

Délivrez-moi
Annie au purgatoire
Délivrez-moi, Canada [Québec] 2006, 93 minutes

Philippe Jean Poirier

Numéro 243, mai-juin 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/47717ac>

[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

Poirier, P. J. (2006). Compte rendu de [Délivrez-moi : annie au purgatoire / *Délivrez-moi*, Canada [Québec] 2006, 93 minutes]. *Séquences*, (243), 38–38.

■ DÉLIVREZ-MOI

Annie au purgatoire

En s'intéressant aux diverses facettes de l'immigration, Denis Chouinard nous avait habitués à un cinéma très « international ». *Délivrez-moi* diffère sur ce point, car il s'inscrit dans un territoire et une mythologie spécifiquement « québécois ». On reconnaît néanmoins un style : Chouinard parle en images, il choisit ses lieux, ses accessoires et ses personnages en fonction de leur pouvoir d'évocation.

PHILIPPE JEAN POIRIER

Annie sort de prison après dix longues années passées à l'ombre. Elle a tué son mari. Les circonstances restent nébuleuses. La belle-mère ne lui a pas tout à fait pardonné, même si, entre-temps, elle a pris soin de sa petite-fille Sophie. Un premier signe : Annie traverse une passerelle, un pont qui sépare la prison du monde extérieur. Plus tard, on retrouvera ce même type de passerelle entre l'univers urbain d'Annie, qui s'est trouvé un appartement en ville, et la maison d'Irène, en campagne. Denis Chouinard utilisait déjà ce procédé dans *L'Ange de goudron* : une longue passerelle blanche isolait la famille musulmane du reste de la société. C'est de la dialectique imagée, en fait. Il y a aussi la cigarette, un signe de pauvreté. Annie en fume beaucoup. Elle les roule elle-même. Irène exècre ce vice, ce vice « de pauvres », explique-t-elle à sa petite-fille. Voilà comment Chouinard manipule ses accessoires. Il cherche à leur donner un sens, une certaine poésie.



Une violence et une tension sexuellement redoutables

L'usage des cigarettes rappelle d'ailleurs l'omniprésence des boulons sur le cargo des *Clandestins*. L'esthétique se recoupe. Et de manière générale, *Délivrez-moi* est plus près de *Clandestins* que de *L'Ange de goudron*. Peut-être parce qu'il est plus viscéral et moins politique. Chose sûre, il y a ici une témérité qui faisait défaut à *L'Ange de goudron*, bien sage malgré le sujet explosif qu'il abordait. *Délivrez-moi* ose, il prend son sujet à bras-le-corps.

Deux éléments clefs pourraient expliquer cela. D'abord, l'écrivaine et scénariste Monique Proulx a collaboré au scénario, afin d'aider le cinéaste à se défaire de certaines inhibitions. Ensuite, Chouinard s'est entouré d'une solide équipe d'acteurs. Geneviève Bujold et Juliette Gosselin se tirent bien d'affaire. Mais il faut insister sur la chimie qui passe entre Céline Bonnier et Patrice Robitaille. Cette chimie traverse le texte et bouscule les mots. Elle produit du coup des scènes magnifiques, chargées d'une violence et d'une tension

sexuellement redoutables. Une séance d'effeuillage dispensée par Annie tourne d'ailleurs au cauchemar, lorsque Ghislain arrive à l'improviste et brutalise l'agente correctionnelle à qui le spectacle était destiné. Certaines de ces scènes rappellent étrangement la folie meurtrière du couple de *Natural Born Killers*.

Cette approche judéo-chrétienne est nouvelle dans l'œuvre de Chouinard. Elle est néanmoins pertinente si on ose y voir une analyse sociologique du Québec moderne.

Le film se place dans un axe judéo-chrétien qui semble bien assumé. L'usine fait office de purgatoire pour Annie. Le contremaître la prévient d'emblée : « Tu veux travailler sur le plancher ? C'est l'enfer icitte, ma fille »... Les fours crachent le feu et les cheminées « boucanent » à n'en plus finir. À l'opposé, sa fille Sophie fait de longues promenades en nature, elle passe tout son temps dans les îles, une sorte de paradis perdu. Le contraste est fameux : il y a d'un côté l'univers industriel, composé de tôle, d'étincelles et de fumée, et de l'autre il y a un monde vierge, vaste et silencieux. Sophie file sur les eaux calmes avec sa barque, alors que sa mère charrie des poubelles au milieu du bruit et des flammes.

Cette approche judéo-chrétienne est nouvelle dans l'œuvre de Chouinard. Elle est néanmoins pertinente si on ose y voir une analyse sociologique du Québec moderne. Le film nous montre une société où l'Église en tant qu'institution est absente du paysage. Or, cette institution, avec sa conception bipolaire du monde, est à ce point intériorisée en nous qu'elle ressurgit aisément en dehors de l'Église ; elle se manifeste à travers des éléments de la vie moderne tels que l'usine ou le milieu urbain.

Un bémol, s'il est permis d'en mettre. Vers la fin, Annie obtient la garde légale de Sophie contre toute attente. La mère rebelle débarque à la maison de campagne à moitié ivre avec la ferme intention de récupérer sa fille. L'intrigue converge alors vers un climax. La situation de crise est pourtant aussitôt désamorcée, et le film se prolonge vers une fin improbable et inutilement compliquée.

Mais ce n'est pas si important. Au générique, les images fortes reviennent troubler notre regard, et les scènes explosives prolongent leurs échos jusqu'à nos oreilles.

■ Canada [Québec] 2006, 93 minutes — Réal. : Denis Chouinard — Scén. : Denis Chouinard, Monique Proulx — Photo : Steve Asselin — Mont. : Michel Arcand — Mus. : Claude Fradette — Dir. Art. : Patrice Bengle — Cost. : Sophie Lefèvre — Int. : Céline Bonnier (Annie), Geneviève Bujold (Irène), Juliette Gosselin (Sophie), Patrice Robitaille (Ghislain), Pierre-Luc Brillant (Marco), Danielle Fichaud (Martine), Nicole Leblanc (Madame Bissonnette) — Prod. : Réal Chabot — Dist. : TVA.

L'ENFER

Brûlant hommage, film tiède

Un projet de trilogie laissé en suspens par la mort d'un des grands cinéastes de notre époque donne l'occasion rêvée à ses admirateurs de terminer ce qui a été entamé. Après *Heaven* de l'Allemand Tom Tykwer, c'est au tour du Bosniaque Danis Tanovic de transformer en film l'ébauche de scénario du tandem Kieslowski/Piesiewicz : *L'Enfer*.

JEAN-PAUL MARQUIS

Une fausse impression, une dispute et c'est la vie de toute une famille — un père, une mère et trois sœurs —, qui vire au cauchemar. Ces dernières, une fois le nid familial abandonné, vivront isolées les unes des autres jusqu'au jour où un homme mystérieux viendra révéler son secret à l'une d'entre elles. La réunion familiale sera de mise ainsi qu'une radicale réinterprétation de leur passé. Ce traitement signé Krzysztof Piesiewicz (collaborateur de Kieslowski depuis *Bez konca* (1985) repose sur beaucoup de non-dits, de soupirs et de regards interrogateurs. On y suit essentiellement le mal de vivre des trois sœurs, dépendantes affectives chacune à sa façon. Sophie, l'aînée (Emmanuelle Béart), soupçonne son mari de la tromper et, pire, de ne plus l'aimer. Céline (Karin Viard) s'occupe seule de sa mère paraplégique et croit avoir trouvé son prince charmant en la personne d'un libraire « épieur ». Enfin, la cadette, Anne (Marie Gillain), comble l'absence de son père en se liant à un professeur d'âge mûr marié. À défaut de nous présenter des personnages facilement attachants, Tanovic les entoure d'une aura de mystère très (parfois trop) prononcée. On ne comprend pleinement les véritables enjeux de leur souffrance qu'à la toute fin; entre-temps on se nourrit de révélations tardives et de rares indices sur leur existence. Ce genre de procédé structurel fonctionne à merveille pour les thrillers (voir *The Usual Suspects* (1995), mais peut s'avérer lassant pour des drames tel *L'Enfer* où le développement psychologique des personnages se doit d'être plus tangible.

Voici justement l'essence de cet enfer moderne : une société rejetant le côté immatériel du monde est incapable d'accorder du sens aux tragédies humaines qui, souvent, dépassent l'entendement rationnel.

Ceci dit, *L'Enfer* est loin de constituer une expérience de cinéma désagréable. Ne serait-ce que pour l'hommage passionné accordé par Tanovic à Kieslowski, le film s'avère un véritable plaisir. Le travail hyperbolique sur la couleur rappelle l'esthétisme du maître polonais. Les échos visuels de *Trois Couleurs : Rouge* (1995) résonnent vivement dans *L'Enfer*. Une teinte rouge omniprésente, évoquant dans le premier cas la fraternité représentée par le dernier tiers du drapeau français, symbolise habilement ici une atmosphère infernale. Certaines références se font encore plus pointues : Tanovic recycle à sa manière certaines images fortes de l'œuvre de Kieslowski. Il y a la guêpe luttant contre la noyade dans un verre, évoquant le deuxième volet du *Décatalogue* ou la vieille dame peinant à déposer une bouteille vide dans un bac à recyclage (le symbole ultime de la misère humaine aux dires de Kieslowski). Alors que le défunt cinéaste usait de tels motifs comme points de réflexion indépendants de l'intrigue, Tanovic les intègre à l'action. Ainsi, la fameuse vieille dame agira ici comme source de distraction pour Anne et l'empêchera de mener à bien son entreprise de filature sur un amant qui la fuit. Par contre, certaines métaphores

se font lourdes; il n'y a qu'à rappeler l'image de Sophie épluchant sa plante déshydratée alors qu'elle regarde son mari la quitter pour sa maîtresse.



Une ambiguïté qui rappelle Antonioni

Le rythme lent, l'utilisation symbolique de la couleur, les relations amoureuses ambiguës font inévitablement penser à Antonioni et, plus précisément, à *Désert rouge* (1964). Comme le personnage aliéné de Monica Vitti, nos protagonistes principales s'ennuient, s'angoissent, veulent de l'amour mais ne savent comment s'y prendre pour l'obtenir. Prisonnières d'une société moderne éperduent fière de ses avancées technologiques, au point de dévaluer les relations humaines, elles ont perdu la faculté de communiquer. À ce titre, les personnages de *L'Enfer* ne parviennent à s'exprimer éloquentement que par l'entremise de monologues. Sébastien (Guillaume Canet) séduit Céline en citant un texte de Selimovic. Cette dernière divertit sa mère muette en lui lisant des passages du livre Guinness des records (on sent Tanovic prendre un malin plaisir à ridiculiser une société ne jurant que par les chiffres). Anne admet une meilleure compréhension de soi et de sa famille lors de son exposé oral sur le mythe de Médée. Enfin, le professeur Frédéric (Jacques Perrin) résume littéralement le thème du film dans un cours où il est question d'une société niant Dieu et, par là même, refusant d'attribuer l'aventure humaine au destin mais la liant plutôt à cette notion scientifique qu'on nomme coïncidence. Voici justement l'essence de cet enfer moderne : une société rejetant le côté immatériel du monde est incapable d'accorder du sens aux tragédies humaines qui, souvent, dépassent l'entendement rationnel. L'homme est donc condamné à attendre sans se permettre d'espérer.

■ *L'ENFER* — France / Italie / Belgique / Japon 2005, 98 minutes — Réal. : Danis Tanovic — Scén. : Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieslowski — Photo : Laurent Dailland — Mont. : Francesca Calvelli — Mus. : Dusko Segvic — Dir. Art. : Aline Bonetto — Cost. : Caroline De Vivaise — Int. : Emmanuelle Béart (Sophie), Karin Viard (Céline), Marie Gillain (Anne), Guillaume Canet (Sébastien), Jacques Gamblin (Pierre), Jacques Perrin (Frédéric), Carole Bouquet (la mère), Jean Rochefort (Louis), Miki Manojlovic (le père) — Prod. : Cedimir Kolar, Marc Baschet — Dist. : Alliance.

INSIDE MAN

« *It's just like nothing happened* »...

On espère une chose tout au long du film : voir Spike Lee s'approprier l'audacieux projet du scénariste Russel Gewirtz. Et à deux reprises, on croit le miracle possible. Pour finalement déchanter : les dés étaient pipés d'avance, ce film répond avant tout à des impératifs commerciaux.

PHILIPPE JEAN POIRIER

Pierre Falardeau confiait récemment aux *Francs-Tireurs* travailler sur une histoire de braquage (il s'agit du même fait divers qui a inspiré *Le Dernier Tunnel*.) À ce même moment, l'Afro-Américain Spike Lee débarque sur nos écrans avec un suspense à propos, lui aussi, d'un vol de banque. La coïncidence amuse, car la démarche des cinéastes se fait écho depuis longtemps. En raison de leurs causes d'abord : l'indépendance pour l'un, l'émancipation (des Noirs) pour l'autre. Ces causes, Pierre Vallières s'était chargé de les réunir sous le titre *Nègres blancs d'Amérique*.



Une intrigue qui prend toute la place

Ils ont éduqué les masses par leurs films historiques (*Malcolm X*, *Octobre*), ils ont dénoncé le contrôle des médias (*Elvis Gratton XXX*, *Bamboozled*), ils ont mis en scène leur propre culture. Ils se sont démarqués, au fil des années, en réalisant de solides drames de mœurs : *Le Party*, *Do the Right Thing*, pour ne nommer que ceux-là. Ces cinéastes ont développé une sensibilité leur permettant de construire des drames de mœurs crédibles. Spike Lee avait l'habitude, dans ses films, de s'intéresser davantage à ses personnages qu'à l'intrigue, en plus de se montrer très créatif visuellement.

On ne retrouve rien de tout ça dans *Inside Man*. C'est plutôt l'inverse : l'intrigue prend toute la place, court-circuitant la sensibilité et la créativité visuelle du cinéaste. C'est difficile à concevoir. On ne s'entend pas dire d'un film de Lee qu'il est « chargé de revirements alambiqués ». On pouvait dire cela de plusieurs thrillers, mais pas d'un *Spike Lee Joint*. Jusqu'à maintenant.

Reste que Lee a du métier. Il sait où pointer la caméra et comment orchestrer une scène. L'image est professionnelle, maîtrisée, originale sous certains angles. Au début de la prise d'otages, la caméra transmet la fébrilité en tournoyant sur elle-même, alors qu'à l'intérieur de la banque, tout est stable. De bons contrastes. Les gangsters entrent vêtus de blanc, puis changent leur tenue pour du noir. Le cinéaste sait

quand ralentir, et prendre le temps d'asseoir une scène, comme celle entre le garçon et le chef des braqueurs, à l'intérieur du coffre-fort. Cette conversation autour d'une pizza est très comique.

Il y a une première étincelle, de brefs extraits d'entrevues nous indiquent l'issue du braquage : les suspects prendront la fuite. Mais comment ? On se met à rêver qu'il y aura un film *après le film*. Qu'il ne s'agit pas simplement d'un vol de banque, mais bien d'autre chose. Puis les réalités du thriller nous rattrapent.

La plupart des revirements sont colligés dans le grand livre du suspense. En se référant à la section sur les secrets inavouables : on devinera que le directeur de la banque fut impliqué de près ou de loin avec les Nazis. Pour prédire la fin, on pourra se rabattre sur une autre section, populaire ces temps-ci, qui est, en situation d'otages, de se fondre dans la foule (pensons à *16 Blocks*).

En sortant du film, on se sent comme le policier en chef qui décide de fermer le dossier parce qu'il n'y a pas de vol, pas de suspect, et pas d'infraction. On a beau fouiller, il n'y a pas de preuve décisive qu'il s'agisse d'un *Spike Lee movie*.

Et il y a cette deuxième étincelle, incertaine toutefois. Le film est truffé de références au 11 septembre. On en vient à se demander s'il n'y a pas lieu d'y voir une métaphore avec les attaques préventives américaines. La banque est en état de siège. Une exécution cagoulée nous est relayée par l'intermédiaire du système de caméra. La police décide d'intervenir. Il y a confusion entre les otages (civils) et les bandits. On pense à l'intervention en Afghanistan ou en Irak. Le chef de la bande, brillamment interprété par Clive Owen, disparaît dans sa petite cellule, à l'intérieur même de la banque. On imagine Ben Laden terré dans sa caverne... Mais la métaphore n'est pas nette, et probablement tirée par les cheveux.

En sortant du film, on se sent comme le policier en chef qui décide de fermer le dossier parce qu'il n'y a pas de vol, pas de suspect, et pas d'infraction. On a beau fouiller, il n'y a pas de preuve décisive qu'il s'agisse d'un *Spike Lee movie*. On ne se sent pas plus mal. « *It's just like nothing happened.* » Il y en aura d'autres, des plus coriaces, de vrais chefs-d'œuvre à se mettre sous la dent.

■ **L'INFORMATEUR** — États-Unis 2006, 129 minutes — **Réal.** : Spike Lee — **Scén.** : Russel Gewirtz — **Photo** : Matthew Libatique — **Mont.** : Barry Alexander Brown — **Mus.** : Terence Blanchard — **Dir. Art.** : Chris Shriver — **Cost.** : Donna Berwick — **Int.** : Denzel Washington (Keith Frazier), Clive Owen (Dalton Russel), Jodie Foster (Madeline White), Christopher Plummer (Arthur Case), Willem Dafoe (le capitaine John Darius), Chiwetel Ejiofor (Bill Mitchell), Peter Gerety (Captain Coughlin), Peter Fréchette (Peter Hammond) — **Prod.** : Brian Grazer — **Dist.** : Universal.

MANDERLAY À l'ombre de Dogville

Le cinéaste danois Lars von Trier ne déroge pas de son projet initial, il poursuit la douloureuse traversée de ses États-Unis fantasmés. Le convoi de mafiosi atteint Manderlay et pourtant Dogville nous habite encore. C'est qu'il faut faire le deuil du premier film pour réellement apprécier le deuxième, moins brutal et plus réflexif.

PHILIPPE JEAN POIRIER

Dogville avait l'allure d'un chemin de croix, une sorte d'adaptation libre du conte sadien **Justine ou les Malheurs de la vertu**. Si Grace semble complètement remise de cette expérience scabreuse, c'est qu'elle possède désormais de puissants moyens de dissuasion, puisque son père lui a cédé une partie de ses pouvoirs mafieux. Le cortège stoppe à Manderlay, et Grace y découvre une plantation qui a « omis » de mettre fin à l'esclavage, pourtant aboli soixante-dix ans plus tôt. Grace s'indigne et libère les esclaves afro-américains, assistant du coup au décès de Mam, la maîtresse du domaine.

Cette trilogie sur les États-Unis possède une mécanique interne des plus particulières. Il est aisé, *a priori*, d'attribuer le rôle principal à Grace. La structure du récit fait pourtant d'elle, en réalité, un élément déclencheur. Les petites communautés qu'elle côtoie deviennent ainsi le *vrai* personnage principal, appelé à « évoluer » au fil de l'intrigue. À Dogville par exemple, les habitants entraînent pour la première fois en contact avec l'Autre, personnifié par Grace, qui incarnait à leurs yeux tout ce qu'il y a d'étranger, d'inconnu et d'inquiétant chez l'être humain. Le récit concentrait alors sa quête sur l'individu. Il va sans dire que les habitants échouèrent à ce test.

À Manderlay, Grace induit un apprentissage qui est d'ordre politique. Les résidents jouissent d'une nouvelle liberté d'action depuis la mort de Mam. L'occasion leur est offerte d'apprendre à vivre en démocratie. Paradoxalement, ce mode de fonctionnement leur est imposé. La jeune femme supervise étroitement la transition de régimes à l'aide de ses gentlemen armés. Certains y verront une référence directe à l'intervention américaine en Irak. Avec raison, puisque le cinéaste lui-même confirme ce parallèle.

Le cinéaste promène sa caméra flottante à travers cet étrange décor avec une précision chirurgicale, presque pornographique.

Nicole Kidman et James Caan cèdent ici leur place à Bryce Dallas Howard et Willem Dafoe. Soulignons l'ironie. Alors que **Dogville** nous forçait à imaginer les décors manquants, **Manderlay** débute avec l'étrange impression qu'il faudra, cette fois, en plus des décors, s'imaginer les acteurs « manquants ». Mais l'effet s'estompe, et la magie opère à nouveau. Au terme du film, la nouvelle Grace nous apparaît comme une évidence. On se dit que les scènes clefs ont été mieux servies par la candeur d'Howard que par la froideur de Kidman.

Parlons de cette fameuse mise en scène, pour le moins atypique. Une partie des décors sont tracés en noir sur un parquet de jeu blanc, le négatif de ce que l'on a connu dans **Dogville**. Seuls quelques vestiges subsistent à l'écran, une clôture et une charpente de maison, etc. Le cinéaste promène sa caméra flottante à travers cet étrange décor avec une précision chirurgicale, presque pornographique. Pornographique en ce sens qu'il n'y a plus aucun appui scénique à la disposition

des acteurs, qui sont brutalement renvoyés à leur corps, comme seul outil de jeu. Cela permet de générer une partie de la violence inhérente au récit. Si le procédé a charmé certains cinéphiles, il a provoqué l'exaspération chez plusieurs. C'est peut-être pour ça que le cinéaste a mis la pédale douce sur les effets scéniques cette fois-ci. Et c'est dommage, car c'est précisément l'exploration de ce langage théâtral qui était si neuve et réjouissante.



La nouvelle Grace nous apparaît comme une évidence

La représentation des Afro-Américains pose problème, et c'est pourquoi certains acteurs n'ont pas voulu toucher à ce scénario. Glover lui-même a tergiversé avant d'accepter son rôle. La typologie des esclaves, tirée du Livre de Mam, suscite d'abord une indignation calculée : il y a le « nègre pleurnichard », « le nègre rigolo », « le nègre bavard », etc. Passe encore. Ce qui est troublant, c'est de voir les personnages se comporter conformément à ces définitions psychologiques. Il est difficile de croire que l'oppression d'un Maître puisse abrutir les gens à ce point. Cet aspect du film soulève des doutes.

Lars von Trier possède néanmoins la faculté d'amener une situation à son paroxysme. C'est ainsi qu'il nous fait oublier ses maladresses. **Manderlay** foisonne en scènes tragiques. Pensons au meurtre de la vieille dame, au châtement de Timothy. Autant de souvenirs indélébiles.

■ Danemark / Suède / Pays-Bas 2005, 139 minutes — **Réal.** : Lars von Trier — **Scén.** : Lars von Trier — **Photo** : Anthony Dod Mantle — **Mont.** : Bodil Kjørhaug, Molly Marlene Stensgård — **Mus.** : Joachim Holbek — **Dir. Art.** : Peter Grant — **Cost.** : Manon Rasmussen — **Int.** : Bryce Dallas Howard (Grace Margaret Mulligan), Isaach De Bankolé (Timothy), Danny Glover (Wilhelm), Willem Dafoe (le père de Grace), Jeremy Davies (Niels), Lauren Bacall (Mam), Chloë Sevigny (Philomena), Jean-Marc Barr (M. Robinson), Udo Kier (Mr. Kirspe), Michaël Abiteboul (Thomas), Rik Launspach (Stanley Mays), Geoffrey Bateman (Bertie), Suzette Llewellyn (Flora), Virgile Bramly (Edward), Charles Maquignon (Bruno) — **Prod.** : Humbert Balsan, Gillian Berrie, Bettina Brokemper — **Dist.** : TVA.

LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS

Flamboyant tour de piste

Il y a Mitterrand le monstre politique, colossal, plus grand que nature, mais entaché d'intrigues et de volte-face. Le film, sans faire l'économie de ce discours, porte son attention sur autre chose : un homme acculé au pied du mur, face à la mort. Le président de la Cinquième République y va d'un flamboyant dernier tour de piste.

PHILIPPE JEAN POIRIER

Le dernier Mitterrand a été publié en 1996. Le journaliste Georges-Marc Benamou y rapportait une série d'entretiens obtenus du président avant sa mort. Le cinéaste Robert Guédiguian s'en est inspiré pour réaliser une fiction. Il faut dire qu'il avait entre les mains de la dynamite. Il est question dans ce livre du passé trouble de Mitterrand, au sujet de Vichy. Le cinéaste aurait pu mettre le feu aux poudres, comme l'a fait Oliver Stone en spéculant sur le cas de Nixon. Il a plutôt choisi de désamorcer la bombe. Quelques doutes sont émis au long du récit, mais il ne s'y trouve aucune réponse définitive. Le président emportera son secret dans la mort.



Le journaliste foule la plage déserte en compagnie de l'homme d'État

Le vieil homme disserte, et le jeune homme écoute. Le ciel est gris, couvert, maussade. Et pourtant, le vieil homme a le regard allumé, rieur.

Le *Promeneur du champ de Mars* dégage l'étrange impression de flotter hors du temps, hors d'atteinte, en marge de l'actualité. Cette impression nous restera longtemps après la projection. La séquence d'ouverture est révélatrice à cet égard. Le journaliste Antoine Moreau embarque à la suite du président dans un petit hélicoptère. L'engin s'élève dans le ciel et traverse la contrée française. La vue est imprenable, et on ne peut plus les atteindre. Un peu plus tard, il y a une autre scène du même type, sublime celle-là, reprise sur l'affiche d'ailleurs. Le journaliste foule la plage déserte en compagnie de l'homme d'État. Le vieil homme disserte, et le jeune homme écoute. Le ciel est gris, couvert, maussade. Et pourtant, le vieil homme a le regard allumé,

rieur. Du coup, on est happé par le charisme de Michel Bouquet, du président, on ne sait plus.

La structure du récit contribue également à installer cet effet de flottement. On nous présente une suite de rencontres : à la résidence, au restaurant, à la plage, et bien sûr au Champ de Mars. Les scènes ne sont toutefois pas présentées chronologiquement. Elles se succèdent sans repères temporels précis. Le cinéaste laisse au spectateur le soin de reconstituer l'ordre des événements s'il le désire. Mais ce n'est pas nécessaire. D'où le flottement. Et c'est tout à fait en phase avec le sujet, puisque Mitterrand lui-même flotte quelque part dans l'antichambre du temps, en attente de sa place dans l'Histoire.

Si le film semble vouloir se distancier de l'actualité, il renforce néanmoins une certaine perception qu'on a de la France, soit qu'elle n'a pas la conscience tranquille ces jours-ci. Et pour cause, il y a eu les émeutes et les voitures calcinées. Il y a eu le film coup-de-poing de Michael Haneke, *Caché*, où le colonialisme français en prend pour son rhume. **Le Promeneur du champ de Mars**, en privilégiant une approche moins frontale, ouvre une autre boîte de Pandore. Antoine insiste auprès du président pour parler du gouvernement de Vichy, sous l'Occupation allemande. L'enquête tournera à l'obsession, et le journaliste perdra contact avec sa réalité immédiate. D'une part, sa blonde porte son enfant. Et d'autre part, le vieil homme veut partager le spectacle de son agonie. Antoine est le témoin privilégié de ces deux grandes expériences de la vie humaine, soit la naissance et la mort. Mais il ne semble pas en mesurer l'importance. C'est qu'il est préoccupé par le sombre héritage français qui se dessine.

L'agonie du président constitue sûrement le plus grand intérêt du film. Cela rejoint une démarche qui nous est proche, avec *Les Invasions barbares*. La sagacité des dialogues et la culture qui s'en dégage rappellent d'ailleurs l'écriture d'Arcand. La proposition également : un homme face à la mort, à l'heure du bilan. La réaction du jeune homme est troublante : ses regards fuyants laissent paraître un profond malaise, à la limite du dégoût. Le vieil homme semble mieux accepter cette mort annoncée, même s'il cherche à lui donner un sens en vain. C'est une vibrante leçon d'humanité, de dignité aussi. Le film nous communique l'espoir qu'il est possible d'affronter la mort avec une *relative* sérénité.

■ France 2005, 117 minutes — Réal. : Robert Guédiguian — Scén. : Georges-Marc Benamou — Photo : Renato Berta — Mont. : Bernard Sasia — Mus. : Valérie Meffre — Dir. Art. : Mayté Alonso — Cost. : Juliette Chanaud — Int. : Michel Bouquet (le Président), Jaiil Lespert (Antoine Moreau), Philippe Fretun (Docteur Jeantot), Anne Cantineau (Jeanne), Sarah Grappin (Judith), Catherine Salviat (la mère de Jeanne), Jean-Claude Frissung (le père de Jeanne), Philippe Le Mercier (le garde du corps), Serge Kribus (le chauffeur), Jean-Claude Bourbault (Le libraire), Grégoire Oestermann (Garland), Philippe Lehembre (Chazelles), Istvan Van Heuverswyn (Deletraz) — Prod. : Robert Guédiguian, Frank Le Wita, Marc De Bayser — Dist. : Christal.

QUE DIEU BÉNISSE L'AMÉRIQUE Et pendant ce temps-là, près de chez vous...

Que faisiez-vous le jour du 11 septembre 2001 ? Étiez-vous rivé à votre petit écran à regarder pour la énième fois les avions s'écraser sur les tours du World Trade Center ? Ou peut-être viviez-vous votre propre drame...

YASMINA DAHA

On le sait, quand Robert Morin s'exprime, il ne fait normalement pas dans la dentelle. On aime...ou pas. Mais cette fois, sans trop s'éloigner du traitement rude auquel il nous a habitué, il signe, avec **Que Dieu bénisse l'Amérique**, une fable tragicomique qui flirte avec une forme d'optimisme naïf qu'on ne lui connaissait pas encore.

En commençant par la fin, comme pour nous donner certains indices, ce thriller banlieusard s'ouvre sur le décor lilliputien d'une cour arrière typique, que contemple de haut un personnage aux proportions gigantesques. Le monologue qui sous-tend la scène jette les bases de l'intrigue et donne le ton au reste du film qui raconte les destins croisés de voisins qui doutent les uns des autres sans se connaître vraiment.

Tout ce petit monde est prisonnier dans sa petite existence, en apparence tout droit sortie d'une publicité de Canadian Tire, mais on remarque vite qu'ils sont tous aux prises avec leur solitude aseptisée.

Pendant qu'à New York se joue une des plus grandes catastrophes, dans une banlieue montréalaise, à l'intersection des rues Du Bonheur et De l'Harmonie, une autre tragédie se dessine... Pierre St-Roch, un éducateur en garderie accusé de pédophilie, rentre chez lui après un séjour en prison. Sa femme ne veut plus de lui et, bien qu'il clame son innocence, elle a changé les serrures et le laisse seul à son sort. Il se résout à emménager dans son cabanon de jardin, entre les sacs d'engrais et son vénéré sac de golf. Bien qu'absout par le système judiciaire, il doit maintenant composer avec le jugement des autres. Or, depuis quelque temps circule une liste des prédateurs sexuels libérés. De cette liste, plusieurs ont déjà payé de leur vie, leurs crimes du passé. Un tueur en série, surnommé « l'alimenteur » à cause de ses méthodes hors du commun, traîne dans le quartier et éradique les « mauvaises herbes ». Pierre est certainement le prochain sur la liste. Dans son univers désormais réduit, Pierre se fraye un chemin en tentant d'éviter les regards accusateurs. *Traité en paria, il a peur et soupçonne tout le monde d'être le fameux justicier désaxé.*

Pour brouiller les pistes, Morin met en scène une kyrielle de personnages qu'il caricature comme lui seul sait le faire, sans toutefois perdre la finesse de son propos. Un de ceux-ci, Maurice Ménard, est l'enquêteur affecté à l'affaire des meurtres en série. Depuis quelque temps, il concentre moins son attention sur son travail que sur les états d'âme de son partenaire troublé par les fugues de sa femme dépressive. Cette dernière suspecte son mari d'avoir des tendances sexuelles déviantes. Comme vous voyez, c'est joyeux... Et ce n'est pas tout ! S'y ajoute, un paysagiste castré qui base sa vie sur l'alignement des astres, un comptable cleptomane atteint de troubles obsessionnels et une mère

monoparentale en mal d'amour. Tout ce petit monde est prisonnier dans sa petite existence, en apparence tout droit sortie d'une publicité de Canadian Tire, mais on remarque vite qu'ils sont tous aux prises avec leur solitude aseptisée.



Une petite existence, en apparence tout droit sortie d'une publicité de Canadian Tire

Et dans tout ça, qui est donc le mystérieux assassin ? À vrai dire, la réponse importe peu, car là n'est pas l'intérêt. Comme dans ses films précédents, Robert Morin cherche à susciter la réflexion. Cette fois-ci, il nous convie à nous questionner sur l'individualisme qui règne au sein de notre société. Un peu comme s'il voulait défier le thème de cette solitude du soi-disant « respect de la vie privée », Morin tourne quantité de gros plans. Parfois, la caméra lèche littéralement le visage du personnage, comme si en s'en approchant, elle tentait de nous faire voir l'âme.

Finalement, le style « suspense » est plus un prétexte pour observer les interactions entre êtres humains à l'intérieur de leur microcosme. Pour son expérience, Morin place la banlieue sous microscope, incorpore un élément déclencheur et observe les réactions. Ses résultats ? Il nous les livre. Toutefois, on se demande s'il n'a pas trafiqué les données. Car au final, il nous propose un happening qui ne lui ressemble pas. Peut-être est-ce là l'expression d'un souhait. Quand la peur de l'autre nous assaille, il vaut mieux se rapprocher, apprendre à démystifier cet autre, apprendre à s'en faire un ami plutôt que de combattre... *N'est-ce pas, monsieur Bush ? Allez, God bless America !*

■ Canada [Québec] 2006, 110 minutes — **Réal.** : Robert Morin — **Scén.** : Robert Morin — **Photo** : Jean-Pierre St-Louis — **Mont.** : Lorraine Dufour — **Mus.** : Bertrand Chénier — **Son** : Marcel Chouinard, Louis Collin, Hans Peter Strobl — **Déc.** : André-Line Beauparlant — **Cost.** : Sophie Lefebvre — **Int.** : Sylvie Léonard (Angéla Di Palma), Gildor Roy (Marcel Mériard), Patrice Dussault (Sylvain Sigouin), Sylvain Marcel (Pierre St-Roch), Gaston Lepage (Claude Lemoine), René-Daniel Dubois (Richard Pointras), Marika Lhoumeau (Johanne Labossière) — **Prod.** : Réal Chabot — **Dist.** : Christal.

THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA

Je pars à cheval avec Tommy Lee

Tommy Lee Jones a le visage buriné d'un cow-boy, l'accent nasillard et la patate chaude du parler cow-boy, la nonchalance et l'autorité d'un cow-boy. OK, l'homme vient du Texas et pourrait se substituer à n'importe quel ranger du coin sans jurer avec le décor et la profession : le gaillard était destiné à chausser les éperons au cinéma un jour ou l'autre. En plus de son passe-temps de comédien (Jones gère aussi un ranch), l'ancien coloc d'Al Gore porte également le chapeau de cinéaste dans *The Three Burials of Melquiades Estrada* (3BME), sa première réalisation pour le grand écran (The Good Old Boys, son premier emploi derrière la caméra dix ans plus tôt, était une production télé). Après avoir perdu le bonhomme dans d'innombrables films au succès relatif, le guerrier a hérité des meilleures conditions possibles pour sortir de son repos.

CHARLES-STÉPHANE ROY

3 BME ressemble à un western, goûte le western mais donne beaucoup plus que ce que le genre a à offrir. Oublions pour un instant que le drame se passe près du Rio Grande, oublions aussi qu'une ballade à cheval et qu'une fusillade font partie de l'itinéraire : le film baigne tout entier dans une atmosphère de funérailles et d'un temps révolu. LES sources inaltérables où s'abreuve les plus grandes œuvres du genre. Plutôt que de verser dans la nostalgie ou le bête *revival*, 3BME incarne un western nouveau genre, conscient de ses mythes comme de ses tics, libre et oxygénant dans ses limites, même si son propos chevauche de près celui de *The Border* (1982) du grand Tony Richardson.



Les gestes virils de la rédemption

Récit à la linéarité chambardée, 3BME raconte un pas en avant, deux en arrière, le chemin de croix d'un vieux cow-boy voulant respecter la promesse de son ami défunt. Le Melquiades Estrada du titre est l'un des milliers de travailleurs clandestins qui ont fui l'aridité du chômage mexicain dans l'espoir de gagner quelques dollars américains sans devoir saluer les douaniers. Rapidement, on apprend que les citoyens texans tolèrent plus cette main-d'œuvre bon marché que les patrouilleurs frontaliers. Estrada travaillait depuis quelque temps à l'ombre d'un rancher de Van Horn, dans l'Ouest de l'État, où il s'est lié d'amitié avec Pete (Lee Jones), vieux *jobber* célibataire porté sur la bouteille et les femmes mûres. Pete se lie d'amitié avec Melquiades, il aime sa franchise et a intégré sa

culture. Lorsque son cadavre est retrouvé en bordure d'un enclos de vaches près de la frontière, abattu par un patrouilleur frontalier, Pete voit rouge et se met en tête de trouver le coupable. Mike arrive de Cincinnati avec sa jeune épouse, il vient de dénicher un emploi au Texas et emménage dans une maison mobile. Incapable de sensibilité, Mike surveille la frontière en portant fièrement et sans questions son badge des forces de l'ordre nationales. Comme rien n'est plus difficile que de distinguer un latino d'un immigrant illégal mexicain, Mike tire sur tout ce qui bouge sur le bout de no man's land dont il assume la responsabilité. Ce jour-là, Melquiades a bougé, Mike a tiré, Pete a pleuré. La rumeur donne Mike comme coupable, Pete ira vérifier *de visu* et kidnapper le ranger, qui avoue le crime par négligence. Pete veut plus et force son compagnon d'infortune à l'accompagner dans le village où vivait Melquiades, suivant sa demande d'être enterré près de sa femme et de ses enfants. Mais se pourrait-il qu'il y ait erreur sur la destination ?

Et quelle réalisation ! Pour un coin de pays jugé infilmable, la caméra de Chris Menges a trouvé des éclairages naturels à couper le souffle, spécialement à la brunante, éblouissante et infinie.

Alternant *flashes-back* et *flashes-forward*, 3BME montre partout les allitérations dramatiques propres à Guillermo Arriaga, dont le *21 Grams* pourrait bien en être la matrice. Contrairement à son prédécesseur, le film de T. L. Jones met l'accent sur l'instinct, les valeurs et le rapport au territoire plus qu'il ne repose sur une quelconque *gimmick* temporelle, ce qui laisse toute la place à l'interprétation et à la réalisation. Et quelle réalisation ! Pour un coin de pays jugé infilmable, la caméra de Chris Menges a trouvé des éclairages naturels à couper le souffle, spécialement à la brunante, éblouissante et infinie. Le cadre, simple et inventif, scelle les scènes comme de vraies compositions. Avec l'humour et la tendresse propres aux hommes de peu de mots, 3BME remet en selle le western et donne par le fait même à Tommy Lee Jones son plus beau rôle à ce jour. De la belle besogne de vieux routier.

■ **TROIS ENTERREMENTS** — États-Unis / France 2005, 121 minutes — Réal. : Tommy Lee Jones — Scén. : Guillermo Arriaga — Photo : Chris Menges — Mont. : Roberto Silvi — Mus. : Marco Beltrami — Son : David Bach — Dir. art. : Jeff Knipp — Cost. : Kathy Kiatta — Int. : Tommy Lee Jones (Pete Perkins), Barry Pepper (Mike Norton), Julio Cedral (Melquiades Estrada), Dwight Yoakam (Belmont), January Jones (Lou Ann Norton), Melissa Leo (Rachel) — Prod. : Michael Fitzgerald, Tommy Lee Jones (Javelina Film Company), Luc Besson, Pierre-Ange Le Pogam (Europa) — Dist. : Métropole.

THREE TIMES

La fugacité du moment

L'un des maîtres incontestés du cinéma mondial contemporain, Hou Hsiao-hsien, est aussi sans doute le plus proustien des cinéastes asiatiques actuels. Fasciné par la mémoire et le temps qui passe, par ces choses si infimes et impalpables mais pourtant si étrangement marquantes qu'elles laissent des traces indélébiles sur nos vies, le cinéaste taiwanais ne se lasse pas, de film en film, de se laisser emporter à la dérive des moments fugitifs qu'il capture.

CLAIRE VALADE

Dans **Three Times**, qui pousse plus loin son goût de plus en plus prononcé pour une narrativité fragmentaire, Hou Hsiao-hsien orchestre à nouveau la rencontre du passé et du présent, du privé et du public, du familial et de l'historique, de l'intime et du politique, revisitant cette fois-ci ses thèmes de prédilection sous le prisme de trois histoires d'amour distinctes, situées à trois époques différentes mais toutes interprétées par les mêmes acteurs, le solide Chang Chen et la lumineuse Shu Qi, qui savent faire des miracles avec un simple geste ou un regard, ainsi qu'une remarquable économie de mots. Ce faisant, Hou Hsiao-hsien va lui-même à la rencontre de toute son œuvre.

Le premier segment, le plus beau, *Un temps pour l'amour*, se déroule en 1966 et s'inspire des souvenirs de jeunesse du réalisateur, comme en témoignent les chansons populaires américaines qui ponctuent le segment comme un leitmotiv, mais surtout comme la naïveté et la fraîcheur des émotions qui lient Chen à May, rencontrée dans une salle de billard la veille du départ du jeune homme au service militaire. Évoluant dans une lumière tamisée et filmés avec pudeur en plans éloignés, devant des cadres de porte ou à travers des figures mouvantes, ils échangent à peine quelques mots qui ne trahissent presque rien de leurs sentiments naissants, alors que les lettres de Chen — beau moyen de communication tactile et sensuel pour une époque encore innocente — expriment son désir véritable.

Ainsi, Three Times raconte l'espoir de l'amour innocent, le chagrin de l'amour impossible et le désordre de la désaffection avec une formidable puissance d'évocation.

Diamétralement opposé, le troisième segment, *Un temps pour la jeunesse*, situé en 2005, s'inscrit en prolongement de son sombre mais poétique **Millenium Mambo**, élégie urbaine dédiée à l'errance et au désarroi d'une jeunesse taiwanaise du nouveau millénaire. Baigné d'une lumière froide et bleutée, plongé dans des zones d'ombre et filmé caméra à l'épaule, ce segment est en proie au chaos. Eux-mêmes déstabilisés, Zhen et Jing sont à des lieux de l'innocence tranquille qui caractérisait Chen et May. Ils tentent d'exprimer leur amour, fruit d'une double trahison puisqu'ils trompent tous deux leur petite amie respective, par des moyens de communication technologiques impersonnels qui ne parviennent qu'à accentuer leur univers aliénant.

Entre les deux, le second segment, *Un temps pour la liberté*, situé en 1911, fait écho au sublime **Fleurs de Shanghai** du réalisateur. Une maison close de la haute société taiwanaise est le théâtre de cette histoire d'amour impossible entre un journaliste engagé et la courtisane qui l'aime en silence. Porté par une bande musicale instrumentale, le segment se déploie magnifiquement en une suite de tableaux aux couleurs chaudes et aux décors opulents presque entièrement muets. Filmés dans un lieu unique,

strictement à l'intérieur, ces tableaux illustrent parfaitement l'enfermement de l'univers de la courtisane et le paradoxe de la société dans laquelle elle évolue qui, d'un côté, présente un tel raffinement civilisé dans ses rituels, tandis que, de l'autre, il apparaît clair que la courtisane est prise au piège de sa condition et devra se résigner à voir ses rêves inassouvis, puisque la générosité de son bien-aimé M. Chang s'accorde bien plus à ses idéaux politiques qu'à son cœur.



La contemplation, le minimalisme et l'introspection

Ainsi, **Three Times** raconte l'espoir de l'amour innocent, le chagrin de l'amour impossible et le désordre de la désaffection avec une formidable puissance d'évocation. Construits à la manière de vignettes tout en retenue et en non-dits, les segments qui forment le film tissent une toile de moments entrelacés qui s'interpellent, lesquels peuvent d'abord sembler anodins mais cachent en fait parmi tous les autres un vrai moment-clé de pureté, d'absolu — ce moment unique où tout bascule pour toujours entre un homme et une femme, et où rien ne sera plus comme avant. Chacun des segments s'ouvre sur ce moment-clé avant de plonger en flash-back puis d'y revenir, créant un rythme de va-et-vient particulier qui, justement, est fonction de ce moment-clé, comme un écho mémoriel qui résonne.

S'il partage un certain goût pour la nostalgie avec Wong Kar-wai, un autre grand maître styliste du cinéma asiatique contemporain, Hou Hsiao-hsien traite de celle-ci tout à fait différemment de son compatriote hongkongais. Là où ce dernier privilégie un romantisme et un lyrisme grandioses et somptueux, le cinéaste taiwanais apparaît plutôt comme un humaniste préférant la contemplation, le minimalisme et l'introspection pour explorer sa fascination du désir, du devoir et du désenchantement. **S**

■ **ZUI HAO DE SHI GUANG** — Taiwan 2005, 116 minutes — Réal. : Hou Hsiao-hsien — Scén. : Hou Hsiao-hsien, Chu Tien-wen — Photo : Mark Lee Ping-bin — Mont. : Liao Ching-Song — Mus. : — Son : Tu Duu-Chih — Dir. art. : Hwang Wern-Ying — Cost. : Wang Kuan-yi — Int. : Chang Chen (Chen/Mr. Chang/Zhen), Shu Qi (May/la courtisane/Jing), Mei Fang — Prod. : Chang Hua-fu (Sinomovie.com) — Contact : MachiavelDVD.