Document généré le 23 avr. 2024 10:09

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

L'appât
La vie zappée
L'appât, France, 117 minutes

Mario Cloutier

Numéro 178, mai–juin 1995

URI : https://id.erudit.org/iderudit/49673ac

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

Cloutier, M. (1995). Compte rendu de [L'appât : la vie zappée / *L'appât*, France, 117 minutes]. *Séquences*, (178), 35–36.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

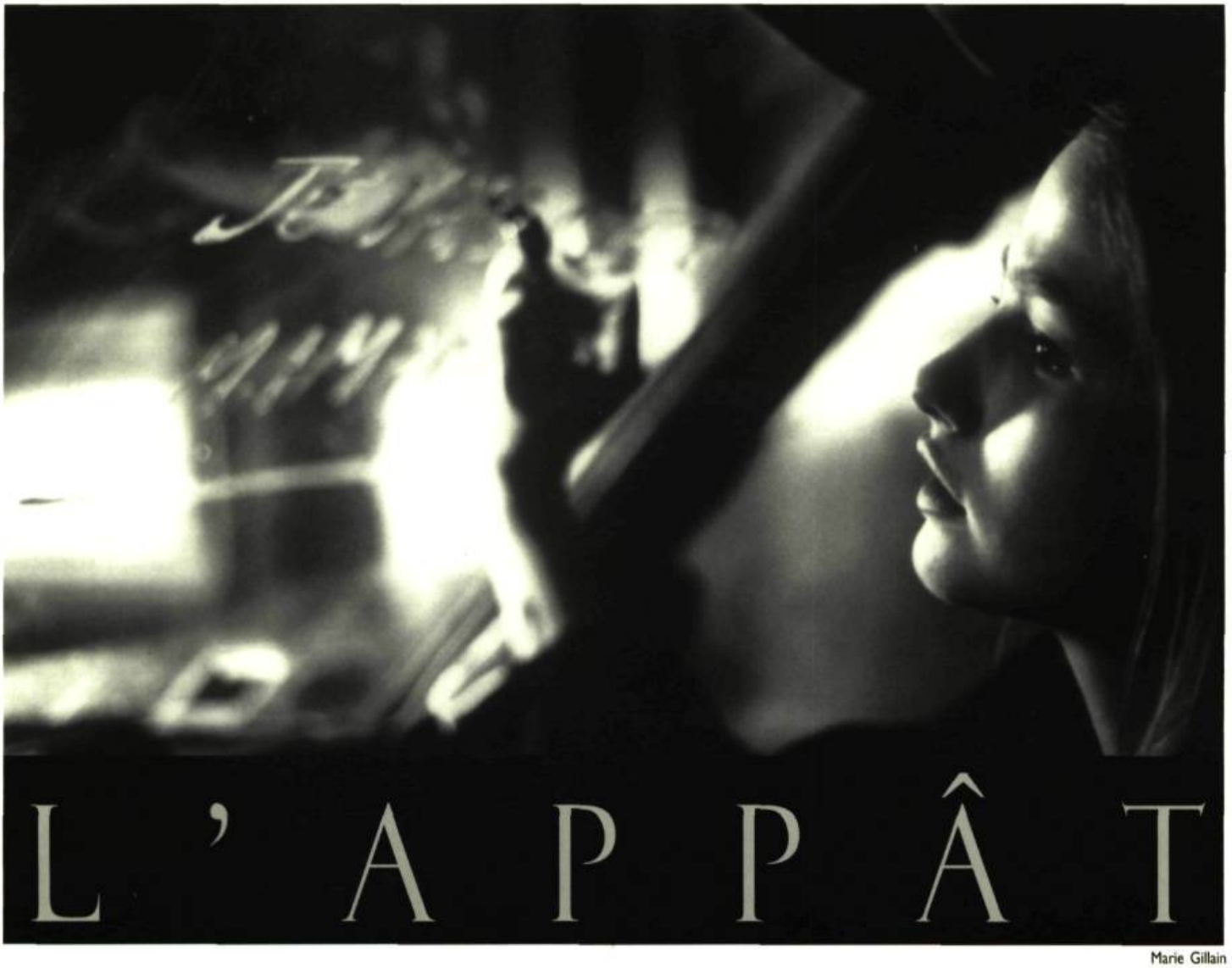
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



Marie Gillain

La vie zappée

Le dernier film de Bertrand Tavernier fait penser à celui de Peter Weir, **Witness**. Voilà deux longs métrages intelligents et denses, construits en faux-semblant. Par exemple, le titre. Dans les deux cas, un seul mot qui fait double sens. Dans le film de Weir, **Witness** désignait tout autant le regard du petit garçon témoin d'un meurtre que celui d'Harrison Ford sur la communauté étrange, les Amish, dans laquelle il se retrouvait. Pour ce qui est de **L'Appât**, le titre désigne aussi bien l'arnaque que tend le personnage de Marie Gillain à ses victimes, que la prison d'images superficielles et insidieuses dans laquelle se réfugient les jeunes du film.

Car il s'agit bien d'une prison que dessinent en rouge sur noir les lettres qui forment le mot «appât» dans le générique. «C'est beau le sang», diraient sans doute les trois personnages principaux qui banalisent tout, du sexe à la violence, des mots aux gestes. Dans le supermarché aux images, ils gobent tout, ils achètent tout, de Julia Roberts à l'argent en passant par le rêve américain au complet. Nathalie, Éric et Bruno sont de grands enfants dans des corps d'adultes. Ces jeunes apprennent à vivre à la télé ou au cinéma et vivent comme ils zappent les images qui ne leur plaisent pas. Ils pensent n'avoir qu'à demander pour recevoir. Ils croient dur comme fer que tout leur est dû, le paradis sur la terre comme au ciel, réel ou artificiel.

Dans cette philosophie de vie qui tourne autour de «l'ici maintenant», il existe une urgence, une impatience que la caméra de Tavernier s'empresse de traquer bien souvent portée à l'épaule. Elle capte des jeunes qui sont «speed», qui ont soif de tout et surtout de biens matériels, des plus beaux, des plus chers. Toute la première partie du film — jusqu'au premier meurtre — se construit ainsi rapidement avec nombre de coupes, de zooms et de mouvements de caméra. C'est la fuite en avant. Bougeant au diapason d'une jeunesse à cran, jamais un film de Tavernier ne se sera montré aussi nerveux, aussi instable.

En fait, c'est là toute la finesse d'un artiste de métier qui sait exactement ce qu'il fait. Bertrand Tavernier réussit à éviter un ton moraliste en suivant ces jeunes pas à pas jusqu'au premier délit. Ensuite, il se calme, laisse retomber la poussière et s'engage, dans la deuxième partie du film à essayer de comprendre. Le cinéaste n'est pas là, pour juger ou condamner, mais pour tenter d'expliquer. S'il jouait sur nos nerfs avec un montage rapide au début du film, là il brise

Bruno Putzulu, Marie Gillain et Olivier Sitruk

le rythme. Il s'adresse à notre sensibilité et à notre compréhension en s'attardant plus longuement afin de mieux tracer un portrait psychologique de la profonde détresse de ces jeunes laissés à eux-mêmes. De ces éternels adolescents qui sont finalement d'une ignorance et d'une inconscience à faire pleurer.

On comprend alors qu'ils rêvent en fait d'Amérique à défaut d'autre chose. À défaut de vivre de véritables relations avec leurs amis, leurs familles ou leurs voisins, ils échangent avec la télévision et s'enferment dans un univers où ils ne seront jamais déçus, où ils demeurent les maîtres absolus, quoi qu'il advienne. Et, inévitablement, ils finissent par croire que cette vie rêvée, cette vie télévisuelle est la vraie vie. Ils s'arment et se construisent une carapace au cas où... Et ils finissent par presser sur la gachette parce qu'il ne saurait en être autrement dans leur réalité virtuelle.

Évidemment, on pourra reprocher à Tavernier de tourner certains coins un peu ronds pour échafauder sa thèse. Mais il le fait avec tellement plus de subtilité et d'intelligence qu'Oliver Stone dans **Natural Born Killers**. Soyons francs, les jeunes naïfs et inconscients que le cinéaste français nous décrit, nous en connaissons tous. Ils sont dans les sous-sols de banlieue, dans les polyvalentes trop grandes et les discothèques bondées et bruyantes. Ils sont vrais. Et pour cela, il faut lever notre chapeau envers les jeunes acteurs Marie Gillain, Olivier Sitruk et Bruno Putzulu. Tous excellents.

Ce n'est donc pas la violence explicite qui est ici terrifiante, mais bien la peur de ce qui arrivera à ces jeunes. L'absurde de cette situation intenable où la violence est inhérente à leur vie à vide. C'est la violence du passage de l'enfance à l'âge adulte qui se fait ici tragiquement. Lors d'une magnifique scène, une petite voix dira «ne me laisse pas», c'est celle de la petite sœur de Nathalie. La jeune femme la quittera pourtant et, dans ce geste symbolique, c'est l'enfant en elle qu'elle renie. Elle fait comme sa mère à elle et peut-être sa grand-mère aussi. Elle délaisse l'enfant qui avait pourtant désespérément besoin d'elle.

Et c'est là que le film de Tavernier frappe au cœur. Dans cette absence des adultes, des parents. Tout le drame est là, exprimé par le personnage qu'interprète Richard Berry. Il dira à son bourreau: «Si je meurs, ma mère, elle pleurera beaucoup, mais la tienne sera inconsolable». Mais, même la menace de la prison n'empêchera pas Bruno d'accomplir son geste fatal. «C'est facile tuer, ça va vite.» Et le comble de cette absurdité, c'est Nathalie qui l'exprimera aux policiers après avoir avoué deux meurtres: «Vous croyez que je serai relâchée pour Noël. Faut que j'aille voir mon père»...

Le film de Bertrand Tavernier pose les bonnes questions de la bonne façon. On a tous des images violentes dans la tête. D'où viennent-elles? Sommes-nous tous contaminés? Pourquoi certains passent aux actes et d'autres non? On ne devient sûrement pas plus propres en acceptant et en perpétuant cette contamination par les images... Alors, la censure? Le cinéaste français ne possède toutefois pas de réponse. Il ne peut que constater l'existence d'un jeu cruel et mortel, s'offrant à notre regard. Un quiz télévisé qui ne fait jamais de gagnant...

Mario Cloutier

L'APPÂT

— **Réal.:** Bertrand Tavernier — **Scén.:** Colo Tavernier O'Hagan, B. Tavernier d'après le livre de Morgan Sportes — **Photo:** Alain Choquart — **Mont.:** Luce Grinenwaldt — **Mus.:** Philippe Haïm — **Son:** Michel Desrois, Gérard Lamps — **Déc.:** Emile Ghico — **Cost.:** Marpessa Djian — **Int.:** Marie Gillain (Nathalie), Olivier Sitruk (Éric), Bruno Putzulu (Bruno), Richard Berry (Alain), Philippe Duclos (Antoine), Marie Ravel (Karine), Clotilde Courau (Patricia), Jeanne Goupil (la mère de Nathalie), Philippe Torreton (le chef du groupe «crime»), Alain Sarde (Philippe), Jean-Louis Richard (le patron du restaurant) — **Prod.:** René Cleitman, Frédéric Bourboulon — France — 117 minutes — **Dist.:** Alliance.

Le fils préféré

Vies d'hommes

Un pêle-mêle de photos: une famille heureuse qui a mille fois immortalisé l'image du bonheur. C'est sur ces images que s'ouvre **Le Fils préféré**, le deuxième film de **Nicole Garcia**, après **Un Week-end sur deux**. Ouverture trompeuse cependant, car omettant l'essentiel: cette représentation du passé est truquée, elle masque des vides, des ellipses qui pourraient bien ternir cette impression d'harmonie.

La réalité de cette famille se révèle effectivement bien éloignée de ce bonheur idéalisé. C'est une famille éclatée. Des parents, il ne reste que le père, Raphaël; et des fils, il ne reste présent que Jean-Paul, depuis que des brouilles ont éloigné ses deux frères, Philippe et Francis. Ce sujet n'est pas sans rappeler celui du premier long métrage de la réalisatrice. L'héroïne d'**Un Week-end sur deux**, Camille, était une mère qui cherchait désespérément à reconquérir l'amour de ses enfants. On retrouve dans **Le Fils préféré** le même sujet d'un amour hors-norme, le même type de personnages possédant fêlure ou fragilité à combler. Mais cette fois, la réalisatrice s'éloigne de la référence autobiographique; elle augmente le défi, et le pivot de son film est essentiellement masculin.

À travers ces quatre vies d'hommes, éloignées, différentes et indissociables, Nicole Garcia esquisse une histoire toute en nuances et en subtilités. C'est une femme qui raconte une histoire d'hommes, honnêtement, lucidement, sans complaisance ni aigreur. Ce sont des hommes de douceur et de virilité, à l'image du décor dans lequel ils évoluent: le midi de la France. Un midi qui, dans ses espaces intérieurs, rappelle les plus célèbres toiles de Matisse: appartements aux tapisseries fleuries, ameublement ton sur ton, lumière blanche qui filtre à travers les persiennes. Un midi à la frontière italienne: Nice plus exactement. Nice et ses immigrés, la boxe, le foot, les amitiés fraternelles. Mais c'est aussi une Nice inhabituelle, dans sa phase hivernale, à la lumière crue et glacée, loin du cliché de la nonchalance et de la douceur de vivre; une Nice qui laisse naître un malaise.

Un malaise que l'on sent venir dès les premières images. Dans la maison de repos où Jean-Paul rend visite à son père, les personnages parlent peu, se comprennent à demi-mots, bougent peu aussi, jouissant d'une certaine complicité heureuse. Et pudiquement, presque effacée, la caméra nous rend discrètement témoins de ce bien-être trop parfait. Derrière cette apparence de calme, le silence de la pièce doublé du silence extérieur, suffit à faire monter une tension bien plus forte que celle d'un film à suspense. Ces visages impassibles, lorsqu'ils sont cadrés d'un peu

plus près, révèlent une anxiété mal dissimulée, une nervosité latente....

Et l'explosion se révèle de plus en plus incontournable. Par contraste avec le calme excessif de la rencontre père-fils, Jean-Paul a des relations ouvertement conflictuelles avec le reste de son entourage: sa maîtresse, un médecin mafieux, l'inspecteur des comptes de son hôtel. Finis les plans fixes, l'observation distanciée. Les images se succèdent rapidement, s'entre-choquent, la caméra s'agite dans d'infinis champs-contre-champs: c'est l'intériorité de Jean-Paul qui se révèle métaphoriquement dans toute cette agitation. Toute la nervosité contenue, tous les soucis enfouis quelques minutes plus tôt, apparaissent maintenant envahissants, bouillonnants.

Jean-Paul vit sous une tension extrême, dans un équilibre fragile et artificiel qui ne peut que s'écrouler: il rompt avec sa maîtresse, s'enlise dans ses combines et dans ses dettes, s'affronte avec son frère,... reste son père, à qui il rend quotidiennement visite, et auprès de qui il semble se ressourcer. Mais autour de Jean-Paul, les magouilles s'accumulent et finissent par atteindre ce dernier havre de paix. C'est l'ultime tromperie, celle de Jean-Paul, celle du fils préféré, sur le point de laisser mourir son père pour un vague héritage; sur le point de commettre un crime par omission d'aide, par non-assistance.

Sous prétexte de rechercher le père, disparu après un incident, les trois frères se retrouvent. Et peu à peu, toutes les rancoeurs et humiliations qui, depuis de nombreuses années, se sont glissées entre eux, et entre eux et leur père, refont surface. Progressivement, la recherche du père au sens concret prend une signification beaucoup plus symbolique: c'est la quête d'un père plus abstrait, la recherche de ses propres racines, les comptes à régler avec son passé. Le caractère insaisissable de cette quête immatérielle se poursuit jusque dans l'ironie finale.

À travers le portrait émouvant de chacun de ces hommes, de leurs failles et de leurs douleurs, Nicole Garcia dépasse l'histoire personnelle et intimiste, et déborde sur des sujets bien plus universels: les conflits de générations, l'ascension sociale, la marginalité sexuelle, les jalousies... et surtout, la difficulté d'assumer ses origines, comme celle d'assumer de ne pas en avoir. Dans tous les problèmes relationnels qui jalonnent les existences de ses personnages, elle se garde bien de prendre un parti manichéen: dans son film, il n'y a ni bons ni mauvais; il y a simplement des faiblesses, des torts, des contradictions, de part et d'autre, et leurs confrontations houleuses. Dans cette histoire, il n'y a ni anges, ni démons.

Bernard Giraudeau et Gérard Lanvin

Pour servir le texte qu'elle a écrit avec François Dupeyron et Jacques Fieschi (ce dernier avait déjà coscénarisé **Un Week-end sur deux**), la réalisatrice s'est entourée d'acteurs d'une justesse de jeu remarquable. Gérard Lanvin s'est distingué, lors de la remise des Césars, par le prix du meilleur acteur. Mais cet hommage aurait largement mérité d'être partagé avec Bernard Giraudeau, dans son rôle d'homosexuel sobre, loin des clichés caricaturaux.

Émilie Marsollat

LE FILS PRÉFÉRÉ

— **Réal.:** Nicole Garcia — **Scén.:** N. Garcia, François Dupeyron, Jacques Fieschi, Jérôme Tonnerre — **Photo:** Éric Gauthier — **Mont.:** Agnès Guillemot, Yann Dedet — **Mus.:** Philippe Sarde — **Son:** Pierre Donnadieu, Vincent Arnardi — **Déc.:** Antoine Platteau — **Cost.:**Florence Emir — **Int.:** Gérard Lanvin (Jean-Paul Mantegna), Roberto Herlitzka (Raphaël), Bernard Giraudeau (Francis), Jean-Marc Barr (Philippe), Margherita Buy (Anna Maria), Pierre Mondy (le dentiste), Antoinette Moya (Odette) — **Prod.:** Philippe Carcassonne, Alain Sarde — France 1994 — *110 minutes* — **Dist.:** CFP.

French Kiss

La fameuse formule

Je ne m'attarderai pas trop longtemps sur **French Kiss**, mais j'en toucherai un mot à la fin de cet article, promis. Meg Ryan est mignonne comme d'habitude, Kevin Kline parfaitement à l'aise comme d'habitude et la direction d'acteurs impeccable comme d'habitude.

Cette habitude, justement, mérite d'être étudiée de plus près. Les Américains sont, dit-on, passés maîtres dans la petite comédie sentimentale de bon aloi. (Mais on dit aussi qu'ils le sont dans le film d'action, dans la science-fiction et la grosse farce pour ados vaguement débiles... Mais passons.) Dans la majeure partie des cas, la recette a fait ses preuves et il n'est plus nécessaire d'aller chercher ailleurs. Naturellement, les comédiens sont essentiels pour véhiculer le produit et lui faire atteindre des chiffres appréciables au firmament du box-office. Les acteurs sont des gens de métier, qui doivent prouver qu'ils ne sont pas visiblement échappés d'un roman-photo pour presse du coeur, qu'ils ne récitent pas, avec une application désarmante, un texte impossible. (Bien que parfois, la naïveté et le paroxysme dans les ressorts dramatiques permettent de faire obliquer l'objectif du film vers un humour involontaire, une réjouissance inattendue.)

Prenons, juste *pour le fun*, l'exemple de trois comédies sentimentales récentes (et puis, il y a cette appellation, «comédie sentimentale», qui vous installe immédiatement dans le bain, à qui doit-on cette appellation?, à *La Saison cinématographique* d'antan? à nos amis de l'Office des communications sociales?). Dans **Only You**, Marisa Tomei prend un avion et se rend en Italie à la recherche de l'homme idéal dont le nom lui est apparu à plusieurs occasions au cours de ses rêveries d'adolescente et de jeune adulte. C'est un autre qu'elle rencontrera et dont elle tombera amoureuse après les quelques quiproquos de rigueur. Dans **While You Were Sleeping**, Sandra Bullock rêve au bel homme qui lui achète tous les jours à son guichet son ticket de métro. Un jour, elle lui sauve la vie, mais le coma du gars se prolonge suffisamment pour qu'elle ait le temps de faire la rencontre du frère du presque trépassé et qu'elle en tombe amoureuse. Dans **French Kiss**, l'aventure est similaire: Meg Ryan file à Paris à la recherche du fiancé qui lui a faussé compagnie avec une *gonzesse*, mais rencontre le Français (?) qui deviendra, du jour au lendemain (enfin presque, n'oublions surtout pas les petits obstacles habituels qui se placent en travers du *happy end* des amoureux) l'homme de sa vie. Il semble que les millions de spectateurs qui visionnent ces trois films savent beaucoup mieux que l'héroïne que celui pour qui elle a le coeur

qui flanche s'appelle Robert Downey, Jr., Bill Pullman et Kevin Kline. De plus, leur nom est écrit en grand sur les promos publicitaires et sur les affiches à l'entrée du cinéma. Le cinéma américain veut-il nous démontrer quelque chose? Que, par exemple, l'Américaine rêveuse typique est une femme qui ne voit pas plus loin que le bout de son nez? Pourtant, le portrait qu'il nous fait d'elle est celui d'une femme qui prend vaillamment ses embrouilles amoureuses en mains, qui fait la première le mouvement vers l'homme, qui se donne du mal pour partir à la recherche de son autre moitié. Alors, est-ce les mâles américains qui ne comprennent rien à l'amour et ne voient aucune objection à ce que leur *vie d'écran* se poursuive sans un seul regard porté sur l'autre sexe? Est-ce là ironie de la part des auteurs de ces histoires sempiternellement identiques? Clins d'œil en biais lancés à la gent masculine? Ou alors perte de terrain du zigoto face aux attaques dont il continue d'être l'objet depuis que l'expression «harcèlement sexuel» s'écrit en toutes lettres et en majuscules dans tous les journaux et peut-être sur tous les visages de ces femmes en mal d'amour qui frétillent sur son passage? Allons, ne nous méprenons pas sur les intentions intinsèques des scénaristes hollywoodiens. Sur leur visage à eux ne s'inscrit que le reflet vert des billets de banque qu'ils tiennent déjà en main, et ce, avant même que le film entre en production.

Le plaisir du public. Parlons-en. Tous ces films sont fabriqués un peu comme les bons vieux feuilletons d'antan, mais cuisinés à la sauce d'aujourd'hui, c'est-à-dire longtemps mijotés (pour atteindre au moins les quatre-vingt-dix minutes réglementaires). La progresssion dramatique suit son petit bonhomme de chemin, se cassant parfois les doigts dans des scènes grossièrement catapultées (promenades estivales dans les villages européens avec averse improvisée — pour rapprocher physiquement le couple qu'on a parfois hâte de voir partager le même lit pour mettre terme aux tortures de l'héroïne, et aux nôtres). Chaque épisode de cette *continuing saga* est soigneusement conçu pour nous montrer le moindre sentiment sur le visage de la jeune femme (la jolie petite rage sympa de Marisa T., les charmants sursauts d'émotion de Sandra B., l'étonnement dans les petits yeux ronds de Meg R.), visage décuplé et exploité à mort sur les couvertures de *People, Us, Entertainment Weekly*, à la rigueur *Time* ou *Newsweek* si, avec les millions qu'on escompte, on ose mettre le paquet.

Alors, on s'interroge. S'il s'agit seulement d'un prétexte pour faire porter aux comédiennes des toilettes dont la simplicité est bien trop banale pour être honnête ou alors un prétexte pour afficher des décors qu'on m'en voudra peut-être de trouver hideux pour la simple raison que les beaux paysages se filment avec un rien d'expérience — qu'on annonce au moins franchement la couleur. Parce que finalement, où est le cinéma là-dedans? Eh bien, le cinéma n'existe pas. Techniquement, les films se signalent par de petites «pannes» où l'on cherche à gagner du temps en gaspillant de la pellicule et quelques coquetteries esthétiques datant de Mathusalem et dynamitées par une mise en scène de réalisateur sérieux et soucieux de faire bien (morceaux de dialogue laissés en suspens, violon et piano se disputant les scènes d'amour où le sexe est absent, car devenu soudain, au fil du temps, *politically incorrect* pour ce genre de truc, clair de lune ou coucher de soleil au choix)...

Meg Ryan et Kevin Kline

French Kiss (nous y voilà) n'échappe pas à la formule magique. Si Kevin Kline fait de son mieux pour parler français (de France, bien entendu), on a la fâcheuse impression qu'il va finalement ôter son masque et révéler qu'il n'est finalement qu'un Américain déguisé. Quant à la jolie Meg Ryan, elle joue astucieusement de sa petite personne avec ses cheveux courts volontairement en désordre. Par contre, le scénario est d'une banalité à vouloir se jeter par la fenêtre. Les répliques se suivent sans aucun feu d'artifice (nous ne demandons pas Lubitsch, mais tout de même) et les scènes s'allongent inutilement. Lawrence Kasdan qui dirige la chose a su cependant éviter le travelogue traditionnel et nous montrer un Paris assez hirsute par moments et quelques corps bronzés sur la plage du Carlton cannois. Vous déplacer juste pour vérifier «la fameuse formule» étalée plus haut risque de vous faire regretter votre sortie. Dans quelques mois, vous le verrez sans doute à Super Écran: vous pourrez vous éclipser autant de fois que vous le désirez, lors des passages-types, pour aller rendre visite au frigo. Qui sait, peut-être même décider de manger tout votre sandwich dans la cuisine.

Maurice Elia

FRENCH KISS (Bons baisers de France)
Réal.: Lawrence Kasdan — **Scén.:** Adam Brook — **Photo:** Owen Roizman — **Mont.:** Joe Hutshing — **Mus.:** James Newton Howard — **Son:** John Pritchett — **Déc.:** Jon Hutman — **Cost.:** Joanna Johnston — **Int.:** Meg Ryan (Kate), Kevin Kline (Luc), Timothy Hutton (Charlie), Jean Reno (Jean-Paul), François Cluzet (Bob), Susan Anbeh (Juliette) — **Prod.:** Tim Bevan, Eric Fellner, Meg Ryan, Kathryn F. Galan — États-Unis — 1995 — 105 minutes — **Dist.:** 20th Century Fox.