascal Grenier



The Invisible Circus



Nowhere to Hide

■ Injong sajong polkot opta

Corée du Sud 1999, 110 minutes — Réal. : Lee Myung-Se — Scén. : Lee Myung-Se — Int. : Park Joong-Hoon, Ahn Sung-Ki, Jang Dong-Kun, Choi Ji-Woo — Dist. : Christal Films.

NUIT DE NOCES

Après le succès des *Boys* et celui de *La Vie après l'amour*, sorti l'été dernier, on pouvait prévoir que *le gars des vues* nous concocterait une nouvelle comédie cette année, sans oublier *K2* (voir critique, p. 36), dont la sortie est annoncée pour la mi-juillet.

Si le cinéma québécois *mainstream* opte surtout pour la comédie, c'est sans aucun doute en raison des succès populaires du petit écran (en particulier les téléromans et les *sitcoms*) et de la scène (les *one-man-show*). Sur ce plan, le premier long métrage d'Émile Gaudreault n'échappe pas à la règle. On n'a qu'à voir les noms qui défilent au générique pour se rendre compte que le genre ne peut marcher que si on affiche de grands noms.

Dans le cas de *Nuit de noces*, la surprise est de taille, car pour un premier film nous avons également droit à un scénario en béton, magnifiquement composé, amalgamant le comique et le dramatique avec un sens inouï du rythme, une prédilection pour le bon goût et une mise en situation des plus sophistiquées. Pourtant, comme c'est souvent le cas dans ce genre de production, la trame narrative est simple : par un concours de circonstances, un fan de jeux vidéo et une architecte tombent éperdument amoureux l'un de l'autre. Il reste à savoir si les deux tourtereaux iront convoler en justes noces. Mais lorsque les familles respectives s'en mêlent...

D'Émile Gaudreault, on soulignera le lien affectif qui le lie à ses comédiens et qui transparait à chaque scène. Mais on retien-



Nuit de noces



La Nuit du destin

dra surtout son souci de capter les mœurs de ses contemporains avec le plus de naturel possible (voir la scène dans l'ascenseur entre les deux amants gais). Pour un premier film, *Nuit de noces* s'avère une comédie estivale entraînante, dynamique et d'une élégance inhabituelle.

Élie Castiel

Canada [Québec] 2001, 92 minutes — Réal. : Émile Gaudreault — Scén. : Émile Gaudreault, Marc Brunet — Int. : François Morency, Geneviève Brouillette, Pierrette Robitaille, Sonia Vachon, Yves Jacques, Diane Lavallée, Michel Courtemanche, René-Richard Cyr — Dist. : Les Films Séville.

LA NUIT DU DESTIN

Ce polar se distingue de tout autre film policier par le traitement qu'a choisi le réalisateur et coscénariste Abdelkrim Bahloul (*Le Thé à la menthe*, *Les Sœurs Hamlet*), qui juxtapose ici le genre à la cause musulmane. L'ensemble de l'intrigue menée sans tambour ni trompette renvoie à la religion de Mahomet : du scénario original qui puise à même des versets du Coran jusqu'aux personnages, la plupart des croyants de la communauté algérienne résidant en France.

Seul témoin d'un meurtre à Paris, un vieil Arabe poursuivi par les assaillants se réfugie dans la mosquée parmi ses frères prosternés. Devra-t-il dénoncer les criminels au risque de sa vie ou se taire et s'exiler ? Un inspecteur déterminé conduira parallèlement sa propre enquête.

Tournée sans artifices, cette production entremêle de nombreux thèmes disparates, tels le devoir et l'adversité, et décrit le clivage grandissant des opinions entre jeunes non pratiquants et dévots traditionalistes. On y découvre entre autres que les paraboles du Coran, messages d'espoir et de paix, indiquent clairement les chemins à parcourir. C'est à partir de ces indices que le film prend son envol et, par le fait même, tout son sens.

Outre les nombreuses louanges dithyrambiques, quelques interprétations manquant de crédibilité et de nuances et, en filigrane, une histoire amoureuse somme toute banale, *La Nuit du destin* suscite avant tout la réflexion et a le mérite de dévoiler un monde trop méconnu. Pour ces dernières raisons, le *thriller* aux résonances dogmatiques d'Abdelkrim Bahloul, captive l'auditoire.

Pierre Ranger

France 1998, 95 minutes — Réal. : Abdelkrim Bahloul — Scén. : Abdelkrim Bahloul, Pascal Bonitzer, Neïla Chekkat — Int. : Philippe Volter, Boris Terral, Gamil Ratib, Sonia Mankai, Marie-Josée Nat — Dist. : K.Films Amérique.

LE PLACARD

Dans tous les longs métrages qu'il a scénarisés, adaptés ou lui-même réalisés, Francis Veber semble privilégier certains thèmes, dont l'amitié entre hommes, l'humiliation et, surtout, le regard des autres. Il réutilise ces ingrédients dans sa toute dernière production, **Le Placard**, une comédie de boulevard inégale, sous-produit de son plus grand succès, tant commercial que critique, **Le Dîner de cons**.

Sur le point de perdre son emploi, un homme terne et solitaire se fait passer pour un homosexuel et voit le regard que les autres portent sur lui changer radicalement. « Ce film ne traite pas d'homosexualité en tant que telle, explique le réalisateur dans le cahier de presse, mais plutôt de l'opinion que les autres peuvent avoir de vous et sur ce que la rumeur peut provoquer sans que vous ayez changé de comportement ». Démontrée avec un certain aplomb, cette thématique parfois répétitive est néanmoins originale. Daniel Auteuil interprète avec une sensibilité remarquable ce personnage d'exclu banal et malheureux.

Mais, alors qu'il aurait pu développer davantage l'idée centrale de son film, tout en explorant d'autres avenues, Francis Veber encombre le scénario de quiproquos qui frôlent la facilité et le déjà vu, et relègue Thierry Lhermitte dans un rôle identique à celui qu'il incarnait dans **Le Dîner de cons** et Gérard Depardieu dans la peau d'un balourd ridicule. L'humour manque ici de subtilité; de nombreux gags sont lancés en piste, mais ratent trop souvent la cible.

En voulant à tout prix dénoncer que les vrais cons sont ceux qui vous humilient, Francis Veber répète d'une œuvre à l'autre le même refrain. Il y a une limite à trop vouloir allonger la sauce.

Pierre Ranger

France 2000, 84 minutes — Réal. : Francis Veber — Scén. : Francis Veber — Int. : Daniel Auteuil, Gérard Depardieu, Thierry Lhermitte, Michèle Laroque, Michel Aumont, Jean Rochefort, Alexandra Vandernoot — Dist. : Christal Films.



Le Placard

LE PRINCE DU PACIFIQUE

Sans grande prétention, **Le Prince du Pacifique** est à la fois un film d'aventures, en ce qui a trait notamment à l'action et aux images, et une comédie, en ce qui concerne surtout les dialogues. Le second est, me semble-t-il, passablement plus réussi que le premier.

En 1918, Alfred de Morsac, un de ces héros intrépides et nobles qui affrontent les plus grandes épreuves avec un air désinvolte, est envoyé par l'État français recruter un bataillon de tirailleurs océaniens dans l'île de Fenua Poerava, ou Île aux Perles. Une fois sur l'île, il découvre un peuple d'anciens guerriers polynésiens subjugués à la fois par un officier dont l'état mental lui avait valu l'exil forcé de la métropole et par un sort divin qui éteignit jadis leur flamme guerrière.

Partant de ces prémisses, **Le Prince du Pacifique** joue autant avec la mentalité impérialiste et militaire de la France coloniale, les légendes et les coutumes polynésiennes, qu'avec la bonne vieille cupidité bourgeoise. Truculent parfois (Lefebvre ne se gêne pas pour abattre à bout portant un de ses officiers) et souvent ironique (madame de Morsac, ne voulant pas interrompre un opéra, meurt malencontreusement étouffée), le film se développe, aidé par d'excellents interprètes, à un rythme trépidant.



Le Prince du Pacifique

Certains écarts de ton au niveau des images viennent cependant, à quelques reprises, souligner de façon plus sérieuse ce qui s'affiche en rigolant (le levier qui tombe avec fracas sur les meubles antiques, par exemple). Également, l'apparence caricaturale des habitants de l'île, qui semblent d'abord faire les frais d'un film trop léger, s'estompe lors de la danse guerrière. Leurs gestes grandiloquents et leurs expressions exagérées y prennent tout leur poids, en faisant, sans doute, le moment le plus fort du film.

Alexis Ducouré

France/Espagne 2000, 90 minutes — Réal. : Alain Corneau — Scén. : Christian Biegalski, Laurent Chalumeau, Lucia Etxebarria, Eric Sterling Collins, Alain Corneau, Pierre Geller, Thierry Lhermitte — Int. : Thierry Lhermitte, Patrick Timsit, Marie Trintignant, François Berléand, Daniel Giménez Cacho, Anituavau Landé — Dist. : Remstar Distribution.

REMBRANDT

Dans une Hollande protestante dévastée par la peste bubonique, Rembrandt (1606-1669) se veut un peintre sans concession ayant opté pour « la lourdeur des choses », comme nous l'apprend un de ses élèves, au moment où les œuvres légères et colorées sont à la mode.

Rembrandt débute sans grande originalité. Vieux et aigri, l'artiste se remémore sa vie. Qu'apprenons-nous du grand génie ? Pas grand-chose. Hormis quelques scènes de sa vie conjugale nous révélant qu'il aimait l'argent, la bière et les femmes, nous ne saurons rien de sa pensée artistique et très peu sur ses idées libérales. Ayant connu le succès de son vivant, Rembrandt sera mené à la ruine par son entourage qui lui tourna le dos à cause de ses mœurs jugées scandaleuses. Tour à tour ponctué par les souvenirs de Rembrandt et les imprécations d'un prophète de malheur (Richard Bohringer, toujours aussi « subtil »), le récit ne nous raconte que les grandes lignes de la vie de Rembrandt. Par moments, on se croirait dans une rubrique nécrologique !

Dans le rôle-titre, Klaus Maria Brandauer, l'œil pétillant et un rien lubrique, livre avec toute sa prestance les dialogues anorexiques de Charles Matton.

tion honnête, mais la scénariste Sylvie Matton a quelque peu négligé d'étoffer les personnages secondaires. Il est vrai que Rembrandt affectionnait l'autoportrait...

Vouant un culte à Rembrandt, le peintre et réalisateur Charles Matton livre une biographie superficielle du grand maître, malgré des efforts manifestes. La costumière Ève-Marie Arnault et le décorateur Philippe Chiffre ont bien fait leurs devoirs. Le directeur de la photographie Pierre Dupouey a su traduire au grand écran cette lumière sombre si propre à Rembrandt. Malheureusement, Matton s'est soucie davantage de rendre hommage à l'œuvre plutôt qu'à l'artiste. Plusieurs scènes sont directement tirées des tableaux du maître, d'où l'effet de lourdeur et de statisme qui émane tout au long du film. Et que dire de cette scène ridicule où la fille de Rembrandt, tel un ange descendu du ciel, annonce la mort de son père ?

Bref, **Rembrandt** de Charles Matton est plus près de la pinacothèque que de l'œuvre cinématographique.

Manon Dumais

■
France/Allemagne/Pays-Bas 1999, 103 minutes — Réal. : Charles Matton — Scén. : Charles Matton, Sylvie Matton — Int. : Klaus Maria Brandauer, Jean-Philippe Écoffey, Jean Rochefort, Johanna ter Steege, Romane Bohringer, Richard Bohringer — Dist. : Les Films Équinoxe.

LE ROI DANSE

Gérard Corbiau, qui signa d'abord, pour la télévision belge, une cinquantaine de portraits musicaux, amorça en 1988 une nouvelle exploration du monde musical par le biais de la fiction avec **Le Maître de musique**.

Ce film, que j'aurais intitulé pour ma part **The Opera Kid** tant la structure de son récit me rappelait le **Karate Kid** américain, eut un succès considérable, renouvelé avec **Farinelli** en 1994. Poursuivant dans la même veine avec **Le roi danse**, Corbiau nous présente encore une fois le parcours d'un jeune artiste, au profil particulier toutefois puisqu'il s'agit

du souverain de France. Louis XIV, en effet, n'était pas seulement un Roi-Soleil au pouvoir absolutiste, mais un homme féru d'art. Avant que Mazarin meure et que sa mère Anne d'Autriche, lui laisse les rênes du pouvoir à sa majorité, le jeune Louis consacre ses énergies à sa première passion, la danse, dont la pratique lui donnera de l'assurance et, selon la thèse ici prédominante, contribuera au rayonnement de sa personne. Corbiau s'intéresse donc à une tranche d'histoire quelque peu occultée, où le privé et le public sont indissociables, à travers la triple relation qui s'échelonne sur une quinzaine d'années entre le roi et ses deux célèbres protégés : Molière et Lully. Rapports parfois houleux mais toujours significatifs du pouvoir et de la musique. Ainsi les différents ballets dansés avec faste par le monarque démontrent le rôle politique de son art, par exemple lorsqu'il incarne Jupiter ou qu'il soumet les fils de ses anciens ennemis en les obligeant à danser avec lui.

Le roi danse recourt habilement à la formule éprouvée du long retour en arrière : Lully, musicien vieillissant, se rappelle son histoire (comme Marin Marais dans **Tous les matins du monde** de Corneau — où l'on entendait aussi du Lully !). Cela donne une œuvre somptueuse mais d'une beauté glacée, dont les tournants dramatiques paraissent parfois accusés. Parmi les moments forts, on retiendra une scène au montage antithétique où le roi danse pendant qu'ailleurs sa mère, malade, se fait saigner et la mort de Molière lors de la dernière représentation du *Malade imaginaire*.

Œuvre de facture peu originale, **Le roi danse** impressionne tout de même par son ampleur et quelques touches outrancières (on pense même un moment à Ken Russell). Et son esthétisme baroque — au sens premier du terme — s'accommode fort bien de la musique pompeuse de Lully.

Denis Desjardins

■
Belgique/France/Allemagne 2000, 108 minutes — Réal. : Gérard Corbiau — Scén. : Ève de Castro, Andrée Corbiau, Gérard Corbiau, Didier Decoin, d'après l'ouvrage de Philippe Beaussant *Lully ou le musicien du soleil* — Int. : Benoît Magimel, Boris Terral, Tchéky Karyo, Cécile Bois, Claire Kem — Dist. : Remstar Distribution.



Le roi danse

Autour de lui évoluent Jean-Philippe Écoffey, dans le rôle de Jan Six le mécène infidèle, Jean Rochefort en Nicolaes Turp, immortalisé par *La Leçon d'anatomie* (1632), ainsi que Johanna ter Steege et Romane Bohringer, interprétant respectivement Saskia et Hendrickje, les deux femmes de Rembrandt. Chacun y va d'une presta-

SERIES 7: THE CONTENDERS

Tourné dans le plus pur style des *reality shows* américains, **Series 7 : The Contenders** constituerait le dernier épisode d'une série pour la télévision dont l'objectif est d'armer divers concurrents pris au hasard et de les jeter dans la *civilisation* pour qu'ils se pourchassent et s'entre-tuent. Flanqués de leurs cameramen respectifs, ces concurrents jouent leur vie en direct, commentant l'expérience qui leur est offerte, évaluant, pour le bénéfice des téléspectateurs, les actions de leurs adversaires, leurs motivations, etc.

L'idée n'est pas neuve, certains films versant dans la science-fiction l'ont déjà explorée. Mais le contexte de ces films dérangeait moins, car il se situait dans un avenir « futurible ». **Series 7** ne se contente pas de nous projeter dans le futur, il nous plonge dans la réalité la plus concrète, la plus substantielle de la société nord-américaine : le monde télévisuel.

À un premier niveau le film pourrait sembler quelque peu banal puisque l'idée de base flotte dans l'air depuis un certain temps et que les choix stylistiques ne sont pas nécessairement très innovateurs (souvenons-nous de la parodie de *sitcom* dans **Natural Born Killers**). Et pourtant... nous ne sommes pas ici face à un simple constat. Ce portrait de l'Amérique nous fait frissonner car, mieux que partout ailleurs, Daniel Minahan a su nous montrer l'écart, l'abîme séparant la réalité concrète et la réalité télévisuelle. Les personnages — tous d'ailleurs magnifiquement interprétés dans leur détresse, dans leur petitesse et dans leur mesquinerie — empruntent un comportement qui s'ajuste à leur culture télévisuelle, n'osant jamais intervenir, n'osant jamais rompre l'envoûtement. Voyez l'horreur des parents de Lesley qui assistent au spectacle de leur fille unique mourir battue. Et pourtant, ils n'interviennent pas. C'est la règle du jeu, et, en Amérique, qui ne risque rien n'a rien.

Series 7 n'est pas nécessairement un film brillant, puisqu'il n'a fallu que retravailler une formule pré-existante, mais il présente l'avantage de regarder la réalité en face.

Alexis Ducouré

■ États-Unis 2000, 85 minutes — Réal. : Daniel Minahan — Scén. : Daniel Minahan — Int. : Brooke Smith, Marylouise Burke, Glenn Fitzgerald, Michael Kaycheck, Richard Venture, Merrit Wever, Donna Hanover, Angelina Phillips — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

SHREK

Un ogre vert vit seul dans son marécage — seul parce que c'est là le lot de tout ogre qui effraie la populace; d'ailleurs cet ogre s'appelle Shrek, ce qui veut dire « effroi » en yiddish. Bousculé dans son mode de vie, Shrek prend part à de nombreuses aventures concoctées avec talent par plusieurs scénaristes à partir d'un mince livre pour enfants. L'animation par ordinateur est d'une remarquable qualité dans ce film produit par Jeffrey Katzenberg du studio Dreamworks qui se permet une satire

de la part de John Lithgow jouant de manière grandiloquente le méchant et très petit Lord Farquaad, ou de Cameron Diaz, la princesse Fiona, qui peut ainsi jouer avec son image. En définitive, jeunes et vieux savoureront ce conte sur le droit à la différence et à l'amour, car le film est tellement truffé de blagues, de références aux contes de Perrault et de Grimm, à des émissions de télévision ou à certains films, et ce, de **Charlie's Angels** à **The Wizard of Oz**, qu'il demandera de multiples visionnements.

Luc Chaput

■ États-Unis 2001, 89 minutes — Réal. : Andrew Adamson, Vicky Jensen — Scén. : Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger S.H. Schulman, d'après le conte illustré pour enfants de William Steig — Voix : Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, John Lithgow, Vincent Cassel — Dist. : TVA International.



des parcs d'attractions à la Disney et des émissions de télévision où l'on dit quoi ressentir aux spectateurs. Cette animation par ordinateur souligne bien l'univers fantaisiste qui est un hommage aux contes de fées comme l'était naguère **Princess Bride** (écrit par William Goldman et réalisé par Rob Reiner). Le film nous donne droit à de l'interprétation vocale de haut niveau de la part d'Eddie Murphy, l'âne qui devient le Sancho Pança de **Shrek**, le Don Quichotte récalcitrant incarné par Mike Myers qui, d'une inflexion de la voix, souligne toute l'humanité de ce monstre vert, ou encore



STARTUP.COM

À la fin de 1998, une diplômée en communications voit un de ses anciens colocataires bâtir une compagnie de la nouvelle économie et obtenir ainsi d'énormes montants de capital de risque pour créer govWorks.com. Cette compagnie devait faciliter sur Internet les liens entre les citoyens et leurs différents paliers gouvernementaux, leur permettant par exemple de payer leurs contraventions ou de remplir des formulaires de permis de construction. Ce lien de départ privilégié avec Kaleil Isaza Tuzman a permis à Jehane Noujaim de tourner avec Chris Hegedus quelque 400 heures de documents en

vidéo numérique que ce film nous résume. **startup.com** n'a pourtant pas la profondeur de **The War Room**, l'œuvre de Chris Hegedus et de son compagnon le célèbre cinéaste D.A. Pennebaker (**Don't Look Back**) sur la conquête de la Maison-Blanche par Bill Clinton. En se concentrant sur les coprésidents-directeurs généraux de la compagnie, Kaleil Isaza Tuzman et Tom Herman, les réalisatrices ont perdu de vue l'effet que les actions de ces dirigeants ont eu sur des personnes comme Kee, le cofondateur évincé, ou José, l'assistant de Kaleil dans la recherche de fonds, ou sur d'autres employés parmi les 250 qu'a pu avoir l'entreprise à son apogée. Certaines scènes se déroulent trop

■ États-Unis 2001, 103 minutes — Réal. : Jehane Noujaim, Chris Hegedus — Mont. : Chris Hegedus, Erez Laufer, Jehane Noujaim — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

THOMAS EST AMOUREUX

Agoraphobe, Thomas se terre dans son appartement depuis huit ans et ne communique plus avec son entourage que par le biais de son « visiophone ». Tous ses rapports au monde, à l'autre — y compris ses rapports à la sexualité et à l'amour — ne sont vécus que par écrans interposés, jusqu'à ce que sa rencontre avec Eva, telle une brèche dans son univers de certitudes et d'angoisses, suscite son envie de toucher, sentir et goûter le monde extérieur. Bref, Thomas est amoureux.

Thomas est amoureux, c'est d'abord Philippe Blasband — la tête pensante derrière le superbe **Une liaison pornographique** de Frédéric Fonteyne — romancier et dramaturge dont se confirment ici le talent et l'intelligence scénaristiques. Encore une fois le récit se distingue par sa simplicité, reléguant au traitement le fardeau de l'originalité. Outre la justesse de dialogue et la finesse d'humour qu'elles partagent, et malgré la dissemblance des univers qu'elles évoquent, ces deux œuvres se reflètent et se rejoignent, autour d'un manque, d'une absence. Là où l'omission du fantasme lui donnait vie et aiguisait le désir, la dissimulation de Thomas et l'exhibition du monde qui l'effraie le construisent, à l'abri du monde, dans ce hors champ qui peu à peu prend forme, au gré de son intonation et de ses propos (Benoît Verhaert, juste ce qu'il faut de justesse et d'humanité), au gré des signes de l'autre.

Thomas est amoureux, c'est aussi le réalisateur Pierre-Paul Renders, qui opte pour le cadre fixe et le plan-séquence qui lui permettent d'élaborer la dualité possible des rapports au monde rassurants/inquiétants de Thomas, par des jeux de cadrage, de flou, de réglage et, donc, de fausse subjectivité, que rendent possible la manipulation des espaces visuels — décor, lumière, couleur, profondeur de champ, etc. — et sonores, ainsi que l'exploration de différents supports, tons et rythmes.



Thomas est amoureux



rapidement et deviennent encore plus incompréhensibles pour qui ne connaît pas le langage spécialisé, où V.C. ne veut plus dire *vietcong* mais *venture capital* (capital de risque). Ce qui retient notre attention, c'est surtout la manière dont l'amitié entre les deux cofondateurs de l'entreprise a été mise à mal par les vicissitudes de la vie. Se pose, comme dans beaucoup de films de cinéma direct, la question de savoir si l'on ne joue pas un peu pour la caméra. Voilà pourtant un témoignage sur une époque pas si lointaine où certains se croyaient tout permis.

Luc Chaput

Ultimement, Renders aura relevé avec un certain brio le défi que posait le scénario de Blasband. Si léger et ludique que soit **Thomas est amoureux**, ce premier long métrage du réalisateur belge repose sur un solide et audacieux scénario, sur une mise en scène et un traitement non moins efficaces et inventifs, et il en résulte une délicate et parfois mordante satire de « la déliquescence des contacts humains dans [notre] société surcommunicante », de même qu'une étonnante réflexion sur notre rapport aux images.

Dominique Pellerin

Belgique/France 2000, 97 minutes - Réal. : Pierre-Paul Renders - Scén. : Philippe Blasband - Int. : Benoît Verhaert, Aylín Yay, Magali Pinglault, Micheline Hardy, Alexandre von Sivers, Frédéric Topart, Serge Larivière - Dist. : Les Films Séville.

TOUT VA BIEN, ON S'EN VA

La première image nous montre un homme assis sur un quai de gare. Bon. Les minutes suivantes ne sont pas particulièrement prometteuses. On croit à une autre de ces chroniques familiales douces-amères, banales tranches de vie qui ont fait les choux gras de bon nombre de réalisateurs français. Les trois sœurs lyonnaises : Laure, héritière de la maison familiale, professeur de tango; Béatrice, une parvenue au caractère intraitable; et la benjamine, Claire, la musicienne, la plus émotive, vont-elles nous *bassiner* pendant deux heures avec leurs petits problèmes existentiels ? L'arrivée de Louis, l'homme aperçu à la gare, va venir changer la donne. Qui est-il ? Leur père, évidemment. Pourquoi l'aînée et la cadette lui réservent-elles un accueil glacial ? Il les a quittées 15 ans auparavant,

dans des circonstances douloureuses, pour faire sa vie ailleurs. Pourquoi ces retrouvailles tardives ? Louis n'a plus rien, que des souvenirs qui bientôt — et c'est là le drame — n'en seront peut-être plus, car cet homme perd la mémoire. Avant qu'il ne soit trop tard, il cherche à faire la paix avec son passé, incarné par ses trois filles qu'il a si peu connues. Louis, ancien coupable devenu victime, sent la mémoire, donc la vie, lui filer entre les doigts. Son retour vers ses trois filles constitue un ultime effort de faire la paix avec elles, avec lui-même et avec son passé. Pour cela, les quatre devront s'affronter dans un climat de violence psychologique presque insoutenable.

Mouriéras a écrit et réalisé un très beau film où l'émotion est palpable. Un film qui, au-delà des échanges verbaux parfois acerbes et de la tension ambiante, privilégie les non-dits et les ellipses narratives. Le tout est rehaussé par une interprétation de premier ordre, notamment de Michel Piccoli, qui campe avec force nuances un personnage complexe, à la fois lucide et désespéré. **◀**

Denis Desjardins

France 2000, 96 minutes - Réal. : Claude Mouriéras - Scén. : Claude Mouriéras - Int. : Michel Piccoli, Miou-Miou, Sandrine Kiberlain, Natacha Régnier, Laurent Poitrenaux - Dist. : Christal Films.

Tout va bien, on s'en va



La plus ancienne revue
de cinéma au
Québec (1955)
toujours à la fine
pointe de l'actualité

LA REVUE DE
SÉQUENCES
CINÉMA

films • trames sonores • entrevues • reportages • appréciations

abonnements

25.00 \$ PAR ANNÉE. C.P.26, SUCC. HAUTE VILLE QUÉBEC, (QUÉBEC) G1R 4M8, TÉL. : (418) 656-5040, TÉLÉC. : (418) 656-7282