

Critiques

Number 183, March–April 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49548ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1996). Review of [Critiques]. *Séquences*, (183), 12–39.



Pierre Curzi et Félix-Antoine Leroux

un collègue sans se poser des questions, parce qu'il n'y a rien d'autre à faire. Bien entendu, il s'agit là d'un gardien assez spécial. Son intérêt particulier pour l'astronomie en fait une personnalité riche et étonnante, mais par la même occasion cette particularité sert de fil conducteur à l'intrigue. Il s'agit également d'exaltation, de découverte. Je suis totalement convaincu que ceux et celles qui vivent pour leur passion acquièrent une extraordinaire sagesse au fil des ans.

Conflit des générations

Au départ, il s'agissait de brosser le portrait d'un homme de ma génération confronté à un plus jeune. Mais à mesure que l'écriture avançait, le conflit se transformait en une quête du père pour l'un, et du besoin de paternité pour l'autre. Je me suis également intéressé au taux de suicide chez les jeunes au Québec. Le suicide est un des thèmes du film que j'aborde, d'ailleurs, avec une certaine discrétion. Sur ce point, je me suis toujours posé la question sur les raisons qui poussent à cet acte fatal. À partir de tous ces éléments, le conflit de générations disparaît petit à petit du scénario, parce que justement les deux personnages ont le même but: la recherche d'affiliation.

Père recherché, fils retrouvé

Le thème a été maintes fois abordé dans le cinéma québécois actuel. Mais je pense qu'on n'a pas beaucoup parlé de la distinction entre avoir un enfant pour une femme et pour un homme. Je suis surpris de voir que les hommes veulent à ce point réaliser des choses, bâtir des villes, et

dans le cas qui nous préoccupe, découvrir des astéroïdes, et leur donner un nom, tout en ayant peur d'avoir des enfants. Paradoxalement, les femmes, elles, sont plus terre à terre et sentent moins le besoin d'édifier artificiellement. Mais finalement, le dénouement du film propose une sorte de réconciliation avec la reproduction de l'espèce.

Vidéo

Le support a déjà été utilisé dans *Jacques et novembre*. Aujourd'hui, on ne peut plus y échapper. La vidéo fait partie de notre quotidien. Mais elle permet aussi de questionner le médium qu'est le cinéma. Par exemple, j'ai trouvé intéressant d'utiliser la vidéo lorsque

Le Cri de la nuit

... les corps célestes

Depuis quelques années Jean Beaudry avait mis en veilleuse l'aspect *auteur* de sa carrière afin de se consacrer à deux *Contes pour tous*. Mais avec *Le Cri de la nuit*, un projet qu'il mijotait depuis une dizaine d'années, le réalisateur de *Jacques et novembre* et des *Matins infidèles* revient à ses préoccupations essentielles, pour ne pas dire existentielles. Toujours aussi fidèle au réel, Beaudry scrute l'âme de l'homme. L'homme et ses contradictions, l'homme et ses échecs. *Le Cri de la nuit* c'est l'histoire de Pierre, 43 ans, gardien de nuit dans un collège. Passionné d'astronomie, il profite de son temps libre entre les rondes pour monter à l'observatoire, juché sur le toit de l'établissement, et scruter le firmament. Dans le silence de la nuit Pierre s'est formé une bulle, un monde qui lui est exclusif, qui le protège. Là-haut, il n'a d'autre souci que de suivre le mouvement des corps célestes. Mais bientôt, la réalité de son univers immédiat s'imposera à lui et viendra briser les remparts de sa nuit. Ainsi, durant une froide nuit d'hiver, la compagne de Pierre vient annoncer qu'elle est enceinte et un étudiant est surpris en train d'enregistrer un message vidéo aux allures de testament. Pierre n'aura alors plus de retranchements et se devra d'affronter ce qu'il a toujours tenté de fuir.

Avec *Le Cri de la nuit*, Beaudry s'attaque à nouveau à un sujet imposant. Il se donne une nuit, un huis clos et trois personnages pour sonder l'âme d'un homme dans la quarantaine. Dès les premières images, Beaudry nous surprend et nous séduit grâce à une mise en scène attentive, audacieuse, regorgeant d'images-symboles de sons parfois agressants, parfois à peine perceptibles, pour ne pas dire subliminaux. Le cadre de cette réflexion toute masculine sur l'existence propose une vision déformée, ambiguë et souvent vidée de tout espoir. Beaudry et son directeur-photo exploitent d'ailleurs le noir et blanc pour illustrer cette vision. Noir et blanc qui ne se brise que par la couleur d'une présence féminine (qu'elle soit réelle ou virtuelle) ou par une quelconque étincelle de vie.

Malheureusement, ces effets formels, aussi attrayants et justifiés soient-ils, ne nous font pas oublier que l'élaboration du propos existentiel, métaphysique et psychologique de Beaudry n'offre rien de vraiment nouveau. Le discours de Pierre sur l'absurdité d'avoir des enfants en cette époque au parfum de fin du monde (il est persuadé qu'un météorite risque d'entrer en collision avec la Terre dans un avenir rapproché) renvoie directement aux discours sur la bombe des années de guerre froide. S'il est vrai que les peurs que l'on attribue généralement aux hommes sont universelles, donc éternelles (la peur de l'engagement, des enfants, du rêve...), il aurait



Louise Richer

Pierre et Nathaël (le jeune homme dans le film) communiquent entre eux par médium interposé, l'un par intercom avec quelqu'un qu'il ne voit pas, l'autre grâce à une caméra vidéo. Ce rapport entre deux techniques différentes montre bien la communication devenue «médiatisée».

Noir et blanc en couleurs

Au début, je n'étais pas certain de l'emploi du noir et blanc. Le ton chromatique est une décision qui est venue plus tard, en cours de route. En travaillant avec Éric Cayla, le directeur photo, nous nous sommes aperçus que les deux approches s'imposaient d'elles-mêmes. Dans la

séquence entre Pierre et Héléne, sa compagne, il fallait que lorsque cette dernière arrive, l'image soit présentée en couleur. Ce personnage, contrairement aux deux autres, représente la vie, l'espoir et l'avenir (elle annonce qu'elle est enceinte). Je crois bien que c'est Wenders qui a dit que «le noir et blanc, c'est plus vrai, mais la couleur, c'est plus réaliste». J'aime bien cette distinction.

Objets et bruits ambiants

Certains objets, comme le briquet, s'imbriquent dans la vie des personnages et leur confèrent une espèce de mystère. D'autres, comme la bouteille de bière, servent de points de repères à la narration. À partir des lieux où se situe l'action, il fallait que l'image parle, qu'elle ait une sonorité, qu'elle fasse partie du discours. Et même l'utilisation du noir et blanc permettait un plus grand choix par rapport aux sons. Dans *Le Cri de la nuit*, les silences font également du bruit.

Cinéma d'auteur

Ça serait catastrophique que le cinéma (et pas seulement le québécois) se limite à la fabrication des productions uniquement commerciales. Pour qu'une cinématographie demeure vivante, tous les genres s'imposent, dont le cinéma d'auteur. Ce sont souvent les films à petit budget qui finissent justement par «ne pas» se casser la gueule.

té à l'avantage de Beaudry de renouveler la réflexion en détournant le propos plutôt que de retomber pile sur l'éternelle terminologie pessimiste et apocalyptique.

Malgré tout, *Le Cri de la nuit* est, globalement, loin d'être déplaisant. Beaudry dépeint les failles de son personnage avec une sensibilité qui ne peut laisser le spectateur indifférent. Beaudry exploitera habilement l'acteur Pierre Curzi, par ailleurs convaincant, en braquant sa caméra sur l'aspect un peu balourd de l'acteur (le corps, la démarche) afin d'illustrer la faiblesse de son personnage. Cette vulnérabilité deviendra par ailleurs concrète, physique, lors de la scène d'amour avec Louise Richer. La beauté du corps de Richer et l'aspect rude, rossier et presque animal de Curzi participent intelligemment à l'élaboration d'une spiritualité dans les rapports entre l'homme et la femme, notamment lorsque la question de la naissance entre en jeu. Ici Pierre, qui observe les étoiles situées à des années-lumière de lui, n'a jamais remarqué qu'il avait tout près un véritable corps céleste. Céleste par sa beauté, céleste aussi dans la mesure où ce corps féminin peut se permettre d'imiter Dieu dans l'acte de création. C'est d'ailleurs cette audace que Pierre reprochera à sa compagne Héléne durant la discussion sur le sort de l'enfant à naître.

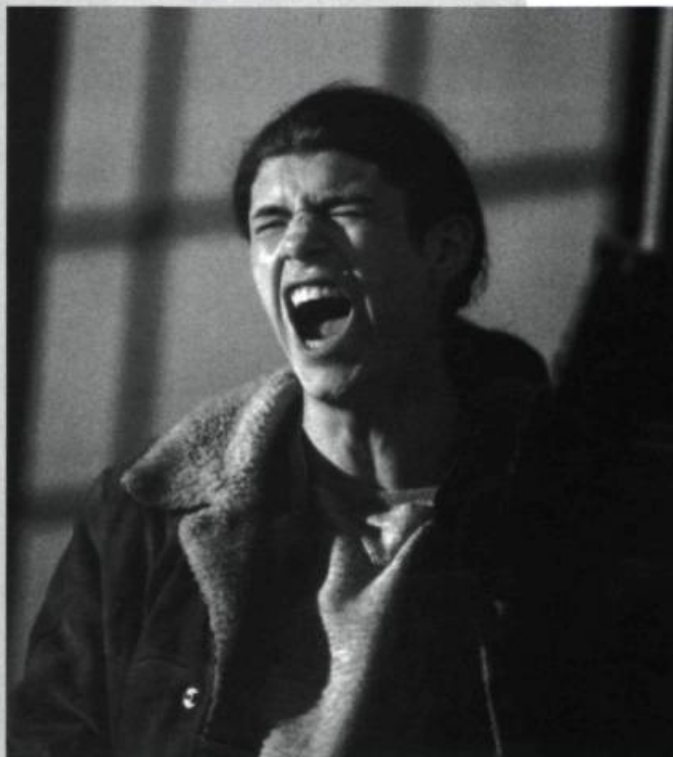
Malheureusement, peu de temps après, Beaudry met de côté le personnage féminin pour laisser la voie libre à l'établissement de la relation entre Pierre et Nathaël, l'étudiant en crise. Le film ne se remettra jamais de la perte du personnage d'Héléne. Il faut cependant comprendre que dans la logique du scénario, la confrontation ultime avec le jeune homme était inévitable. Beaudry a en effet construit son film en trois volets. Le premier illustre l'homme dans la *béatitude* de sa solitude. Seul dans son royaume (le collège, dont il connaît parfaitement les secrets et les issues), il surveille ses écrans, fait tinter ses clés et discute de hockey avec le livreur de pizza. Puis, l'arrivée d'Héléne marque le second volet et tisse les rapports conflictuels du couple. C'est le cœur du film, nous venons de le voir, dans lequel l'homme est confronté à un regard autre. Finalement, resté seul avec l'étudiant, Pierre devient une figure paternelle qui partage son expérience de vie et ses émotions. Malheureusement, ce dernier rapport est peu convaincant. D'une part, parce qu'il est trop important pour l'être qu'un aspect du film et ensuite parce que la construction du personnage de l'étudiant est trop approximative, notamment en raison des difficultés du jeune Leroux à donner une véritable amplitude au personnage.

Le Cri de la nuit est un film sincère et sans compromis, dans lequel Beaudry poursuit avec application sa réflexion intimiste sur l'existence. Si, fondamentalement, son discours n'a pas vraiment changé depuis ses films en collaboration avec François Bouvier, c'est au niveau formel que Beaudry (en solo) semble vouloir adopter un style plus expressif et aussi plus enclin à évoquer des images poétiques et symboliques.

Carlo Mandolini

LE CRI DE LA NUIT

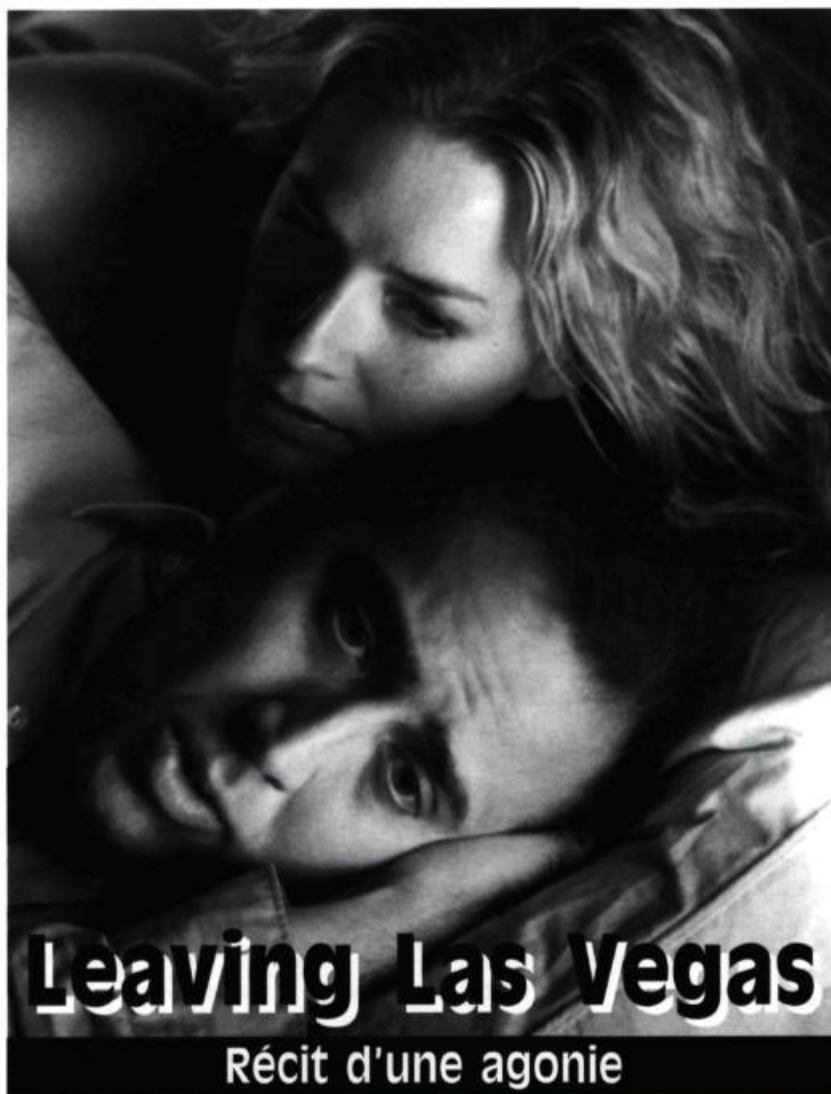
— Réal.: Jean Beaudry — Scén.: J. Beaudry — Photo: Eric Cayla — Mont.: Suzanne Allard — Mus.: Robert Marcel Lepage — Son: Richard Besse — Déc.: Michèle Forest — Cost.: Gaétane Lévesque — Int.: Pierre Curzi (Pierre), Félix-Antoine Leroux (Nathael), Louise Richer (Héléne) — Prod.: Claude Cartier — Canada (Québec) — 1996 — 82 minutes — Dist.: CFP.



Félix-Antoine Leroux

FILMOGRAPHIE

- 1984 **Jacques et novembre** (coscén. et coréal. avec François Bouvier, rôle principal et mont.)
- 1987 **Marie s'en va-t-en ville** (de Marquise Lepage, consult. à la réal.)
- 1989 **Les Matins infidèles** (coscén. et coréal. avec François Bouvier, rôle principal et mont.)
- 1990 **Pas de répit pour Mélanie** (coll. au scén. et réal.)
- 1992 **Tirelire, combine\$ & Cie** (réal.)
- 1996 **Le Cri de la nuit** (scén. et réal.)



Leaving Las Vegas

Récit d'une agonie

Elisabeth Shue et Nicolas Cage

Avec *Leaving Las Vegas*, Mike Figgis a décidé de ne pas nous présenter une autre morbide descente aux enfers. Il a essayé de nous proposer une histoire d'alcoolisme qui ne souffre ni de raideur ni d'intellectualisme mal dissimulé par un excès d'images baroques et d'intrigues complexes.

Pour la première fois sans doute dans l'histoire du «cinéma de l'alcoolisme», un cinéaste décide de ne pas nous présenter l'homme désespéré, qui se recroqueville sur lui-même, égrène ses souvenirs comme un noyé qui voit défiler en un éclair toute sa vie devant lui. Ben n'est pas un enfant terrorisé de solitude, affamé d'au-delà, ni non plus «une de ces épaves qui s'accrochent désespérément». C'est juste un homme en rup-

ture d'idéal, en rupture de raison de vivre et qui, se sentant arriver en fin de course, décide de la précipiter. On ne sait pas très bien ce qui a conduit Ben à décider de se laisser mourir par l'alcool, mais on imagine qu'une existence d'alcoolique a précédé sa décision. Maintenant, il sait ce qu'il veut. Maintenant, il voit la lumière. Et ce ne sera pas la rencontre avec Sera, la belle prostituée qui s'attache étrangement à ses pas, qui lui fera changer d'avis. Sera, qui a souffert autant que lui, peut-être plus, est à un de ces tournants de l'existence où on se questionne sur les voies qui s'offrent à soi. Trouvera-t-elle refuge auprès de cet homme déterminé, qui traîne son corps déjà ravagé sur les trottoirs de Las Vegas? Sera essaiera de se faire aimer, mais avec précaution,

pour ne pas provoquer de résistance chez cet homme qui, par son enfer intérieur, lui ressemble comme deux gouttes d'eau.

L'amour est un concept disparu de l'existence de ces deux êtres. On dirait qu'à son sujet, ils ont depuis belle lurette abandonné les recherches. Ce serait de toute manière une quête sans issue dans cette société artificiellement colorée, au bord de sa propre apocalypse, dans cette Amérique de l'argent qui les étrangle de partout. Le sexe? Oui, bien entendu, mais une sexualité de convenance, bien délimitée, qui pour lui s'achève vite (ou ne commence même pas), technique et préfabriquée pour elle, qu'accompagnent parfois quelques outrances (la scène du viol avec les jeunes gens dans la chambre d'hô-

tel), mais qui procure une survie financière. Rien à voir avec le sexe-fête, le sexe-joie, à l'issue duquel on pourrait dire: «Si on fait l'amour et qu'on n'a pas ri, c'est qu'on n'a pas fait l'amour.»

L'émotion, alors? Elle est encore alentour, elle subsiste dans le regard de cet homme à moitié conscient. Sera l'a bien vu, et elle est prête à la faire remonter à la surface, même s'il ne s'agira finalement que de quelques instants de parfait bonheur.

À ce sujet, la séquence qui se déroule au bord de la piscine vaut son pesant d'espoir. Pas de mise en scène élaborée. Rien que quelques gros plans destinés à bien nous faire voir les subtils efforts de Sera pour éveiller, ne serait-ce que pour quelques minutes, les sens de Ben. À cheval sur lui (à moitié étendu sur une chaise longue) et n'osant prendre possession de l'être aimé de manière «traditionnelle», Sera va essayer de s'en rapprocher par le biais de sa passion à lui: elle décide de vider sur sa propre poitrine dénudée une des bouteilles de Ben. Le liquide coule entre ses seins, étincelants sous le soleil. Ben se rapproche, elle l'aide un peu de la main. Lumière du soleil (vie), alcool (passion) et seins de femme (amour) se confondent devant ses yeux troublés: toute beauté ne fait-elle pas partie d'un tout? Ben se doit d'avalier ce soleil, de quelque façon que ce soit. À mesure qu'il lèche, à demi-conscient, le liquide qui s'écoule devant son regard

presque aveugle, le spectateur espère avec Sera que le geste pourra mettre un terme à sa cécité et l'éloigner, du moins pour un temps, du gouffre final au fond duquel il a pris la décision de se lancer. Inédite quête d'amour, mais inoubliable moment cinématographique qui restera dans les annales. Plus tard dans le film, lorsque dans un dernier sursaut, arrivé à son degré ultime de «vie en décomposition», Ben fera appel à la jeune femme, elle sera à ses côtés, enfin convaincue que l'amour pour l'autre commence au moment où on accepte cet autre dans son entier, comme au premier jour de la rencontre, puisque vivre à travers et en fonction de l'autre est aveu d'impuissance à vivre. Elle comprendra alors qu'incapable jusque là de cheminer jusqu'au bout de sa propre vie, elle puisse cependant continuer puisqu'elle aura entre-temps vécu la fugacité d'un moment unique, celui qu'elle avait inconsciemment cherché tout au long de son existence, ayant permis à Ben et à son bref passage dans sa vie de détruire tous ses points de repères affectifs.

La multiplicité des fondus et les chansons de Sting font parfois penser à cette mélancolie qui se dégage de certains films d'Alan Rudolph. D'ailleurs, tout le travail technique dans *Leaving Las Vegas*, tend à donner le sentiment que c'est la vie même de tous les couples qui se trouve exprimée en un fulgurant raccourci dramatique,

par le spectacle de ces quelques jours passés en compagnie de deux anges qui ne sont déchus qu'en apparence, l'histoire étant à la fois perçue dans sa durée et dans son intemporalité.

La majorité des scènes d'intérieur (par opposition au clinquant lasvéguien) baignent dans de chaudes tonalités dorées-orangées qui évoquent une espèce d'aquarium foetal où la vie flotterait dans une douceur sereine. Le personnage féminin ne pourra en fin de compte chercher refuge que dans son propre aquarium au sein duquel Ben ne saurait plus trouver place et dont il s'est expulsé lui-même.

Figgis a certainement voulu exorciser certaines peurs, certaines ombres du passé (tous ses films précédents avaient leur dose de noirceur particulière), mais aussi peut-être certaines appréhensions liées à l'avenir: décadence de notre société, interminable mort d'un mythe, entraînant, que nous le voulions ou non, un délabrement physique et un terrible sentiment de solitude dont, prétend-il, on ne se libère qu'en se trouvant face à la mort.

Un romantisme fébrile imprègne cependant les situations dans lesquelles sont plongés les deux personnages principaux. Ce sont des écorchés certes, mais dont la passion est en veilleuse. Pour chanter la beauté des visages et des mouvements, Figgis a choisi des comédiens remarquables. Dès que Nicolas Cage jongle avec le magnétisme qui lui est propre, la fascination est totale. Chef d'orchestre de son propre opéra tragique, l'acteur a su pousser son personnage dans une véritable impasse paroxystique. Il semble improviser chaque réplique, inventer chaque fois le geste adéquat sans référence réelle à un scénario préétabli, mais en suivant docilement et subtilement les mouvements de l'âme saisis dans leur désarroi le plus profond. C'est autour de lui que s'organise un petit réseau de correspondances secrètes où vient s'inscrire l'admirable Elisabeth Shue, à qui on souhaitait depuis longtemps un rôle comme celui-ci. Son personnage s'amarre consciemment au radeau de Ben et le jeu de la comédienne s'apparente à celui des grandes actrices tragiques des années 40. Par son regard d'oiseau perdu, comme ensorcelé par l'affrontement qu'elle a choisi d'assumer, par son corps, un corps rêvé livré à un absurde délire autodestructeur, l'actrice exprime avec force une succession de sentiments contradictoires et s'en tire avec éclat.



Nicolas Cage et Elisabeth Shue

Par bien des aspects, *Leaving Las Vegas* évoque *Le Dernier Tango à Paris* de Bertolucci. Les deux films essaient de démontrer, par des biais différents, l'impossibilité de s'abstraire du monde ambiant, d'échapper à sa destinée, de fonder ne serait-ce qu'une infime complicité amoureuse à partir d'une situation fautive forgée de toutes pièces, d'apprivoiser ses propres cauchemars en tentant de les faire partager par un partenaire de hasard. Tous deux bénéficient de mouvements de caméra ostentatoires, mais toujours intelligents, rendant envoûtant un univers en décomposition.

Maurice Elia

LEAVING LAS VEGAS

— Réal.: Mike Figgis — Scén.: M. Figgis d'après le roman de John O'Brien — Photo: Declan Quinn — Mont.: John Smith — Mus.: M. Figgis — Son: Pawel Wdowczak — Déc.: Barry Kingston — Cost.: Laura Goldsmith — Int.: Nicolas Cage (Ben Sanderson), Elisabeth Shue (Sera), Julian Sands (Yuri), Laurie Metcalf (la propriétaire de l'appartement de Sera), Graham Beckel (le barman à L.A.), Lou Rawls (le dernier chauffeur de taxi), Richard Lewis (Peter), Valeria Golino (Terri) — Prod.: Lila Cazès, Anne Stewart — États-Unis — 1995 — 112 minutes — Dist.: MGM/UA.

Dead Man Walking

Œil pour œil?

La réputation de Tim Robbins en tant qu'artiste engagé n'est plus à faire. Déjà dans son premier film, *Bob Roberts*, il proposait une satire mordante des mœurs politiques américaines et des courants d'extrême-droite de son pays. Maintenant, l'acteur-réalisateur surdoué s'attaque à un sujet qui n'en finit plus de diviser les sociétés occidentales, en l'occurrence la peine de mort.

Adapté de faits réels, le récit est tiré d'un roman de Sœur Helen Prejean, une religieuse catholique de la Louisiane. Loin de ses rôles de séductrice, Susan Sarandon, compagne de route de Tim Robbins, incarne avec une vérité et une simplicité exemplaires cette sœur généreuse et pleine de compassion. Tout débute lorsque celle-ci reçoit une lettre de Matthew Poncelet qui souhaiterait la rencontrer. Condamné à la peine capitale pour le meurtre sordide d'un couple d'adolescents, Poncelet croit pouvoir se servir de cette religieuse au grand cœur afin d'empêcher son exécution imminente. Il s'emploie donc

à la convaincre qu'il n'a commis aucun crime et que c'est son copain, qui l'accompagnait la nuit du drame, qui a violé la jeune fille et tué les deux adolescents, pendant que lui assistait, impuissant, à ces atrocités.

problématique, en recueillant, par le biais du personnage de la religieuse, les témoignages déchirants des parents des victimes, ceux de la mère du condamné ainsi que les commentaires du bourreau.



Sean Penn et Susan Sarandon

Plus ou moins convaincue de sa version des faits mais résolument opposée à la peine capitale, Sœur Helen entreprend des démarches en vue de faire commuer la sentence de Poncelet en réclusion à perpétuité. Mais ses tentatives échouent et par son implication, elle se met à dos l'opinion publique et les familles des victimes qui réclament par vengeance la tête de ce monstre qui ne montre aucun remords. La religieuse ne tardera d'ailleurs pas à découvrir la vraie nature de son protégé: raciste, admirateur d'Hitler, rageur et arrogant. Mais à ses yeux c'est un être humain au même titre que les autres. C'est pourquoi elle acquiesce à sa demande de devenir son guide spirituel pour les derniers jours qu'il lui reste à vivre.

On pourrait croire qu'un tel canevas prêterait le flanc à une mise en scène statique essentiellement composée de longs entretiens entre les deux protagonistes principaux à l'intérieur des murs de la prison. Tout au contraire, la réalisation n'a de cesse de tenir l'esprit du spectateur en éveil. Car ce n'est pas un des moindres mérites du film de présenter un tableau d'ensemble de la

Par ailleurs, les tête-à-tête entre Poncelet et son guide spirituel sont en général fort brefs et Tim Robbins s'efforce de les rendre aussi dynamiques que possible, en jouant par exemple sur l'opacité épisodique du grillage séparant les deux protagonistes, ou lorsqu'il s'agit d'une vitre, en produisant un effet de miroir d'une grande force dramatique. D'ailleurs, progressivement en intensité, jusqu'à celui au cours duquel Poncelet craque émotionnellement et avoue qu'il a bel et bien participé activement au viol et aux meurtres, alors que son copain et lui étaient particulièrement défoncés. Soulignons que cette scène clé dégage une forte sensualité, jusque-là latente, entre les deux personnages, qui ne laisse pas d'être troublante.

Dans le rôle de Poncelet, Sean Penn s'avère un choix des plus judicieux. Son image de voyou et son jeu intense servent admirablement le film. Et lorsqu'il montre des signes de vulnérabilité, il en devient d'autant plus émouvant. Fait à noter, une scène du film fait écho à *Crossing Guard*, récemment réalisé par Penn. Il s'agit du court flashbacks, tourné à l'aide d'un savant ralenti,

dans lequel le père du jeune homme tué songe à se faire justice lui-même en apercevant le revolver d'un policier, juste au moment où Poncelet passe devant lui avec un air de défi.

Comme il se doit, la scène culminante est celle de l'exécution. Il s'agit d'un morceau de bravoure et ce, à plus d'un titre. On y voit Poncelet, attaché à une curieuse table en forme de croix, qui se prépare à rendre l'âme au cours d'un cérémonial d'une cruauté froide. Au même moment, on entend un accompagnement musical poignant qui ressemble fort à celui composé par Peter Gabriel pour la scène de la crucifixion dans *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese (peut-être s'agit-il du même segment, car dans les deux cas, le chanteur est Nasrat Fateh Nli Khan). Quoi qu'il en soit, ce choix musical s'avère efficace et d'une grande sensibilité. On n'a qu'à penser à ce qu'Hollywood aurait choisi pour une telle scène.

De plus, lors de son agonie, le condamné se remémore une dernière fois la scène du crime, dans une suite d'images fort troublantes pour le spectateur. Soulignons au passage que jusque-là, tout le film empruntait le point de vue de Sœur Helen, y compris lorsqu'elle imagine le meurtre d'après la version que lui avait alors donnée Poncelet. Or pour la première fois dans le film, on a droit au point de vue d'un autre personnage, à savoir celui du criminel repentant, qui accepte ultimement de voir en face l'abjection de son geste.

Mais plus important encore, c'est au cours de cette scène cruciale que le véritable enjeu moral du film se fait jour. Dans une dernière déclaration, Poncelet, sincèrement pris de remords, demande pardon aux parents de ses victimes, visiblement émus, et déclare que tuer est mals peu importe que le meurtrier soit un individu ou le gouvernement. On est alors en droit de se demander si le criminel repentant ne mérite pas au bout du compte de vivre, car son âme n'est pas absolument irrésupérable. Cependant, il est également permis de penser que c'est uniquement la peur profonde de la mort qui a déterminé cet homme hargneux à avouer ses fautes. Quoi qu'il en soit, à l'issue de cette scène, Tim Robbins relance intelligemment le débat sur la peine de mort, mais sans toutefois prendre clairement position. Et en choisissant de traiter du cas d'un criminel coupable et antipathique, et non pas de celui d'un innocent victime d'une

erreur judiciaire, il contribue d'autant plus à enrichir ce débat.

Louis-Paul Rioux

DEAD MAN WALKING

— Réal.: Tim Robbins — Scén.: T.Robbins d'après le livre de sœur Helen Préjean — Photo: Roger A. Deakins — Mont.: Lisa Zeno Churgin — Mus.: David Robbins — Son: Tod A. Maitland — Déc.: Richard Hoover, Tom Warren — Cost.: Renee Ehrlich Kalfus — Int.: Sean Penn (Matthew Poncelet), Susan Sarandon (sœur Helen Préjean), Robert Prosky (Hilton Barber), Raymond J. Barry (Earl Delacroix), R. Lee Ermye (Clyde Percy), Cela Weston (Mary Beth Percy), Roberta Maxwell (Lucille Poncelet), Margo Martindale (sœur Colleen), Scott Wilson (l'aumônier Farley), Roberta Maxwell (Lucille Poncelet), Kevin Cooney (le gouverneur Benedict), Steve Boles (Near Trapp) — Prod.: Jon Killik, Tim Robbins, Rudd Simmons — États-Unis — 120 minutes — Dist.: Cinéplex Odéon.

N'oublie pas que tu vas mourir

Vivre nulle part

Depuis Nord, Xavier Beauvois s'est fait un nom parmi les cinéastes de la relève européenne et son second film confirme la place de choix qu'il devrait y tenir dans les années à venir.

Il ne nous prend pas en traître: l'injonction du titre, **N'oublie pas que tu vas mourir**, s'adresse autant au spectateur qu'à Benoît, le protagoniste. Cette entrée en matière en forme de coup de poing nous met en condition pour la suite: deux heures d'une mise en scène retorse qui exacerbe la tension aiguë de la vie devenue urgente face à l'imminence de la mort.

Le point de départ de l'histoire est simple comme la vie de tous les jours. Un étudiant en histoire de l'art, issu d'un milieu bourgeois, qui vit entre papa-maman et sa bande de copains, veut échapper à ce qu'il croit être le comble de l'enfer: faire son service militaire. Après avoir tout essayé, il réussit effectivement à se faire réformer, mais, miracle d'une cruelle ironie, il est sauvé par pire que le pire: un test VIH positif. Cette présence anticipée et prématurée de la mort renverse l'ordre des valeurs, mais surtout bouleverse la temporalité commune: Benoît, tel un amnésique, annule tout son passé, et se jette frénétiquement dans un avenir qu'il sait être une impasse. C'est autour de ce nouvel axe temporel, chaotique et gangréné par le compte à rebours soudainement rendu conscient, que Xa-

vier Beauvois bâtit sa narration et sa mise en scène.

C'est un angle d'approche original, qui contraste avec les autres films récents sur le sujet. Contrairement aux *Nuits fauves*, contrairement aussi à *Philadelphia*, la maladie n'est pas montrée, sa douleur n'est pas partagée, son nom n'est même pas prononcé. C'est le secret de Benoît. Seul le spectateur le connaît, intensifiant sensiblement par ce fait le processus d'identification. Ni l'aspect social de la maladie, ni le rejet ou l'incompréhension qu'elle peut susciter n'intéresse Xavier Beauvois. Ce qu'il veut, c'est traquer l'expérience intérieure ainsi déclenchée. Pour cela, pas besoin de longs discours ni de dialogues éprouvants. Le changement de réaction face à des événements quotidiens, et surtout le visage de Benoît, très souvent cadré en gros plan, sont bien plus révélateurs. En quelques minutes, on voit défiler la palette des émotions déchirantes telles que les vit le personnage. Sa rage d'abord, lors de la scène de cris désespérés dans les toilettes de l'infirmerie; puis son choix de solitude, lorsque, défiant toutes les apparences, il essaie de convaincre sa mère que «si, si, ça va bien, tout va bien, promis»; son angoisse rebelle enfin, lorsque, assis dans la salle d'attente de l'hôpital, il regarde un jeune homme livide aux traits creusés (stéréotype du malade) et, s'y reconnaissant comme dans un miroir anticipateur, il prend la fuite.

Seul le spectateur comprend le pourquoi de la dérive de Benoît, sa quête folle d'une réponse impossible, sa volonté de tout essayer. Victime d'une injustice inadmissible, Benoît ne respecte plus aucune règle. Puni de la peine capitale sans avoir rien fait, il enfreindra toutes les lois du droit et de la morale, en toute impunité. Car une fois que l'on prend conscience de la réalité de la mort, aucune limite n'a désormais de sens: la loi commune devient absurde, la drogue une alliée, le sexe un refuge. Benoît traîne sa quête de Paris à Amsterdam, de Rome à Sarajevo, mais ni dans la luxure sordide des bordels hollandais, ni dans le paradis mythique d'une Italie ensoleillée, ni dans le drame de la guerre, son existence ne réussit à s'accrocher. Chaque fois l'issue fatale devient plus évidente. «Moi, je ne pourrai vivre nulle part», dit Benoît, dans une phrase lancée en l'air. Le film s'attache à en faire la preuve. Ni dans l'espace, ni dans le temps, il n'y a de place pour cette existence atrophiée.



Roschdy Zem et Xavier Beauvois

Les soubresauts de cette psychologie mise à feu et à sang, en quête d'une sortie de secours, sont traqués par une caméra qui, à l'image du héros, se permet toutes les audaces. Dans la spirale décadente qui aspire Benoît pendant la première heure du film, deux temps forts se répondent dans l'écho complémentaire du sexe et de la drogue. Une première scène se passe à Paris dans l'appartement d'Omar, l'initiateur de tous les plaisirs. Sur une durée quasiment réelle, le rite du *shoot* est disséqué dans tous ses détails pratiques, jusqu'à l'orgasme pathétique. La séquence est traitée avec une précision proche du documentaire, une franchise et un réalisme rares dans le cinéma de fiction, surtout pour un sujet aussi délicat. En même temps que Benoît, le spectateur est initié, rendu profondément complice grâce à la proximité des plans et à la dilatation du temps. La lumière crue qui accompagne cette descente aux enfers achève de le transporter dans l'atmosphère oppressante de cette extase glaciale. Quelques minutes plus tard, même pas le temps de se remettre du choc, cette scène trouve son pendant avec le long plan séquence de sexe à trois dans un bordel d'Amsterdam. De manière extrêmement explicite, le réalisateur filme le cul dans toute sa crudité, dans tout ce qu'il peut avoir de désespéré et supposer de désillusion et de ridicule. Le décor

chaud de l'alcôve aux lumières diffuses et aux tentures rouges contraste étrangement avec la lumière blanchâtre de la détresse quotidienne de Benoît. Mais cette chaleur est artificielle et aussi violente que la glace. Les miroirs de ce lieu clos se renvoient à l'infini l'image mouvante des trois corps en quête d'un plaisir inaccessible, soulignant la stérilité de la fuite éperdue du personnage et sa claustration intime.

L'univers des possibles se rétrécit comme une peau de chagrin au fur et à mesure que Benoît explore et brûle les nouvelles expériences. L'alternance épuisante des lumières rouges et verdâtres — du sang et la mort — et le son lancinant du piano, créent une atmosphère claustrophobe presque insoutenable. Et quand tout semble soudain s'ouvrir sur les paysages dégagés et clairs de la campagne romaine, quand la frénésie se calme, et quand Benoît prend enfin le temps de regarder, de découvrir, d'aimer, tout cela n'est qu'illusion. Ce souffle d'espoir n'est qu'un moyen de reculer pour mieux sauter. Lorsque, au clair de lune, Benoît regarde dormir Claudia, étendue telle une madone sur les draps blancs, son image de pureté et de fécondité ravive, par contraste, l'ampleur de sa frustration. Les moments de bonheur ou de douceur du film sont encore plus cruels que les moments de détresse. Ils font éclater la différence

de Benoît; ils viennent le narguer dans son enfer.

C'est ce phénomène de contrastes qui donne au film tout son caractère. Pour cela, Xavier Beauvois joue sur la double corde de la sensibilité et de l'intellectualisme. Le côté intellectuel est essentiellement constitué par la mise en abyme du film avec un discours sur l'art et le romantisme. Plusieurs tableaux célèbres, qui servent de références pour une filiation avec certains grands maîtres de la peinture ou du cinéma, sont surtout prétextes à des exposés (un peu didactiques?) sur l'interprétation à faire de ce qui nous est montré. Complément indissociable, l'aspect plus émotionnel du film se construit à partir d'un réseau très dense de symboles sur les thématiques du sang, de la fécondité et de la mort. Un enfant qui court dans un jardin, une peinture de la Vierge, un rideau rouge à la fenêtre de la chambre, des squelettes préhistoriques sont autant de motifs qui viennent ponctuer la narration et lui donner sa cohérence.

Le seul reproche que l'on puisse faire à Xavier Beauvois, est d'avoir voulu aller trop loin dans la cohérence et dans la perfection. Il pêche par excès, notamment avec la fin qui, créant une structure en boucle sur le thème militaire, paraît artificielle, et surajoutée au message désabusé et pathétique qui passerait parfaitement sans cela. Mais rendons à César ce qui lui appartient, et au réalisateur ses mérites. Xavier Beauvois signe ici un film audacieux et personnel, très en marge des attentes habituelles du spectateur. Sans ménagement et avec talent, il secoue nos cœurs et nos esprits, y laissant une marque durable, et le sentiment qu'un nouveau cinéma de caractère est en train de naître.

Émilie Marsollat

N'OUBLIE PAS QUE TU VAS MOURIR

— **Réal.**: Xavier Beauvois — **Scén.**: X. Beauvois, Anne-Marie Sauzeau, Emmanuel Salinger, Zoubir Tilguy — **Photo**: Caroline Champetier — **Mont.**: Agnès Guillemot — **Mus.**: John Cale — **Son**: Jean-Bernard Thomasson, Jean Umansky, Eric Bonnard — **Déc.**: Denis Barbier — **Int.**: X. Beauvois (Benoît), Roschdy Zem (Omar), Chiara Mastroianni (Claudia), Bulle Ogier et Jean-Louis Richard (les parents de Benoît), Emmanuel Salinger (le médecin militaire), Jean Douchet (Jean-Paul), Pascal Bonitzer (le psychiatre), Denis Psaltopoulos (un patient), Patrick Chauvel (le chef des miliciens) — **Prod.**: X. Beauvois — France — 1995 — 121 minutes — **Dist.**: France Film.

L'Oreille d'un sourd ... ou prends l'oseille et tire-toi!

Sophie est une institutrice aux prises avec un mari désœuvré, une fille en crise d'adolescence et un beau-père, Émile, que l'on dit incestueux mais que l'on tolère en raison d'un soi-disant héritage qu'il fait miroiter. Depuis quelque temps Sophie a un amant, Léon, membre im-



Marcel Sabourin et André Montmorency

portant de la pègre montréalaise et spécialiste des apparitions de Vierges. Sophie et Léon vivent une relation sans histoire, il lui offre des sorties au restos et des cadeaux volés. Mais lorsque l'adolescente, ne sachant plus comment se débarrasser d'Émile, menace de se suicider, Sophie se résoudra à mettre sur pied un plan afin d'éliminer celui-ci.

L'Oreille d'un sourd est un film cynique et noir. Le scénariste et réalisateur Mario Bolduc — dont le parcours cinématographique débute au milieu des années 70 — propose un premier long métrage qui trace un portrait au vitriol de la société québécoise. Le portrait d'une société qui aurait complètement bafoué les valeurs traditionnelles afin de se vouer au dieu dollar...

américain. En plus du choc provoqué par la virulence du trait, Bolduc attend le spectateur avec une autre surprise, au niveau esthétique cette fois, mais tout aussi déstabilisatrice. En effet, Bolduc se plaira, tout au long de son film, à réhabiliter un style qui avait pratiquement disparu du cinéma québécois depuis les années 70. Ainsi, L'Oreille d'un sourd exploite à fond — et parfois lourdement — les scènes de cuisine et de bingo, les jurons sentis, le joul, ainsi que l'omniprésence de l'iconographie religieuse. Le tout baigne dans une photographie froide et

insipide qui souligne encore davantage le misérabilisme stagnant et aujourd'hui dépassé du *pitit peuple*. Pourtant, malgré ces images qui ramènent inmanquablement vingt ans en arrière, Bolduc refuse d'ancrer son récit dans une époque précise. L'Oreille d'un sourd pourrait se dérouler aussi bien en 1996 qu'en 1970. Or c'est justement ici qu'émergent les premiers éléments de critique sociale du film. Car en plus de l'établissement de ce flou temporel, Bolduc va agrémente son récit d'une judicieuse sélection de personnages représentant un éventail assez complet de la société. L'Oreille d'un sourd met en effet en scène une étudiante qui n'est plus une petite fille, une institutrice qui attend impatiemment son statut de permanente, un chômeur de

longue date, un retraité sans le sou, ainsi que des représentants de différentes formes d'autorité (la police, l'Église et la... pègre). Le brulôt de Bolduc, on le voit, vise pratiquement toutes les couches de la société. Voilà pourquoi il y a dans L'Oreille d'un sourd, potentiellement du moins, l'essence même de la comédie satirique digne de ce nom. Une comédie anarchisante qui se permet de renvoyer au spectateur une image déformée, certes, mais fondamentalement fidèle de lui-même.

Pourtant Bolduc n'arrive pas à dépasser le stade des bonnes intentions, et plus le film progresse, plus il semble avoir du mal à orchestrer ses éléments et à élever son film. L'écriture a beau être fort habile par moments et les renversements de situation amuser par leur irrévérence, le film semble constamment se chercher et ne pas avoir de but précis. Ainsi, au lieu de prendre de l'amplitude au fur et à mesure de son évolution, la comédie ressasse constamment les mêmes effets et perd forcément de son mordant. Dès la «mi-film» on comprend que le réalisateur n'a pas l'intention de mener bien loin sa critique sociale, se contentant plutôt d'exploiter l'anecdote. Et lorsque le film se termine par une scène de vengeance sanguinolente, on s'aperçoit que Bolduc s'est retrouvé devant une impasse, car tout est encore à dire et rien n'a été réglé. Bien au contraire, si jusque-là le film s'était, entre autres, appliqué à narguer l'autorité paternelle, la résolution apparaît comme un brusque et inexplicable retour à la case départ, alors que deux des trois pères du film (et en fin de compte peut-être même le troisième), obtiennent «réparation» pour les torts subis.

À la source du problème, il y a sans doute le fait que Bolduc ait été trop audacieux dans la construction de son premier long métrage. L'Oreille d'un sourd raconte parallèlement deux récits, potentiellement très riches, mais qui finissent par se nuire l'un l'autre. Le volet le plus abouti est sans aucun doute celui qui met en scène la famille de Sophie aux prises avec le grand-père. En quelques coups de crayons, Bolduc parvient à explorer certains grands problèmes sociaux, notamment la dislocation familiale, le rapport avec les aînés et la perte des valeurs fondamentales. Le film aurait très bien pu se limiter à cet aspect. Or, Bolduc ne fait que surcharger inutilement son récit lorsqu'il raconte, avec trop de détails, les problèmes familiaux et

professionnels de Léon. Cette partie est intéressante, mais on y trouve la matière d'un tout autre film. Cette surcharge narrative a évidemment une incidence sur les personnages qui, pour un film qui se propose de dénoncer le jeu des apparences, sont tous curieusement monolithiques et grossièrement traités. Seule Micheline Lanctôt réussit, tant bien que mal, à rendre son personnage trouble et ambigu. Quant à Pablo, le personnage qui prête son oreille au titre, il demeure une véritable énigme.

Objectivement, *L'Oreille d'un sourd* est un film pourtant plein de qualités, sauf que Bolduc a du mal à les révéler. Ce ne sont finalement que les excès et le manque de souffle de la deuxième partie qui ressortent. Mais il y a un talent certain chez Bolduc. Un talent à suivre et qui s'épanouira peut-être davantage dans l'écriture que dans la mise en scène.

Carlo Mandolini

L'OREILLE D'UN SOURD

— Réal.: Mario Bolduc — Scén.: M. Bolduc — Photo: Robert Vanherweghem — Mont.: Francis Van Den Heuvel — Mus.: Hélène Bombardier — Son: Yves St-Jean — Déc.: Suzanne Cloutier — Cost.: Francine Landry, Luce St-Laurent — Int.: Marcel Sabourin (Léo Bellavance), Micheline Lanctôt (Sophie Viau), Paul Hébert (Emile), Luc Proulx (Roland). — Prod.: M. Bolduc, Malcolm Guy — Canada(Québec) — 1996 — 83 minutes — Dist.: Alliance.

Shanghai Triad

Mélancolie lumineuse

Pour son dernier film avec Gong Li, Zhang Yimou a choisi de nous raconter les aventures de Shuisheng, jeune garçon venu de la campagne travailler à Shanghai sous la houlette de son oncle, lui-même au service d'un puissant mafioso. Shuisheng deviendra l'esclave de la maîtresse du parrain en question. Une guerre des gangs sera malencontreusement déclenchée et tous les membres de ce petit monde interlope devront se cacher dans une île connue d'eux seuls. Là, le garçon apprendra que la belle n'est plus uniquement une vedette de cabaret dont le tour de chant revêt tous les ingrédients de la séduction, mais également une femme honnête qui essaie d'aider la seule autre résidente de l'île à cacher l'homme qu'elle aime. Toutefois, les événements en décideront autrement.

Ode finale à celle qui fut sa compagne dans la vie et dans ses films, *Shanghai Triad* est un

poème visuel où Zhang Yimou multiplie les plans généraux qu'il rehausse de jaune et d'orange, symbolisant la fuite du temps et l'écoulement continu des choses. Son film est un cortège en marche qui nous présente, sous le thème de l'innocence bafouée, un monde qui passe, emporté par le vent, la pluie et les pétales de roses, propageant la mélancolie du souvenir.

On a l'impression qu'un équilibre a été sciemment établi entre les deux grandes parties du film: à Shanghai et sur l'île. Au début, c'est l'or et le clinquant, le séduisant et le joli, la

somptuosité des costumes et des décors, la beauté physique et enchanteresse de Gong Li, les violentes lumières dans lesquelles elle se meut. Ensuite, sur l'île, c'est le vrai et l'authentique, la vague tristesse des lendemains de fêtes, Gong Li qui, cette fois, déploie son charme mélancolique et doux, l'obscurité de la nature qui frémit, la peur ancestrale de la nuit, la renaissance de sentiments longtemps enfouis.

C'est dans cette seconde partie que la nature prend finalement le dessus. Zhang Yimou fait se mouvoir son actrice fétiche dans la chaleur du



Gong Li

soir d'où s'exhalent les parfums qui ne sont plus cette fois ceux de la scène et de l'artifice. Les éléments du paysage sont nombreux et les choses ne disparaissent jamais derrière les sensations qu'elles évoquent, ne perdant rien de leur matérialité. Le cinéaste sait faire se balancer les hautes herbes, s'incliner les branches des arbres, imprimer à chaque objet un mouvement berçant, presque lyrique. Même dans les conversations, les mots semblent plus longs que de coutume, solennels et insistants, enrichis parfois du ton biblique peut-être propre à l'époque.

Shanghai Triad baigne dans une atmosphère de magie, seule constante de tous les films de son auteur, lequel parvient à donner de l'unité à chacun de ses plans/tableaux. Cette unité se fait généralement autour d'un motif lumineux central: la chanteuse sur scène, le regard de l'enfant, les couleurs vives à travers une porte entrouverte, les miroirs aux profondeurs étonnantes, le soleil et ses reflets (dans la brume; dans le soleil et dans l'eau qui se confondent). Ce sont là des touches hardies et spontanées, utilisées occasionnellement autrefois dans certaines œuvres du néoréalisme italien ou certains westerns de John Ford ou de Delmer Daves, mais qui donnent ici une impression palpable du paysage: on sent physiquement l'humidité de l'air, on respire littéralement la brume.

Pour le jeune garçon suspendu par les pieds dans la barque flottante de la séquence finale (vision très cruelle et sans complaisance de ces laissés-pour-compte de la société triomphante), la vie est représentée par son envers, la réalité s'estompe et s'apparente alors au songe. Quand ouvrira-t-il véritablement les yeux pour vérifier la véracité de son existence? Et qu'en déduira-t-il?

Zhang Yimou manie sa caméra comme Degas son pinceau, avec vigueur et éclat: les sujets représentés sont souvent éclairés d'une lumière diffuse, presque livide où l'on retrouve les reflets blafards de l'inconscient.

Maurice Elia

LA TRIADE DE SHANGHAI

(Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Qiad)

— Réal.: Zhang Yimou — Scén.: Bi Fei Yu d'après «Men Gui» (Gang Law) de Li Xiao — Photo: Lu Yue — Mont.: Du Yan — Mus.: Zhang Guangtian — Son: Tao Jing — Int.: Wang Xiaoxiao, Gong Li, Li Baotian, Sun Chun, Li Xuejian, Fu Biao, Chun Shu, Liu Jiang, Jiang Baoying, Yang Quianquan — Prod.: Jean-Louis Piel — France/Chine — 1995 — 109 minutes — Dist.: Astral.

Safe

Genre subversif

Todd Haynes en est seulement à son second long métrage de fiction, et déjà sa réputation de provocateur le précède. Son court métrage biographique sur Karen Carpenter, filmé en «barbie-rama» en a offensé plus d'un, alors que **Poison** déroutait les spectateurs, tant par l'éclatement de sa construction que par son amalgame de sujets a priori disparates. On retrouve un peu de ces deux films dans **Safe**, parfois dans le jeu affecté et l'air de *Barbie* de Julianne Moore (qui

rait croire qu'il ramollit son attaque d'une certaine culture nouvel âge, par une direction relâchée et subitement bourrée d'hésitations, Haynes décuple en réalité sa charge. Il s'ingénie à démontrer les limites (et l'inexorable échec) des méthodes curatives qu'il cherche à dénoncer, en les imposant à sa mise en scène dans une forme de mimétisme subtil et diabolique. Celle-ci semble également possédée du mal qui mine Carol. L'effet s'avère des plus déconcertants, puisque Haynes préconise initialement une réalisation ultra-précise, faite de nombreux plans généraux, souvent longs et fixes, parfois pimantés de très lents travellings, à peine perceptibles.



Julianne Moore

livre une performance exceptionnellement intelligente, sur laquelle j'élaborerai plus loin), et aussi dans la structure binaire du récit. Ainsi, à l'assemblage de trois films quasi distincts dans **Poison**, succède l'évidente division en deux du tissu narratif de **Safe**. La première partie se concentre sur la germination et la progression du mal étrange et insidieux de Carol White, tandis que la seconde s'attarde sur l'éradication, désespérée, du malaise de l'héroïne.

D'aucuns avanceront l'habileté de la mise en scène de Haynes au cours de la moitié initiale de **Safe**, tout en déplorant son essoufflement dans les derniers milles. Il est vrai que le réalisateur adopte des stratégies passablement différentes au fil de l'évolution de son scénario, mais globalement, son approche ne fait que renforcer la portée du constat qu'il propose. Là où l'on pour-

On pense à la scène où Carol boit tranquillement un verre de lait, assise dans son salon.

Le cinéaste cadre l'image dans une symétrie parfaite, plaçant sa protagoniste au centre. Il s'en approche sournoisement, dans un mouvement avant combiné à un zoom arrière, l'isolant ainsi de ce qui l'entoure. Haynes se complait presque à étirer la scène au maximum, et lorsqu'on pense qu'il l'atteint, il la fait perdurer, de sorte que la petite indisposition de Carol au début de la séquence (elle trébuche dans un moment de faiblesse) se voit amplifiée et portée au rang de trouble majeur. Quant à l'identification du spectateur, alors déchiré entre son impuissance face à ce que ressent Carol et le sentiment de panique et d'interrogation qui s'empare d'elle, on peut dire qu'elle oscille curieusement entre deux extrêmes: un détachement quelque peu exaspéré et

une sollicitude sincère. Une stratégie similaire peut être observée à l'occasion d'autres passages, notamment celui de la crise de toux de Carol dans la voiture, ou encore celui de son étouffement durant le *baby shower* chez une amie. La clé qui réunit tous ces extraits réside dans la durée des actions montrées, le temps d'écran leur étant alloué et l'absence virtuelle de gros plans du visage de Julianne Moore. Un paradoxe les habite, de par leur apparente inefficacité narrative (le flot est interrompu et stagne sur l'immobile), qui se métamorphose en une source insoupçonnée de suspense et d'horreur. Ce qui nous amène à considérer l'aspect générique de l'oeuvre de Todd Haynes.

On se souviendra que *Poison* comportait un segment inspiré de l'horreur telle que conçue durant les années 50 avec *Horror*, tandis que *Hero* renvoyait aux reconstitutions américaines à la *Unsolved Mysteries* alors que *Homo* se voulait un hommage simultané à l'univers de Jean Genet, à son film *Un chant d'amour* et aussi à un certain cinéma expérimental. De la surprenante courtoisie résultant de la fusion de ces trois films, émanait un discours sur la transgression et la différence. Chacune à leur manière, les composantes du triptyque de *Poison* mettaient en scène des personnages marginaux et subversifs à l'intérieur de cadres admis, dont les conventions étaient d'emblée connues mais subséquemment brouillées. Haynes explore davantage cette avenue à l'aide de *Safe*. Pour la première moitié du film, il privilégie des situations tributaires du mélodrame, plus précisément de l'univers des *soap operas* américains. Le couple formé par Carol et son mari emménage dans une résidence cossue d'un récent développement de San Fernando Valley. Le luxe de l'habitation n'a d'égal que celui de la réalisation (une nouveauté pour Haynes, un habitué des productions à petits budgets). Carol s'occupe de l'aménagement paysagiste et mobilier sans grand enthousiasme, pendant que son époux travaille (à ce sujet, je renvoie à la réplique révélatrice où Carol se définit en tant que ménagère, puis se rectifie en se disant reine au foyer¹.) Elle suit des cours d'aérobic davantage pour socialiser que pour se maintenir en forme. Sa vie sexuelle ne la satisfait pas (voir la magnifique et éloquente tape de Carol sur l'épaule de son mari après leur copulation et son orgasme à lui).

Bref, c'est la vacuité à son paroxysme, que

Haynes filme d'un oeil froid, distant et clinique, un traitement aux antipodes de celui *convenu* en de pareilles circonstances, qui déjoue continuellement les attentes du spectateur. Prenons par exemple la scène de l'étreinte réconciliatrice du matin, où l'on voit Carol secouée par des sanglots convulsifs. Enfouie dans les bras de son mari, elle s'en dégage pour révéler au public que les spasmes qui l'animaient étaient en fait dus à un haut-le-coeur incontrôlable. Plus tard, lors de la célébration de l'accouchement prochain d'une copine, Carol se tient à l'écart et observe le déballage des cadeaux. Soudainement, elle se met à ahaner, de plus en plus bruyamment, jusqu'à ce que ses amies l'entourent, paniquées. On a par ailleurs utilisé un photogramme de cette dernière séquence pour la publicité de *Safe*. L'examen hors contexte de cette image, sans avoir vu le film, pourrait nous amener à déduire qu'il s'agit là d'une scène où Carol est consolée. En vérité, lorsqu'on visionne le long métrage, il s'en libère à cet instant précis une impression chaotique, à la limite de l'horreur. Le détresse et l'isolement de Carol sont simplement terrifiants.

Haynes choisit ces moments anodins pour opérer une remarquable subversion du bagage générique dont il investit son écriture. À ce titre, même la banale administration d'une lotion pour permanente devient inquiétante. Angoisse justifiée par l'expression d'épouvante qu'on lit sur le visage de Carol, qui étudie le résultat dans le miroir pour constater qu'elle saigne du nez. Pourtant, après avoir brillamment fait naître la tension et l'effroi à partir d'un matériel qui ne semblait guère s'y prêter, Haynes abandonne cette piste pour emprunter celle d'un pseudo-reportage sur le centre de soins où se rend Carol. Cette deuxième partie ressemble un peu aux *infomercials* qui pullulent sur nos écrans de télé, et qui se manifestent même en tant que tels à deux ou trois reprises au cours de *Safe*. À nouveau, les données relatives à un genre (ici, le documentaire) sont travesties pour prendre une autre forme. Plus encore, Haynes y sonde le désarroi de son héroïne et donne ainsi l'opportunité à Julianne Moore de déployer un talent d'actrice que l'on devinait, depuis sa performance dans *Short Cuts* de Robert Altman, assuré et capable d'accomplissements remarquables. Ultiment, la dernière heure de *Safe* souligne la perte d'innocence de Carol, qui comprend l'étendue de son vide existentiel et la

minceur de son identité propre. Des états complexes et abstraits rendus par Moore grâce à une voix légèrement plaintive, mais surtout monotone et inexpressive (qui peut la croire, les nombreuses fois qu'elle prononce «I'm fine»?) Sa posture parfois figée renvoie à un carcan social qui ne convient pas forcément à Carol (sa voix off au milieu du film, seule intrusion dans la psychologie du personnage, nous informe de ses origines modestes), comme si on lui avait imposé une identité sans essai préalable, si vous me pardonnez la référence vestimentaire. L'extraordinaire scène où Carol improvise un discours suite à une fête surprise en son honneur, condense à merveille tout le film et en illustre le fonctionnement. La première partie du *speech*, bien que très intime, demeure maîtrisée et cohérente, tandis que la seconde se déroule dans la confusion et marque un dérapage, parce que trop désireuse d'articuler un *message* qui soit pertinent et «conscientisant». L'embarras projeté par Moore à l'issue de cette corvée orale établit la puissance et la profondeur de son interprétation, nous rendant insoutenables et touchantes l'humiliation et la maladresse d'un personnage qu'en temps normal nous devrions mépriser.

Alain Dubeau

1. Voici la réplique en question: «I'm a housew... I'm a homemaker.»

SAFE

— Réal.: Todd Haynes — Scén.: T. Haynes — Photo: Alex Nepomniashchy — Mont.: James Lyons — Mus.: Ed Tomney — Son: Neil Danziger — Déc.: David Bomba — Cost.: Nancy Steiner — Int.: Julianne Moore (Carol White), Peter Friedman (Peter Dunning), Xander Berkeley (le mari de Carol), James Le Gros (Chris), Susan Norman (Linda), Mary Carver (Nell), Bonnie Farer (Barbara), Stephen Gilborn (le docteur Hubbard) — Prod.: Christine Vachon, Lauren Zalaznick — États-Unis — 1994 — 119 minutes — Dist.: Malofilm.