

The Last Seduction
Tout est dans le regard
The Last Seduction, États-Unis, 1993, 110 minutes

Maurice Elia

Number 176, January–February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49738ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Elia, M. (1995). Review of [The Last Seduction : tout est dans le regard / *The Last Seduction*, États-Unis, 1993, 110 minutes]. *Séquences*, (176), 35–36.



THE LAST SEDUCTION

Tout est dans le regard

Femme fatale, Bridget Gregory? Formule trop facile, qui s'adapte mal aux héroïnes des trois films de John Dahl qu'il nous a été donné de voir jusqu'ici, *Kill Me Again*, *Red Rock West* et cette *Last Seduction*, extraordinaire portrait de femme qui veut, obtient, et veut encore.

Pour Bridget Gregory, la vie est courte, et elle a dû se dire, depuis la fin de l'enfance, qu'elle se devait de la vivre avec passion. Une devise. Enfin, presque. À cet âge, elle ne se rendait sans doute pas encore compte que ce qu'elle accomplissait obéissait à une devise. D'ailleurs, même devenue adulte, Bridget n'a jamais dû posséder une quelconque philosophie de la vie. Elle ne s'est jamais dit: je suis ainsi, donc j'agis ainsi. Non, elle ne pense jamais de cette façon. Mais elle sait penser.

Face au regard des hommes, sur le visage desquels s'inscrivent à volonté les étapes du voyage chaotique de la séduction, de sa séduction, Bridget sait que c'est elle qui les séduit. Jusqu'au dernier. Parce que sur son visage à elle est gravé un autre itinéraire, automatique, inné, devenu tout à fait naturel au fil des ans. Car comment les surprises agréables que procure l'existence l'atteigneraient-elles si elles n'étaient pas introduites, admises dans sa vie, grâce à sa disponibilité à les recevoir, grâce à l'ouverture de ses bras qui les accueillent? Si elle plaît aux hommes, si elle sait, par son corps et son regard, fouetter leurs instincts assoupis, c'est tant mieux, et s'ils tombent comme des mouches dans les rêts qu'elle leur tend, elle n'a plus à s'en faire pour le restant de ses jours.

Dès les premiers plans de *The Last Seduction*, on voit uniquement le corps de Bridget (son arme la plus puissante) circuler au milieu d'un bureau peuplé d'hommes assis à qui elle donne des ordres. Plus tard, lorsqu'elle plaquera son mari et se taillera avec le sac bourré d'argent, elle se met au volant, ôte son alliance et la jette négligemment dans le réceptacle contenant de la petite monnaie. Bridget adore l'argent qu'elle respire goulûment, dont elle lèche les billets, tout en méprisant l'odeur et l'haleine de celui qui avait, pour un temps, partagé sa vie. Pourtant, Bridget se ronger les ongles, et l'on peut croire qu'elle abandonne Clay pour des prétextes enfantins (elle le quitte soi-disant parce qu'il l'a giflée — mais est-ce vraiment un prétexte, et ce prétexte est-il aussi enfantin qu'il en a l'air?)



Linda Fiorentino

Tout est dans l'intensité du regard (de Bridget Gregory/de Linda Fiorentino). Quand on regarde ses yeux pour la première fois, on oublie vite le reste de son visage. Et lorsque, quelques jours après le premier visionnement de *The Last Seduction*, on essaie de se souvenir de son visage, seuls ses yeux violents, brûlants, offensifs, demeurent.

Fuyant Clay, ce mari encombrant qui entrave ses projets, l'abandonnant à New York aux mains de requins aux dents longues, Bridget dévore les kilomètres d'autoroute qui la séparent de Chicago. Elle s'arrête cependant dans la petite ville de Beston, le Red Rock West local, où elle n'aura aucun mal à convaincre Mike, un bonhomme du coin, à la tirer d'embarras. Amoureuse de l'aventure, Bridget représente enfin pour Mike la femme-espoir, la femme-espace, si différente de ces «femmes-ancres» qui l'empêchent de quitter sa misérable bourgade, où tout le monde se dit poliment bonjour dans la rue, où la banque locale porte un nom ensoleillé et où l'apparition d'un homme de race noire plonge les habitants dans la plus idiote consternation. (Beston, «home of the Bulldogs», sans doute une équipe sportive, mais qui sait?)

Mike tombe dans tous les pièges que lui tend sa nouvelle maîtresse. Il l'aime, c'est ça, l'affaire. Grave erreur. Similaire à celle que font les voyageurs lorsqu'ils croient qu'il n'y a pas de poussière, la nuit, lorsqu'ils traversent le désert en autobus.

Parce qu'en Mike, il y a le désir qui le rend incapable de résister aux orages que provoque soudain dans sa vie routinière l'arrivée de cette femme belle et intense comme une flamme, elle aussi en proie au désir, mais à un désir d'un autre ordre. Un désir de vouloir aller toujours plus loin, autant matériellement que géographiquement, qui a tôt fait d'annihiler chez Mike les quelques vagues démanagements qui lui suggèrent de rester ordinaire, semblable parmi ses semblables.

Bridget lui décrit l'aventure, la joue devant lui, dans le plaisir de billets de banque bien placés dans une serviette et lui démontre par a+b que rien ne vaut la liberté, le risque, les grands espaces à cause de la beauté qu'ils dégagent. Elle lui offre des ivresses sans limites, l'encourage à prendre des risques, les vrais plaisirs suprêmes, ceux qui nous arrachent au temps.

Perversité, malversation, mauvaise graine, appelez cela comme vous voudrez. Bridget s'amuse, le monde

à ses pieds. Elle s'éclate, laisse éclore ses visions et ses passions: la vie, c'est aujourd'hui, ce n'est pas hier, et ce n'est certainement pas demain. Une certaine sécurité (il n'y a pas d'autre mot) peut naître d'une joyeuse dégradation de soi, associée à un goût de la liberté acquise par la force et à une gigantesque supériorité intellectuelle, loin des snobismes et des à-peu-près sociaux. Soudain, peut-être sans s'en douter, elle se retrouve au centre d'une véritable investigation spirituelle. Mais entre deux séances de baise, a-t-elle le temps de penser, Bridget, à ses propres contradictions, à ses incohérences?

L'amour, c'est quoi, ça? Mot inconnu du vocabulaire des héroïnes de John Dahl. Fay (Joanne Whalley-Kilmer dans *Kill Me Again*) est d'une perfidie irréfutable, Suzanne (Lara Flynn Boyle dans *Red Rock West*) souffre d'une vague insécurité. Bridget dans *The Last Seduction* est d'une intelligence supérieure. Elle se décrit dans le film comme «un être d'une galaxie, très, très éloignée» (référence à *Star Wars*, bien entendu), qui s'envoie en l'air dans «une indifférence calculée» (le sexe pour le sexe, sans plafonnement aucun), élargit les règles écrites (elle a d'ailleurs l'habileté de savoir «écrire à l'envers»), «joue avec le cerveau des gens», ne s'apitoyant sur rien ni personne, «comme au cinéma». Elle sait que si on s'engage dans la passion, si on y plonge et que l'on vise, par exemple, à en devenir le champion, l'échec se profile très vite à l'horizon. Il s'agira de savoir résister à certaines fulgurances.

La destinée, on la crée par son propre comportement, conscient ou inconscient, dirait Bertolucci. La destinée n'existe pas, disait Freud, nous créons notre propre destinée. Bref, c'est la fameuse «ferveur» gdiienne, revue et corrigée par l'héroïne d'un film noir nouveau genre, aux dialogues serrés, lancés à la mitraille, tout à l'honneur de leur auteur, Steve Barancik, dont c'est ici le premier scénario produit. Dans la bouche (et par la voix) de Linda Fiorentino, les répliques identifient vite le personnage central, aidées d'astucieux mouvements de caméra et de quelques idées (la cigarette qu'on éteint dans la tarte aux fruits signée Grand-Mère) très probablement dues à John Dahl lui-même.

Le jeune cinéaste semble d'ailleurs avoir voulu se faire pardonner les scènes finales de ses deux précédents longs métrages en s'offrant une finale à l'emporte-pièce qui réjouira les adeptes de son style. Ici, son héroïne a beaucoup plus de muscle: extraordinaire faculté de concentration, raisonnements logiques et d'une parfaite limpidité, esprit de suite, absence d'incohérence, d'inconséquence ou d'absurdité dans les manœuvres.

Alors, femme fatale? Peut-être selon les critères officiels du film noir traditionnel. Mais *The Last Seduction* n'est pas un film noir traditionnel, bien qu'il sache en utiliser les outils de base pour broser

le portrait d'une femme totale, c'est-à-dire prise dans sa totalité d'être humain complet. Comment, dans ce cas, ne pas tomber, nous aussi, sous son charme?

Plaidoyer (suffisamment exagéré pour être au moins pris en considération) en faveur d'une certaine liberté et contre toutes justifications sociales faciles, *The Last Seduction* nous flanque sa morale au visage par l'intermédiaire d'un personnage aigu, intense, ardent, une femme en pleine possession de ses moyens et dont la furieuse énergie nous invite étran-

gement à la suivre et à la soutenir dans toutes ses décisions.

Maurice Elia

THE LAST SEDUCTION

Réal.: John Dahl — Scén.: Steve Barancik — Phot.: Jeffrey Jur — Mont.: Eric L. Beason — Mus.: Joseph Vitarelli — Son: Mark Deren — Dir. art.: Linda Pearl — Int.: Linda Fiorentino (Bridget Gregory), Peter Berg (Mike Swale), J.T. Walsh (Frank Griffith), Bill Nunn (Harlan), Bill Pullman (Clay Gregory) — Prod.: Jonathan Shestack — États-Unis — 1993 — 110 minutes — Dist.: Astral

DEATH AND THE MAIDEN

un huis clos signé Polanski

Certes, il n'y a pas si longtemps, il avait vu faire Tornatore avec *Une pure formalité* dans lequel il jouait un des rôles principaux. Il avait vu comment, séquestrés dans les murs d'un bâtiment, des personnages en quête de vérité ne tardaient pas à se déchirer. Mais c'est réduire à peu de choses le vécu même de Roman Polanski, son passé et son effroyable enfance. Né (à Paris) de parents juifs polonais qui étaient revenus à Cracovie quand il avait trois ans, il les avait vus, cinq ans plus tard, partir vers les camps de la mort. Il ne revit plus sa mère, mais avant de retrouver son père (il avait alors douze ans), il avait fui, seul, le ghetto de Cracovie et mené une vie errante dans la campagne polonaise où il trouva refuge chez plusieurs villageois catholiques. Il a eu cependant sa part de terreur, ayant eu à subir les jeux sadiques de tortionnaires nazis qui s'amusaient à le prendre pour cible et à le regarder éviter les balles qu'ils tiraient dans sa direction.

On le voit, la pièce d'Ariel Dorfman avait de quoi intéresser Polanski. *Death and the Maiden* devenant le seul de ses longs métrages à décrire dans le détail les horreurs vécues sous certains régimes totalitaires. (L'anonyme pays d'Amérique latine dont on parle ici est bien le Chili: les dates correspondent, et un recueil de poésie de Neruda est bien placé en évidence dans une ou deux scènes.)

Polanski a savamment su faire danser son film entre les ombres et la lumière, créant des effets prodigieux avec la disparition et le retour de celle-ci. Comme quoi les souvenirs d'une ancienne détenue de la dictature voguent au fil de ses assertions, entraînant chez ses auditeurs (à la fois les deux

hommes qui l'écoutent et les spectateurs de la salle de cinéma) des émois contradictoires que viennent souligner les soubresauts d'une mémoire peut-être perturbée.

Sigourney Weaver (dont le prénom est celui d'un personnage de *The Great Gatsby*) a de la chance de pouvoir enfin exploiter le regard intense qu'elle étalait dans les trois *Alien*. Le personnage de Paulina lui permet d'ajouter à son répertoire de rôles de femmes indépendantes aux passions inextinguibles. Quant à Ben Kingsley, sa prestation tient du tour de force, alliant un impressionnant talent d'acteur à une vibrante jouissance de caractère.

Polanski n'est pas tombé dans les pièges où, vingt ans plus tôt, s'était perdue Liliana Cavani avec *Portier de nuit* (1973) qui racontait les retrouvailles sadomasochistes d'une ancienne déportée et d'un officier SS. Il est vrai que *Death and the Maiden*, la pièce originale, n'avait pas jugé bon de s'étendre sur la prétendue attirance sexuelle exercée par un ex-bourreau. Le metteur en scène a choisi d'aller dans le même sens, bien que certains se fussent attendus à quelque chose d'un peu plus dérangeant de sa part. Il en résulte un film poignant, aux répliques percutantes, qui se transforme en plaidoyer en faveur de victimes (réelles ou imaginaires), obligées de suivre le cours immuable d'une vie ponctuée d'injustices.

Maurice Elia

DEATH AND THE MAIDEN (La Jeune fille et la mort) — E.-U. 1995 — 103 min. — Réal.: Roman Polanski — Int.: Sigourney Weaver, Ben Kingsley, Stuart Wilson — Dist.: Alliance



Sigourney Weaver



Mrs. Parker and the Vicious Circle

Splendeur et misère des intellectuels

Si l'on vous disait que, par un quelconque tour de passe-passe, vous pouviez retourner dans le temps et vous joindre à un cercle de personnalités brillantes, comme celui du New York des années folles, comme moi vous diriez sans doute qu'il s'agit d'un tour de magie miraculeux ou alors qu'on vous invite à une projection du plus récent film d'Alan Rudolph.

Que ce New York-là soit reconstitué à Montréal même et que l'on soit ébahi par le résultat n'est qu'anecdotique. Pourtant, c'est très certainement la qualité de la reconstitution qui nous captive. Elle s'avère si précise en fait, que l'on est presque plus fasciné par le souci du détail et l'impression d'y être vraiment que par les personnages qui «animent» l'écran. Et c'est bien là que le bât blesse. J'utilise les guillemets car ces personnes nous semblent bien éteintes, bien que l'on soit convaincu qu'en leur temps, elles représentaient le plus haut niveau de la quintessence intellectuelle.

Il est toujours curieux de constater à quel point certaines choses qui nous paraissent fascinantes et immensément intelligentes lorsqu'on les admire dans leur représentation finale sont somme toute assez peu attrayantes lorsqu'on en examine le fonctionnement ou le processus de création. C'est presque toujours le cas, entre autres, lorsqu'il s'agit des merveilles de la science. Imaginez un instant que vous puissiez assister en direct aux véritables recherches de Pasteur sur l'asepsie — et je ne parle pas bien entendu d'une version hollywoodienne pleine de rebondissements certes divertissants mais le plus souvent improbables. Nul doute que cela vous semblerait hautement ennuyeux sans pour autant vous empêcher d'admirer très sincèrement le travail de l'homme. Il en est de même avec Mrs. Parker et ses amis intellectuels. À les voir ainsi vivre sous nos yeux, chercher la formule assassine, le courant qui sera porteur ou le prochain concept journalistique, on se dit que ces gens-là vivaient hors du monde, coupés de leur propre réalité charnelle, un peu comme si la tête flottait au-dessus du corps, détachée de ses impondérables et contingences, mais cherchant tout de même à le dominer. Pourtant, ce n'est pas faute d'abuser de plaisirs épicuriens car il semble bien que, tout intellectuels qu'ils fussent, leur grand tourment était bien plus de trouver l'âme sœur et complément sexuel idéal que de mettre enfin sous leur plume l'œuvre qui les immortaliserait.

Le cercle vicieux du film peut donc aussi être



Jennifer Jason Leigh et Matthew Broderick

celui qui régira toute la vie de Dorothy Parker. Parce qu'il devient clair au bout d'un moment que ce qui est essentiel à sa vie, ce n'est pas tant d'atteindre la gloire par les lettres que de trouver l'homme qui la rendra heureuse en l'aimant pour ce qu'elle est: une femme. On croit que l'intelligence n'a pas de sexe mais le processus de réflexion lui, en a un. Ainsi, tous ces intellectuels qui veulent changer le monde sont souvent plus sexistes que le commun des mortels. Et plus Dorothy Parker cherche l'amour, plus elle souffre et plus elle souffre, plus elle s'enferme dans son verbe adoptant un comportement peu aimable. Il semblerait bien que la recherche du bonheur s'accorde mal de l'intelligence. C'est aussi banal que cela, même si c'est certainement moins élégant et brillant qu'on ne le voudrait. Je ne dirais certes pas que Dorothy Parker avait l'âme d'une midinette — bien qu'il n'y ait aucun mal à cela — mais plutôt que, sous le vernis littéraire qui lui faisait une carapace, il y avait une femme sensible qui n'avait pas le choix de se révéler aux autres et à elle-même telle qu'elle était réellement: parfois fragile, parfois chaleureuse, craignant souvent qu'on ne lui donne pas la place qu'elle mérite. Les blessures d'amour-propre et celles, plus touchantes, d'amour tout court nous révèlent une Dorothy Parker qu'on ne soupçonnait pas et confirme ce qu'on ressent d'une façon diffuse mais bien réelle. C'est tout de même étonnant de constater que, du film de Rudolph, on retient plus le portrait d'une femme malheureuse et douée, noyant dans l'alcool les regrets de sa vie amoureuse ratée que celui d'une société de gens qui a marqué les esprits de son temps et influencé des générations entières d'écrivains, de philosophes, d'esthètes et de critiques.

Le film de Rudolph reste le portrait intime d'une souffrance: dans une des dernières scènes, toute la dérision de la vie de Dorothy Parker nous apparaît. Alors qu'elle doit recevoir un prestigieux prix pour son œuvre, complètement imbibée d'alcool, elle réussit à atteindre de peine et de misère le devant de la salle où elle déclarera abruptement: «J'y suis arrivée». Cette femme à l'esprit si vif, même sous l'emprise de l'alcool, qui côtoya les grands dramaturges et fit partie de l'équipe fondatrice du *New Yorker*, ne prononcera que ces simples paroles ambiguës avant de se sauver derrière un rideau. Voulait-elle commenter le fait d'en être arrivée à cette étape où elle reçoit enfin les honneurs qui lui sont dus? Ou tout simplement marquer l'effort physique qu'elle fournit pour se mouvoir de l'arrière à l'avant de la salle? En être à ce point de sa vie, avoir vu et fait tant de choses, être considérée comme une personnalité marquante et ne prononcer que ces quelques mots!

Ce qui rend supportable le spectacle de cette déchéance, c'est que toute l'ambivalence du personnage de Dorothy Parker est admirablement illustrée par le montage alterné qui nous fait passer des scènes de sa vie à ces séquences faites de très gros plans en noir et blanc où elle nous récite ses petits poèmes. Tantôt sarcastique, tantôt triste, celle qui n'a jamais voulu écrire ses mémoires, Rudolph «la» force ici à commenter sa vie, avec une humanité que la véritable Dorothy laissait bien peu paraître lorsqu'elle était en public. À cause de ces «incrustations» qui ne sont pas sans rappeler les anciens conteurs qui narraient en termes énigmatiques leurs histoires merveilleuses, nous acceptons la langue acerbe dont usait Parker en public. Si ce côté touchant et vulnérable ne nous était

pas ainsi révélé, on pourrait croire qu'elle n'était qu'un esprit brillant et sans âme.

Finalement, ce qui rend le film un tant soit peu intéressant, ce ne sont ni le sujet en lui-même, ni le tableau de l'intelligence à l'œuvre, ni même le prestige des noms célèbres qui défilent sous nos yeux. Comme pour tous les films de Rudolph, ce qui fait que nous restons attentifs, c'est l'aspect profondément humain des personnages qu'il met en scène, en dépit de leur froideur intellectuelle. Cependant, au contraire de ses autres films, on n'y retrouve pas cette coïncidence entre la poésie de l'image et celle, plus crue, qui émane des personnages. Qu'on pense seulement à *The Moderns*. Il y avait dans ce film toute la finesse des esprits à la fois cultivés et roublards et celle de la sensualité colorée des désirs humains, le tout formant des tableaux vivants rappelant ceux pendus aux murs des beaux salons où l'on aimait briller. Il y avait une cohésion formidable entre le sujet et la forme. Ici, bien sûr, il nous fait encore une fois la démonstration que l'intelligence et le raffinement ne sont que les pièces d'une armure qui protège l'individu de ses faiblesses de cœur et de corps. Cela est troublant et touchant mais il n'y a pas dans sa vision de ce monde-là le lien essentiel qui fait se joindre la tête et le corps. Il manque tout simplement l'audace de ces trouvailles visuelles et scénaristiques qui ont fait la réputation de Rudolph comme metteur en scène original et piquant et mettait en évidence l'intime contradiction du cœur, du corps et de l'esprit.

Entre l'élégance spirituelle des grands de l'Hôtel Algonquin et la déchéance charnelle causée par l'alcool dont ils s'imbibaient copieusement, Alan Rudolph a malgré tout saisi la dimension fragile de ceux dont l'intelligence s'avère être une arme meurtrière, et même suicidaire. Sans doute les êtres d'idées sont-ils, par nécessité intellectuelle, désincarnés. Ceci expliquerait qu'il est infiniment plus agréable de les lire que de les voir vivre.

Sylvie Gendron

MRS. PARKER AND THE VICIOUS CIRCLE

— Réal.: Alan Rudolph — Scén.: Alan Rudolph, Randy Sue Coburn — Photo: Jan Kiesser — Mont.: Suzy Elmiger — Mus.: Mark Isham — Son: Richard Nichol — Déc.: François Séguin — Cost.: Renée April, John Hay — Int.: Jennifer Jason Leigh (Dorothy Parker), Campbell Scott (Robert Benchley), Matthew Broderick (Charles MacArthur), Peter Gallagher (Alan Campbell), Jennifer Beals (Gertrude Benchley), Andrew McCarthy (Eddie Parker), Lili Taylor (Edna Ferber), Martha Plimpton (Jane Grant), Sam Robards (Harold Ross) — Prod.: Robert Altman — États-Unis — 1994 — 126 minutes — Dist.: Alliance.



Nikita et Anna Mikhalkov

Anna 6-18

Soleil rêveur

Depuis qu'il tient l'affiche au cinéma Parallèle, le documentaire de Nikita Mikhalkov a pris d'assaut le cœur des Montréalais. Et pour cause. Il s'agit sans doute du meilleur film du célèbre réalisateur russe, qui avait pourtant déjà frôlé le sublime avec *Les Yeux noirs* en 1987. *Anna 6-18* laisse ébahi sur plus d'un plan. Il s'agit d'abord d'une ode à sa fille; un témoignage amoureux comme on en a rarement vu. Mikhalkov interroge Anna sur ses désirs et ses peurs. Les mêmes questions reviennent année après année et les réponses diffèrent ou se ressemblent selon l'état d'âme de la petite qui grandit. C'est donc un journal intime. Et il s'avère d'autant plus précieux qu'il a été tourné en secret et dans l'illégalité lors des années de répression en Union soviétique (une époque révolue?). De plus, Mikhalkov monte en parallèle les interventions de sa fille et des documents d'archives qui font déborder le privé sur le politique, avec comme résultat un tableau parfois lapidaire, mais plus souvent bouleversant, sur les liens qui unissent malgré tout le cinéaste à sa patrie. Mikhalkov est un humaniste comme il en existe encore peu. Et finalement, le film vaut pour la réflexion qu'il offre sur le cinéma lui-même. De par ses commentaires en voix off, de par l'insertion de certains extraits de ses films de fiction dans la trame narrative de son documentaire, Mikhalkov interroge son propre mécanisme

de création et fait d'*Anna 6-18* une œuvre de «méta-cinéma». On en sort ému, secoué, rêveur et rempli d'espoir. Rares sont les films qui nous laissent dans un tel état de grâce.

Complexe et touffu, le film se découvre et se déguste donc par étapes ou par strates. On est d'abord fasciné par le portrait qu'on y trace d'une jeune fille, à la fois intimidée par la caméra de son père, par sa sévérité occasionnelle aussi, et séduite par l'attention qu'il lui porte. À tout âge, on peut lire dans le regard d'Anna, dans son sourire retenu, l'adoration parfois douloureuse qu'elle porte à ce père trop souvent absent. L'enfant puis l'adolescente vibre du désir de lui plaire et de mériter son approbation.

On a là non seulement l'illustration d'une relation père-fille mais aussi comme une métaphore des liens parfois tordus qui unissent les acteurs à leur réalisateur. Anna n'est pas seulement le sujet du film, elle en est aussi l'objet privilégié. Celui que Mikhalkov et nous-mêmes contempions par le biais de la caméra voyeuse qui s'abreuve amoureuxment de la beauté de la «star» et des émotions qu'elle met à nu. Lorsqu'Anna habite l'écran, on ne peut la quitter des yeux. Elle est lumineuse, presque magique: le résultat bien sûr du processus de transfiguration filmique. Telle que captée sur pellicule et réanimée par le projecteur, Anna est véritablement un être de lumière. Ce qu'elle restera à jamais pour ceux qui ne la connaissent pas personnellement. Anna, c'est un peu la Greta Garbo du documentaire. Mystérieuse malgré



les interrogatoires que lui fait subir son père; romantique comme les autres héroïnes de Mikhalkov; fière et indépendante lorsqu'elle quitte son réalisateur, à la fin du film, en empruntant à l'inverse le chemin de terre qui l'a si souvent menée jusqu'à lui.

Mais plus que tout, Anna doit son pouvoir d'envoûtement au télescopage par lequel Mikhalkov nous illustre sa maturation. Alors que le film se déroule, le spectateur a la chance inouïe de voir Anna se transformer en une jeune femme en moins de deux heures, puis de voir ses dix-sept ans immortalisés à la conclusion du film. Instinctivement, on la sent alors différente de nous, libre des contraintes du temps réel. Son existence est purement cinématographique. À l'opposé, le pouvoir évocateur du cinéma (sa facilité à représenter le réel) nous rend Anna bien vivante, charnelle, accessible et aussi vraie que la candeur de ses réponses; celles-ci représentant bien sûr un autre

des grands intérêts du film, pour ce qu'elles révèlent de la psychologie enfantine. (voir encadré)

Ce qui frappe et bouleverse Mikhalkov à l'écoute des réponses de sa fille, c'est l'angoisse sous-jacente qu'elles trahissent. Plus d'une fois, l'enfant répète qu'elle a peur que n'éclate la guerre; parfois aussi elle fait comprendre à son père qu'elle craint de ne savoir répondre correctement aux questions (pourtant très simples) qu'il lui pose. À ce commentaire, Mikhalkov réagit en voix off en nous avouant qu'il a lui-même ressenti le même malaise. Bien qu'il n'explique pas plus avant, on imagine facilement le cinéaste devant se soumettre aux interrogatoires de ses supérieurs, et se morfondre à l'idée de devoir sa carrière au bon vouloir de certains fonctionnaires. Mikhalkov s'avoue troublé aussi devant le prêt-à-porter de certains commentaires que lui fournit sa fille; des réponses d'où suinte la propagande. Ce qu'il ne dit pas en voix

off mais nous laisse (courageusement) deviner, c'est qu'Anna n'en serait pas là s'il était lui-même plus présent dans sa vie, si, au lieu de la ligne générale du Parti, la petite s'abreuvait de la philosophie contestataire de son père. Certains y verront une certaine forme de lâcheté mais, en pleine répression, on peut comprendre aussi que des parents soviétiques aient été réticents à encourager la non-conformité chez leurs enfants, de peur de les voir se faire punir... ou se les faire enlever. Anna et Mikhalkov en viennent d'ailleurs tous deux à chérir le concept de la liberté intérieure, de la patrie du cœur, celle qui nous permet de réduire notre pays au lopin de terre qui nous a vu grandir, à une rivière que l'on contemple de notre fenêtre, à un banc de jardin où se reposait notre mère. On reconnaît bien là la poésie et le romantisme de l'âme russe.

Outre les interventions directes d'Anna, le montage même du film nous sert de fil conducteur pour mieux cerner son être, et surtout, ce qu'elle représente pour son père. À plusieurs reprises, Mikhalkov fait un va-et-vient entre des plans d'Anna et ceux du jeune héros de *Quelques jours de la vie d'Oblomov* (1979), le cinéaste se demandant à voix haute si leurs deux enfances, passées dans des Russie si différentes, finiront par converger. Bien sûr, le découpage en alternance propose à lui seul une réponse à sa question, mais l'émotion culmine lorsqu'Anna se retourne, regarde hors champ et semble voir le jeune garçon qu'a créé son père. Les deux enfants semblent alors communiquer par-delà la frontière qui sépare l'espace-temps filmique. Et en un instant, documentaire et fiction se confondent pour mieux cerner le plaidoyer que nous propose Mikhalkov. Tout comme se confondent sa vie privée et celle de son pays, lorsqu'il juxtapose ses «home movies» à des images télé lui renvoyant les visages de milliers d'autres enfants qui représentent l'avenir de la Russie.

C'est à la conclusion d'un de ces passages que Mikhalkov s'ouvre complètement et qu'il affirme, non pas en voix off mais à l'écran, «qu'aucune idée ne vaut la vie d'un enfant». S'il fallait qu'un jour Anna 6-18 se perde dans le brouillard de notre mémoire, c'est sûrement là la dernière phrase que nous oublierions. Elle a la force d'une épitaphe mais espérons qu'elle marque plutôt le début d'une ère nouvelle.

Johanne Larue

LE PARCOURS D'ANNA

À 6 ans, Anna a peur des sorcières. Plus que tout au monde, elle désire un crocodile vivant. Et elle déteste le bortsch.

À 7 ans, Anna aime la nature, déteste les gens méchants, craint les bagarres, désire être intelligente et savoir bien répondre aux questions. Devant le scepticisme de son père, Anna finit par avouer qu'elle aimerait bien aussi aller se baigner.

À la mort de Brejnev, Anna lit le panégyrique qu'a publié le journal. Elle espère que le peuple soviétique n'oubliera jamais son leader. Elle a peur que la guerre éclate. Elle aime par-dessus tout la présence de son père à la maison et elle attend impatiemment le Nouvel An.

À la mort d'Andropov, Anna, émue, explique sa tristesse en des termes nationalistes qu'on lui a clairement inculqués à l'école. Elle aime lorsque la famille se réunit, lorsque tous discutent et que plus rien n'est privé. Elle déteste les disputes de famille, les disputes dans le monde.

À la mort de Tchernenko, Anna souhaite que s'instaurent paix, santé et bonheur. Elle attend du nouveau leader, Gorbatchev, qu'il fasse reculer la menace nucléaire. En pleurs, Anna explique que son désir le plus ardent est de pouvoir vivre heureuse avec sa famille. Mikhalkov lui demande si elle croit vraiment l'exploit possible; par trois fois, elle répond que oui.

En 1987, Mikhalkov revient de d'Italie après une absence de deux ans. On sent Anna un peu froide. Elle explique qu'il y a plusieurs réponses possibles aux questions qu'il lui pose. Elle aime chanter, observer. Ce qui s'est passé d'intéressant ? La naissance de sa sœur... et l'instauration de la perestroïka.

Après la mort de sa grand-mère, Anna révèle qu'elle a peur maintenant de perdre les siens. Elle craint toujours la guerre. Elle aime voir la famille réunie.

À 16 ans, l'adolescente dit maintenant qu'elle réfléchit avant de parler. Elle a moins peur de la guerre, désire des enfants même s'ils causent bien des soucis.

En 1991, Anna s'apprête à partir pour la Suisse pour finir ses études. Elle a peur de perdre son monde intérieur. Elle réalise que l'on peut tout perdre, que l'on ne peut rien prévoir dans son pays. Elle aime sa patrie. Elle ne croit pas qu'elle succombera aux tentations du monde extérieur.

...et l'introduction de Nadia

Alors qu'Anna s'éloigne, Mikhalkov tourne sa caméra vers une fillette qui se tient au milieu d'un champ. Il s'agit de sa plus jeune fille, la petite héroïne de *Soleil trompeur*. Nadia sourit à l'objectif et nous voilà repartis ! Le spectateur tombe sous le charme de cette nouvelle créature lumineuse et se suspend à ses lèvres. Nadia aime la beauté. Elle craint l'école. Elle définit la patrie comme ce qui est beau. Sa patrie est petite; elle tient dans le creux de ses mains jointes. «Et c'est à toi ?», lui demande son père. Nadia fait oui de la tête et sourit une dernière fois.

La suite dans treize ans.

ANNA 6-18

— Réal.: Nikita Mikhalkov — Photo: Pavel Lebeshev, E. Karavaev, V. Yusov, V. Alisov — Mont.: E. Praksina — Mus.: Edouard Artemyev — Avec: Anna Mikhalkova, N. Mikhalkov — Prod.: Nikita Mikhalkov, Michel Seydoux — Russie/France — 1994 — 99 minutes — Dist.: France Film