

Zoom out

Numéro 127, décembre 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50764ac>

[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

(1986). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (127), 55–78.

JEAN DE FLORETTE



« Il n'y a pas de poésie en dehors des lieux communs. L'eau et le feu, l'air et la terre, l'amitié et l'amour, et les haines qui en sont le reflet inversé. »

Marcel Pagnol

Qui n'a pas rêvé de la Provence? Son ciel bleu, ses cigales chantantes, ses mas étendus, ses genêts dorés, bref de la vie dans une riche nature. Eh bien! en voyant *Jean de Florette*, le spectateur a une tout autre idée de la Provence. Il fait connaissance avec un sol revêché, des collines abruptes, une eau avaricieuse, des gens méfiants, en deux mots, avec une nature imprévisible. C'est bien ce que va constater Jean de Florette en arrivant aux Bastides Blanches. Et ce qu'il va en baver, le pauvre, pour tenter de faire fructifier ce sol acariâtre.

Mais d'où vient ce Jean de Florette? Il vient de la ville où il était confiné aux écritures. D'où son verbe un peu précieux qui tranche avec le ton chantant des habitants de la région. Mais pourquoi a-t-il quitté la ville? Il vient d'hériter d'un mas et se réjouit de pouvoir vivre dans la grande nature et de profiter de l'air pur pour sa femme, sa petite fille Manon et lui-même. Mais il n'a pas prévu le plan monté par le Papet et son neveu Ugolin. Depuis qu'il a fait une tentative heureuse, le neveu ne rêve que de cultiver des oeillets qui pourront l'enrichir. Pour cela, il lui faut précisément le terrain où Jean de Florette vient d'aménager. Comment faire déguerpir cette famille qui vient briser son projet? Une idée machiavélique surgit dans l'esprit du Papet: bloquer l'eau de la source qui alimente la terre de Jean de Florette. Et voilà pourquoi le citadin devenu paysan souffre tant de ne pouvoir réussir à faire lever ses légumes et à nourrir ses lapins. Il faut le voir charger à la fois l'âne et lui-même pour transporter l'eau qu'ils vont chercher dans les hauteurs.

Voyage épuisant qui se renouvelle journallement en attendant la pluie qui ne vient pas. Pourtant Jean de Florette ne perd pas confiance. Il espère que le ciel crèvera et fera pleuvoir une eau salutaire en abondance. Mais c'est de l'autre côté de la montagne qu'elle tombe, à son grand désespoir. Le Papet se tient toujours à distance ne voulant pas se laisser voir du nouveau propriétaire. Mais c'est lui qui régit tout. Il envoie donc Ugolin en éclaireur, mieux en ami bienveillant. Jouant son jeu avec cynisme, Ugolin apporte son aide à Jean de Florette tout en trouvant des excuses pour ne pas lui prêter son mulet. Tout est donc calculé. Usant des grands moyens, Jean de Florette fera sauter un puits: opération qui lui est fatale.

J'ai lu le livre de Marcel Pagnol peu de temps après avoir vu le film. Je dois dire que Claude Berri a été très respectueux du roman. Bien sûr, il a dû élaguer certains passages qui sont des descriptions et des réflexions, pour s'en tenir au déroulement des événements. Mais l'ensemble traduit bien ce que Pagnol a voulu *montrer*. Il n'y a donc ici ni exploit de caméra, ni acrobatie de montage. Tout se déroule avec une aisance remarquable. Et c'est le miracle du film. Il faut ajouter que le cinéaste a été servi par un chef-opérateur, Bruno Nuytten, qui a su rendre admirablement l'atmosphère chaude et lumineuse de la Provence. D'ailleurs, le film a été tourné sur les lieux même de l'action, dans les collines qui dominent Aubagne, entre les mois d'avril et de décembre 1985. Notre oeil est tout de suite attiré par les images qui nous révèlent une nature dans tout ce qu'elle a d'agreste et de coloré.

JEAN DE FLORETTE — **Réalisation:** Claude Berri — **Scénario:** Claude Berri et Gérard Brach, d'après l'œuvre de Marcel Pagnol — **Production:** Pierre Grunstein — **Images:** Bruno Nuytten — **Décor:** Bernard Vezat — **Montage:** Arlette Langmann — **Musique:** Jean-Claude Petit — **Interprétation:** Yves Montand (le Papet), Gérard Depardieu (Jean de Florette), Daniel Auteuil (Ugolin), Elisabeth Depardieu (Aimée), Ernestine Mazurowna (Manon), Marcel Champel (Pique-Bouffigue), Armand Meffre (Philoxène), Pierre Nougaro (Casimir), André Dupon (Pamphile), Bertino Benedetto (Giuseppe), Margarita Lozano (Baptistine), Christian Tarnissier (le docteur), Chantal Liennel (Amandine, la servante du Papet) — **Origine:** France — 1986 — 121 minutes — **Distribution:** Karim.

De plus, Claude Berri a trouvé des acteurs à la hauteur des personnages. On pense tout de suite à Yves Montand qui rend le rôle du Papet dans une démarche mesurée et avec un aplomb impudent. Sûr de lui-même, il manipule son neveu avec une assurance démoniaque. Tout doit arriver comme il a prévu, qu'importent les écarts du moment.

En fait, le Papet, c'est le cerveau malfaisant. C'est son neveu qui fait des avances à Jean de Florette. Il fréquente sa maison, il lui apporte du vin, il l'aide dans son travail, bref, il se lie d'amitié avec lui, au point qu'il en vient à se demander si ce qu'il « manigance » est honnête. Daniel Auteuil est la révélation du film. Avec un accent bien précis, avec des airs naïfs d'où naît l'étonnement, avec un regard distrait, il rend son personnage à la fois détestable et attirant. Quant à Gérard Depardieu, il m'a semblé venir d'un autre monde. On l'a vu jouer tant de personnages pervers, particulièrement avec Bertrand Blier, que de le voir habiter un personnage sympathique, poli et exploité nous surprend étrangement. Ce Jean de Florette, avec sa bosse, mène un métier épuisant sur une terre ingrate et Gérard Depardieu l'accomplit avec conviction. On peut affirmer que Claude Berri a su diriger adroitement ses acteurs pour leur faire rendre leur personnage avec un souci d'authenticité.

Jean de Florette exprime avec précision une histoire régionale vécue

Le Rayon vert

Cinéaste longtemps nourri de Pascal et des romantiques allemands, Eric Rohmer ne veut jamais donner de réponses aux situations qu'il propose. Il continue, de film en film, de mettre en évidence les questions que les gens se posent, à leur suggérer (mais à peine) des moyens nouveaux ou anciens de considérer les choses, et à vouloir les aider à analyser leurs sentiments.

Le personnage de Delphine qu'il nous présente dans *Le Rayon vert* est un être frêle et pudique, dont la fragilité éthérée appartient aux héroïnes des siècles passés. C'est l'affectivité faite femme, une sorte de Princesse de Clèves d'aujourd'hui dont la quête d'absolu se fait sur une Carte du Tendre nouveau genre. Rohmer nous l'offre comme il le ferait d'une fleur. Il nous demande de lui accorder quelques moments d'attention au milieu de la vie trépidante qui nous agite. Alors, on s'assoit, on la regarde et on se rend compte, petit à petit, que l'effort qu'elle nous demande de faire, ce n'est pas vraiment de la comprendre, mais bien de l'écouter, simplement, nous parler d'elle, de sa vie, de ses goûts et de sa solitude.

Eric Rohmer a voulu jouer la carte de la confiance presque chuchotée, celle qui pourtant il expose en plein soleil de juillet, pour nous faire prendre conscience d'un monde auquel, malgré le progrès, nous restons profondément attachés.

De Paris à Biarritz et à Saint-Jean-de-Luz, en passant par Cherbourg et La Plagne, nous accompagnons le moins complexe de tous les personnages rohmériens. Qu'on est loin de *La Collectionneuse* - mangeuse d'hommes des premiers « contes moraux », de Maud et de la longue nuit passée chez elle, de Claire et de son exaltant genou,

par des gens d'un village refermé sur lui-même. Le mot d'ordre: ne te mêle pas des affaires des autres, traduit bien leur esprit de clocher et leur méfiance à l'égard des étrangers.

C'est dire que les intrus ne sont jamais les bienvenus. Jean de Florette l'apprendra très vite. (Le film peut avoir un écho dans l'actualité si l'on pense au phénomène des immigrants en France.) Le complot, ourdi par le Papet et Ugolin pour faire échouer l'entreprise de Jean de Florette, cache quelque chose de diabolique. Pourtant rien ne semble altérer la bonne conscience du Papet. Et les villageois, sans doute au courant du stratagème, restent cois devant les difficultés de la famille de Jean de Florette. Comme quoi la fin peut justifier les moyens. Morale qui en dit long sur la dureté de ces gens vivant dans une sorte de ghetto.

Cependant Manon a été témoin de la source qui a repris son itinéraire. Elle n'a que huit ans. Mais elle a tout vu. Elle enfouit ce souvenir ineffaçable en elle-même. Elle le couve. Dix ans vont passer. Elle reviendra et nous dira ce qu'elle fera pour venger la mort de son père. Après les misères de Jean de Florette, nous attendons le châiment que prépare Manon des sources.

Claude Berri nous donne un nouveau rendez-vous...à ne pas manquer.

Léo Bonneville

de Chloé chez qui l'homme marié décidera oui ou non de faire *L'Amour l'après-midi*... Ici, nous sommes en présence d'une jeune femme pour qui la solitude physique s'accompagne d'une solitude de pensée dont elle souffre tout autant. En nous faisant partager cette double solitude, Delphine est déjà moins seule, bien que sa tristesse s'avive au contact de ceux qui essaient, par leurs moyens à eux, de l'en affranchir.

Rohmer a réalisé un film qui a toutes les caractéristiques du documentaire (genre *Le Joli Mai* de Chris Marker) et toutes les qualités du film expérimental contrôlé. L'improvisation, héritage un peu romantique de la Nouvelle Vague, prend ici toute sa place, mais c'est seulement lorsqu'on voit le film une seconde fois qu'on peut ressentir une certaine gêne. De tous ses films, *Le Rayon vert* est le seul de Rohmer qui ne peut se laisser voir deux fois sans irriter. Dans *La Femme de l'aviateur* ou *Pauline à la plage*, il nous mettait en présence de personnages qui discutaient de thèmes particuliers, de sujets que nous-mêmes nous plaçons à répéter à satiété dans la vie réelle. Mais ici, dans *Le Rayon vert*, Rohmer change radicalement de manière. Lui à qui l'improvisation déplaisait à cause de ses digressions, de ses manies, de sa perte de temps et de substance, décide que Delphine parlera le langage que l'on parle dans la vie et les rencontres imprévues qu'elle fera déclencheront des dialogues spontanés. Notons cependant que le cinéaste a dû préalablement donner à ses acteurs un canevas de propos bien précis à formuler, tout en leur permettant de s'exprimer avec leurs propres mots, leur propre personnalité.

Le Rayon vert, qui se veut un film sur la solitude féminine, couvre cependant des domaines variés et si Rohmer nous donne à certains moments l'impression de ne pas maîtriser son film tout le temps, il



parvient à se rapprocher le plus de son héroïne par ce fait même. Mais à la différence du cinéaste qui semble aimer jouer avec des éléments qui lui échappent, Delphine, elle, se morfond face à des situations imprévues qui lui permettent cependant d'oser être elle-même, d'avouer son romantisme, sa dépendance des autres et sa constante quête amoureuse (« Toute seule affectivement, c'est pire que tout »).

Delphine a des goûts minoritaires et elle n'hésite pas à les étaler au grand jour lorsque les circonstances l'y forcent. Elle est entourée d'amis qui font (peut-être poliment) l'effort de la comprendre, de comprendre son inaltérable amour de la nature. Certains ne parviendront pas à retenir leur ébahissement devant cette ode à la gloire de la salade et de sa « légèreté aérienne ». (D'autres n'hésiteront pas à la laisser tomber — comme certains spectateurs de cinéma — sous prétexte qu'elle parle un peu trop de légumes!)

Cette héroïne vacillante, chancelante, prête à éclater en sanglots devant une parole, à l'écoute d'une de ses propres pensées, menace, tout au long du *Rayon vert* d'être finalement prise pour un personnage entièrement bâti sur du sable. Et le film, comme elle, reste constamment à la merci du moindre ébranlement, de la moindre faille susceptible de provoquer l'effondrement. Lorsque Delphine tente d'expliquer pourquoi elle est végétarienne, lorsqu'elle avoue « croire à ses propres superstitions personnelles » pour retrouver à sa façon le contact avec elle-même et avec les autres, on se révolte progressivement contre ceux et celles qui lui conseillent d'être « agressive pour faire changer », de « bouger pour ne pas stagner », contre cette Suédoise rencontrée par hasard qui ose lui suggérer, « pour trouver quelqu'un qui est correct, quelqu'un qui est bien », de « ne pas montrer son propre cœur tout de suite », de « ne pas montrer tout de suite ce qu'on a dans les mains ». Par opposition à cette philosophie, Delphine s'incruste presque avec paresse dans le vague,

le flou, le « pas fonctionnel », continuant à se méfier de tout et de tous.

Vient alors le moment où Rohmer nous fait accepter son héroïne pour ce qu'elle est. Moment difficile à créer dans cette brousse improvisée. Ce sont alors les instants les plus retenus du film sans lesquels il se disloquerait complètement. Rohmer capte des gestes derrière l'oreille, un pied qui se balance, les grands bras de Delphine qui volètent autour d'elle, ses cheveux qu'elle relève instinctivement. Lorsqu'on la voit partir toute seule se promener dans le vent du bocage, ses pleurs ne peuvent plus être interprétés comme de l'angoisse, mais comme les conséquences d'un romantisme latent, interne et farouche, qui dénote une passion cachée.

L'inconnu qu'elle rencontrera finalement à Biarritz (« Tu verras, lui avait-on dit, Biarritz, c'est super-beau, et vachement bien fréquenté »), la touchera par son regard, par son silence initial, puis par cette simple remarque au sujet de *L'Idiot* de Dostoïevski qu'elle tient à la main. Et la familiarité qu'elle-même fera s'installer entre eux répondra plus à un instinct qu'à un geste instantané de sa part, prémédité parce que résigné. « La réalité gâche les espoirs... Rêver toujours, attendre toujours... »

Rohmer a dû hésiter quant à la fin de son film. Elle nous a paru forcée, peut-être un peu trop attendue et choisie presque pour satisfaire le spectateur qui lui a offert sa patience jusqu'à ce point. Alors, la décision est prise, soyons réalistes, demandons l'impossible: Delphine voit la lumière sous la forme du fameux rayon; la magie, résultat de coïncidences extraordinaires et de l'intervention du destin, vient clore le cycle: tout est bien qui finit bien. Retenons cependant une morale sans doute destinée à une société aveuglée par le matérialisme, à une jeunesse un peu trop éparpillée car sans cause, une morale que Delphine claironne tout haut devant Léna, la Suédoise: « Je ne suis pas pareille que toi, tu vois bien. Je ne suis pas une fille comme toi. Pour moi, les choses ne sont pas évidentes, je ne suis pas normale comme toi! Si j'avais quelque chose à donner, les gens l'auraient vu. Si je suis larguée, c'est normal, tout simplement c'est de ma faute. Pourtant je fais des efforts, j'essaie d'écouter les gens et tout ça, et de leur parler. Je suis ouverte. J'écoute, je regarde ce qui se passe mais... si les gens ne vont pas vers moi, c'est comme ça... »

En tant que production cinématographique, le film restera une manière d'enseignement pour les jeunes cinéastes qui cherchent à se frayer une voie dans le cinéma sans budget extravagant. Les prises de vues obéissent à un découpage simple, sans excès ni caprices.

Quant aux interprètes, on ne parle jamais de prouesses d'acteurs chez Rohmer. Les acteurs sont là pour illustrer un message, pour faire passer le conte moral, la comédie ou le proverbe. Mentionnons toutefois l'aisance avec laquelle Rohmer se meut parmi ses comédiennes dont le nom s'est depuis associé au titre des œuvres pour lesquelles le cinéaste les a choisies: Haydée Politoff (*La Collectionneuse*), Marie Rivière (*La Femme de l'aviateur*, *Le Rayon vert*), Béatrice Romand (*Le Genou de Claire*, *Le Beau Mariage*), Arielle Dombasle (*Pauline à la plage*), Pascale Ogier (*Les Nuits de la pleine lune*)... Autant d'héroïnes, autant de films qui se superposent les uns sur les autres en une pyramide rohmérienne dont l'originalité dépend presque toujours de la fragilité du propos choisi.

Maurice Elia

LE RAYON VERT —

Réalisation: Eric Rohmer —

Scénario: Eric Rohmer —

Production: Margaret

Menegoz — **Images:** Sophie

Maintigneux — **Son:** Claudine

Nougaret et Dominique

Hennequin — **Montage:**

Marie-Luisa Garcia —

Musique: Jean-Louis Valero

— **Interprétation:** Marie

Rivière [Delphine]; Amira

Chemakhi, Sylvia Richez, Lisa

Heredia, Basile Gervaise,

Virginie Gervaise, René

Hernandez, Dominique

Rivière, Isabelle Rivière,

Laetitia Rivière, Claude Julien,

Alaric Jullien, Béatrice

Romand, Rosette, Marcello

Pezzutto, Irène Skobline (tous

de Paris); Eric Hamm, Gérard

Quéré, Julie Quéré, Brigitte

Poulain, Gérard Leleu, Liliane

Leleu, Vanessa Leleu, Huger

Footo (de Cherbourg); Michel

Labourre et Paulo (de la

Plagne); Marie Couo-Palos,

Isa Bonnet, Yve

Doyhambourg, Dr Friedrich

Gunther Christlein, Paulette

Christlein, Carita, Marc

Vivas, Joël Comarlot et

Vincent Gauthier (de Biarritz)

— **Origine:** France — 1986

— 90 minutes —

Distribution: Vivafilm.

The Mission

THE MISSION —

Réalisation: Roland Joffé —

Scénario: Robert Bolt —

Production: Fernando Ghia

et David Puttnam — **Images:**

Chris Menges — **Décor:**

Norma Dorme, Francesco

Bronzi, George Richardson et

John King — **Costumes:**

Enrico Sabbatini —

Montage: Jim Clark —

Musique: Ennio Morricone

— **Effets spéciaux:** Peter

Hutchison —

Interprétation: Robert De

Niro (Mendoza), Jeremy

Irons (Gabriel), Ray McAnally

[Altamirano], Liam Neeson

[Fielding], Aidan Quinn

[Felipe], Ronald Pickup

[Hontar], Charles Low

[Cabeza], Monirak Sisowath

[Ibaye], Asuncion Ontiveros

[Chef indien], Cherie Lunghi

[Carlotta], Daniel Berrigan

[Sebastian], Tony Lawn (le

père Provincial), Rafael

Camerano (le commandant

espagnol), Maria Teresa

Ripoll (la servante de

Carlotta), Enrique Llamas (un

gentilhomme), Antonio

Segovia (un gentilhomme),

Harlan Venner (un

secrétaire), Alberto Borja (un

prêtre), Jacques des Grottes

(un prêtre) — **Origine:**

Grande-Bretagne — 1986 —

128 minutes —

Distribution: Warner Bros.

Alors que sur les bords du Saint-Laurent se constituaient les bases d'une nation française en Amérique, plus loin, beaucoup plus loin au sud, une expérience coloniale et missionnaire originale se déroulait sous l'influence et la conduite des jésuites. Ayant reçu des autorités espagnoles la charge des Indiens du Paraguay, les disciples de saint Ignace, qui formaient une communauté jeune et dynamique (la fondation de la Société de Jésus ne remontait guère qu'à soixante-dix ans), fondèrent en 1610 ce qu'on a appelé les réductions, des villages entièrement peuplés d'autochtones convertis à qui on apprenait divers métiers manuels dont les produits étaient vendus au profit de tous; c'était une forme de communisme chrétien. L'expérience dura un siècle et demi (à peu près la durée du régime français au Canada) et se brisa en fin de compte sur l'obstacle formidable des ambitions territoriales rivales du Portugal et de l'Espagne. Situé à la frontière du Brésil, le Paraguay est divisé entre les deux puissances coloniales et le territoire de plusieurs réductions tombe sous la coupe du gouvernement portugais dirigé par le ministre Pombal, ouvertement anticlérical. Un conflit s'ouvre et l'armée indienne (car les Indiens des réductions avaient une armée) tient en respect aussi bien les troupes espagnoles que portugaises en 1750. Mais en 1767, les jésuites sont officiellement chassés du Portugal et de ses territoires. Privés de leurs guides, les indigènes perdent leur indépendance et les réductions, qui couvraient presque le tiers du territoire du pays et constituaient même pratiquement un État autonome, sont acculées à la ruine.

Cette tragédie sociale fut évoquée il y a quelque trente ans dans une pièce du dramaturge allemand Fritz Hochwalder, *Sur la terre comme au ciel*; on y évoquait la difficulté d'obéir à des ordres qui paraissaient fondamentalement injustes alors que le supérieur d'une réduction se voyait forcé de quitter son poste. C'est le même événement qu'évoque en termes romantiques et spectaculaires le deuxième film de Roland Joffé, réalisateur anglais (malgré son nom français) qui fit une entrée remarquée dans la création cinématographique avec *The Killing Fields*, il y a deux ans. À en juger par son choix de sujets, Joffé est un cinéaste qui se prend au sérieux, mais, alors que son film précédent impressionnait par l'importance qu'il donnait à l'aventure individuelle dans un contexte de conflit, *The Mission* surprend par le détachement relatif avec lequel sont présentés les principaux personnages du drame.

Le père jésuite Gabriel et le mercenaire Mendoza qui sont en effet les protagonistes du film ne sont guère approchés qu'en tant que symboles d'attitudes antithétiques devant l'injustice appréhendée et il n'est pas sûr que le genre de dilemme qui les oppose ait vraiment eu cours à la période où ils ont vécu. Je m'avance sans doute un peu trop car il est sûr qu'à quelque époque que ce soit, il y a eu débat sur le choix entre la douceur et la violence pour arriver à ses fins. Mais comme je l'ai noté plus haut, en 1750, lorsque les soldats portugais et espagnols ont voulu spolier les Guarani, ces Indiens qui vivaient dans les réductions, ils ont eu à faire face à une armée bien entraînée et ils ont été vaincus, ce qui ne correspond guère à la vision qu'offre le film d'agneaux conduits à l'abattoir par leur chef spirituel armé d'un ostensor.

Ce qui ressort donc du film c'est que les auteurs ont voulu reporter



sur des problèmes d'hier des préoccupations d'aujourd'hui. Toutes ces discussions contemporaines sur la théologie de la libération, sur le parti pris de l'Église pour les pauvres ont nourri une réflexion et une affabulation intéressante même si elle s'exprime parfois en termes trop simplifiés. L'auteur du scénario, Robert Bolt, a pourtant démontré par le passé qu'il était capable d'inscrire des personnages complexes et nuancés dans un contexte historique. N'est-il pas l'auteur de cette pièce exceptionnelle qui fournit l'armature d'un film non moins remarquable, *A Man for All Seasons*? N'est-ce pas lui qui fut le principal collaborateur de David Lean dans son adaptation magistrale du roman de Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*? On dit qu'il a été très souffrant ces dernières années; est-ce là la raison qui explique le côté schématique de la caractérisation des principaux personnages de cette aventure sociale et spirituelle?

Gabriel est campé tout d'une traite: c'est le saint en puissance, dévoué, généreux, héroïque même, dénué de tout tourment existentiel. Les épreuves qu'il affronte sont surtout physiques, encore que simultanément symboliques, car son emprise spirituelle ravit rapidement les bons sauvages qu'il est venu évangéliser par le biais d'un apprivoisement musical. À première vue, Mendoza semblerait plus complexe; au départ c'est un homme cupide, passionné, coléreux qui tue son frère pour une rivalité amoureuse; sa conversion est esquissée en quelques scènes dans une aura plus sentimentale que réaliste. Après avoir accepté de suivre Gabriel dans sa mission, Mendoza devient presque une copie carbone de son mentor. Il subit lui aussi l'épreuve physique de l'escalade des hautes chutes qui servent de barrière entre le monde des Blancs et celui des Indiens (entre les envies terrestres et l'essor mystique?) en traînant derrière lui, en un paquet encombrant, ses armes et ses effets de mercenaire; rarement l'expression « le poids du passé » aura-t-elle reçu une illustration aussi éloquente. Comme ceux de Gabriel, ses contacts avec les Indiens prennent un tour idyllique, presque irréaliste, jusqu'à ce que l'imminence d'une attaque viennent faire resurgir chez lui l'esprit belliciste d'antan sans que cela paraisse le résultat ni d'un raisonnement ni même d'une passion insurmontable, mais simplement d'un trait de caractère. Le personnage paraît orienté vers cette fin tout comme son vis-à-vis l'est vers un destin opposé; il n'y a même entre eux ni discussion, ni confrontation valable. Gabriel et Mendoza sont les éléments d'une parabole d'autrefois conçue pour les temps présents. Heureusement, les deux hommes sont campés par des acteurs exceptionnels qui leur confèrent une présence indéniable.

À défaut d'être particulièrement dramatique, le film est à tout le moins pittoresque. Tourné en Colombie, dans des paysages quasi vierges, *The Mission* offre des passages d'une beauté à couper le souffle. La séquence d'ouverture est particulièrement impressionnante; un missionnaire mis en croix sur deux pièces de bois par des indigènes hostiles descend le courant tumultueux d'un torrent pour aller plonger dans des cascades vertigineuses, les mêmes qui seront escaladées par son successeur, Gabriel. Le cadre naturel, utilisé avec science par le chef-opérateur Chris Menges, a d'ailleurs tendance à attirer d'abord l'attention du spectateur qui ne s'intéresse qu'ensuite aux tribulations des héros. Sentant peut-être le besoin de vivifier un récit un peu languissant, hésitant entre l'affabulation édifiante et la reconstitution de choc, Joffé a parsemé son film de morceaux de bravoure parfois

percutants, parfois accrocheurs, toujours admirablement illustrés. Mais justement ce cinéaste serait-il en fin de compte plus un illustrateur qu'un auteur?

On comprend que les critiques qui ont suivi le festival de Cannes aient été déçus de voir la Palme d'or couronner cet album d'images plutôt que des oeuvres aussi superbement maîtrisées que *Le Sacrifice* de Tarkovski ou *Thérèse de Cavalier*. Il reste que ces trois films témoignaient ensemble d'aspirations plus hautes que les poursuites pathologico-amoureuses qui encombrant nombre de films contemporains.

Robert-Claude Bérubé

The Name of the Rose

Lorsque Umberto Eco offrit au monde son roman *Le Nom de la rose*, en août 1980, il avait six ans de recherches à son actif. Il voulait brosser un tableau de cette époque-charnière de l'histoire religieuse européenne, à un moment où deux factions rivales, le Pape, à Avignon, et les franciscains, se disputaient la suprématie de l'Occident chrétien. Le livre, touffu et passionnant, se lit à plusieurs niveaux:

Politique, d'abord et bien sûr, puisque l'abbaye, où se situe l'action dans le nord de l'Italie, est célèbre pour la bibliothèque exceptionnelle qu'elle renferme et — à un moment où l'imprimerie n'est qu'un mythe qui ne prendra corps qu'une centaine d'années plus tard en Allemagne — les moines copistes sont les seuls détenteurs et propagateurs de la Connaissance, et parcourent le monde connu pour recueillir et conserver cette connaissance là où elle se trouve. Ce sera donc, et aussi, le lieu de rendez-vous entre les franciscains et les représentants

du Pape, et de cette entrevue dépendra le sort de millions de chrétiens dans l'Europe entière.

Au niveau *historique* ensuite, car, au terme de ses recherches Eco a brossé une fresque saisissante de la vie monacale au XIII^e siècle en particulier, et de la vie quotidienne au Moyen Âge en général, avec le luxe de détails qu'une Régine Pernoud ou une Jeanne Bourin ont mis à la monde avec des oeuvres comme *La Chambre des dames*.

Au niveau *sémantique* également, puisque Eco, de par sa formation (il est linguiste), est fasciné par les différentes formes de langage, le sens et la valeur des mots, et l'importance exceptionnelle de ceux-ci, écrits ou prononcés, à l'époque dont il parle. Et pour faire passer ce triple message, Eco a choisi, ou plutôt utilisé un « truc » littéraire bien propre à aiguïser la curiosité et stimuler l'intérêt: le roman policier. En

THE NAME OF THE ROSE

— **Réalisation:** Jean-Jacques Annaud — **Scénario:** Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin et Alain Godard, d'après le roman d'Umberto Eco — **Production:** Bernd Eichinger — **Images:** Tonino Delli Colli - Dante Ferretti — **Direction artistique:** Giorgio Giovannini et Rainer Schaper — **Costumes:** Gabriella Pescucci — **Son:** Frank Jahn — **Montage:** Jane Seitz — **Musique:** James Horner — **Effets spéciaux:** Andriano Pischiutta — **Maquillages:** Hasso Von Hugo — **Interprétation:** Sean Connery (William de Baskerville), F. Murray Abraham (l'inquisiteur Bernard Gui), Christian Slater (Adso de Melk), Elya Baskin (Severinus), Feodor Chaliapin Jr. (Jorge de Burgos), William Hickey (Uberto de Casale), Michael Lonsdale (l'abbé), Ron Perlman (Salvatore), Volker Prechtel (Malachia), Helmut Qualtinger (Remigio de Varagine), Valentina Vargas (la fille) — **Origine:** Allemagne/Italie/France — 1986 — 130 minutes — **Distribution:** Astral (Twentieth Century Fox).



effet, parallèlement aux événements que je viens de citer, l'abbaye est le théâtre de morts sanglantes, déroutantes et mystérieuses, dans la meilleure tradition d'Agatha Christie et de John Dickson Carr. Le meurtrier sera découvert par un nommé Guillaume de Baskerville, moine britannique et ancêtre plus que probable d'un certain Sherlock Holmes dont il possède la science de déduction logique, le sang-froid amusé et la vanité un peu hautaine. Son Watson s'appelle Adso, jeune moine de quinze ans, à la fois novice et écuyer, et qui suivra un cheminement quasi initiatique, passant de la superstition à l'émotion amoureuse (oui, il y a une femme, un court instant, dans cette histoire d'hommes), de la découverte de soi à celle des autres, et des mystères entourant la Vie, la Mort, la Foi, la Vérité et la Connaissance.

Jean-Jacques Annaud, qui a adapté au cinéma *Le Nom de la rose*, n'en est pas à sa première adaptation littéraire. Il y a quatre ans, il redécouvre et dépoussière un vieux texte de J.H. Rosny aîné, écrit au début du siècle, transforme des éléphants en mammouths, reconstitue les grognements et les maquillages rituels de la préhistoire humaine, et va filmer dans le monde entier les paysages sauvages et rudes qui serviront de cadre à ce film remarquable qu'est *La Guerre du feu*.

Ne reculant devant rien, ni labeur, ni coût, il reconstruit l'abbaye imaginée par Eco en dur (mais sur bâti, en décors), fait un découpage minutieux qui sera la base d'une mise en scène extrêmement serrée, et recrute des comédiens impressionnants, dominés par Sean Connery et F. Murray Abraham (le Salieri d'*Amadeus*), et pousse même la coquetterie jusqu'à engager le fils (83 ans !) de Chaliapine, la célèbre basse russe du début du siècle. S'entourant de tous les soins imaginables, ayant à sa disposition les meilleurs techniciens, un budget confortable, et célèbre pour la précision maniaque de sa direction d'acteurs, on pouvait s'attendre à ce qu'Annaud nous donne une seconde adaptation aussi brillante que la première, sinon plus!

Et, de fait, le film est magnifique, bien fait, intelligent, bien joué. Les décors sont tour à tour mystérieux, effrayants ou révélateurs, et on retrouve tout au long de l'histoire ou du scénario, pour être plus exact,

les événements dans l'ordre où ils se passent dans le livre. Mais hélas! trois fois hélas! il n'y a que ça! Annaud s'est attaché à raconter les événements, à insister sur l'aspect meurtre / mystère et, à cet égard, c'est une réussite. Mais tout le substrat psychologique, l'aspect politique et le conflit ecclésiastique ne sont qu'esquissés, en manière de vague référence: ainsi l'inquisiteur dominicain ne semble pas tant venir rencontrer le légat du Pape que résoudre un problème policier en assouvissant une vieille rancune (une violente rivalité d'autrefois avec Baskerville). Ses décisions cruelles et motivées par la jalousie et la haine entraîneront d'ailleurs sa perte avec une mort horrible. Le père prieur, seul, tranche sur ce flou artistique qui englobe presque tous les comédiens, y compris et surtout Sean Connery qui ne fait que répéter des rôles de James Bond, mais en bure et sans perruque. Michel Lonsdale (le prieur) possède un degré exceptionnel d'équilibre entre la crainte, la honte, l'orgueil et la dissimulation qui font écho à et rendent totalement justice au prieur du roman. Mais, encore une fois, c'est le seul vraiment!

La séquence finale (confrontation de Baskerville avec l'assassin, explication et résolution des mystères et spectaculaire incendie final) est de loin la plus intéressante et la plus réussie. L'évocation du labyrinthe (la bibliothèque) se situe entre Luis Borges pour l'esprit, et Escher pour la forme; et toute cette partie rend admirablement les motivations et les événements du roman. Le film pourtant, malgré quelques longueurs, se voit sans ennui; mais si on a lu le livre, on ne peut pas ne pas être déçu. Je pense, par contre, que le film est plus riche qu'il ne le paraît, et qu'il faut le revoir plus d'une fois pour pouvoir en apprécier les subtilités.

Au fond, c'est un peu comme le roman, mais en plus dilué: ou Annaud a réussi un chef-d'œuvre qui n'est pas évident à première vue, ou alors, il est resté en deçà de l'œuvre, et tant pis pour lui, pour Eco et pour nous. Mais, du moins, donnons-lui sa chance, et retournons voir le film.

Patrick Schupp

The Color of Money

Quand Martin Scorsese entreprend un film, il y va à fond, et le résultat s'avère toujours magistral. Prenez, par exemple, ce projet que lui propose Touchstone, la division de films dits « adultes » de Disney Productions. À prime abord, il n'aime pas le scénario de *The Color of Money*. Le film reprend le personnage de Fast Eddy Felson, un joueur de billard professionnel, développé par Paul Newman dans *The Hustler*⁽¹⁾ (Robert Rossen, 1961), mais 25 ans plus tard, aujourd'hui, alors qu'Eddy découvre un jeune homme aussi virtuose que lui à la baguette et décide de l'initier aux rigueurs du jeu et de l'arnaque professionnels. Scorsese avoue ses réticences à Paul Newman, qui doit reprendre le rôle. Ce dernier n'aime pas le script non plus. Ils réécrivent donc le scénario à trois (avec le scénariste original, Richard Price) et le projet se réalise. Le résultat, je l'ai dit, est renversant.

(1) *Hustler*, ou arnaqueur, est en fait un terme intraduisible. Dans ce film, il s'agit d'un joueur puissant qui, sans tricher mais en usant d'astuces, de ruses et d'habileté, réussit à escroquer de grandes sommes d'argent à des joueurs naïfs et inexpérimentés.



Bien qu'il ne s'agisse pas d'un projet personnel, Scorsese réussit à incorporer certaines de ses préoccupations, l'étude de personnages forts et marginaux, l'observation d'un milieu social particulier, quelques considérations philosophiques, idéologiques et théologiques (le billard comme religion) et, bien sûr, la touche scorsesienne. À l'instar d'*After Hours* (1985), qui était également un film de commande, Scorsese réussit avec brio un exercice de style fort impressionnant.

Ce qui étonne dans *The Color of Money*, plus encore que dans *After Hours*, c'est le mariage harmonieux entre la forme et le contenu. Il y a, dans ce film, des prouesses techniques étonnantes, mais il y a également des personnages très bien développés, avec leurs caractères spécifiques et les nuances psychologiques qui les distinguent, en font des êtres de chair et de sang, brillant de leur propre lumière aux vives couleurs, là-haut sur l'écran. Nous suivons ces personnages, nous sommes témoins de leur rencontre, de leur évolution, de leurs émotions. Nous sentons leurs désillusions, leurs forces et leurs faiblesses. Nous participons aussi bien à leurs victoires qu'à leurs défaites. En fait, nous vivons une expérience d'apprentissage avec eux. Nous découvrons le jeu du billard, les trucs et les astuces de l'escroquerie professionnelle, la virtuosité de Vincent, la ténacité de Fast Eddy et la perspicacité de Carmen.

Tout cela est exprimé visuellement avec une force remarquable. Scorsese réussit à capter tout le dynamisme et la puissance du jeu de billard, de même que la fièvre qui s'empare des joueurs. Pour ce faire, les matchs sont minutieusement chorégraphiés et montés, un peu à l'image des combats de boxe dans *Raging Bull* (Scorsese, 1980). Certains plans rappellent d'ailleurs ce film: la pointe de la queue de billard qui frappe la boule, au ralenti et en très gros plan, les éclaboussures de craie remplaçant les gicllements de sueur; le panoramique au ralenti suivant la boule blanche sautant par-dessus une autre pour aller frapper la numéro 9, les boules figurant à la place des boxeurs; des distortions focales « travelling in / zoom out »⁽²⁾ qui étirent les tables de jeu comme du chewing gum, la table verte se substituant à l'arène de boxe grise, dont on remarquera la similarité formelle (deux rectangles fermés, munis de bordures, cables ou arêtes, et de « coins » ou de « poches »). Il y a également d'énormes gros plans, où les boules de billard atteignent des dimensions comparables à l'immense rocher qui fonçait sur Indiana Jones à l'ouverture de *Raiders of the Lost Ark*!

Le montage se révèle aussi percutant, tout au long du film. On y retrouve des ellipses particulièrement fascinantes. Par exemple, Fast Eddy demande à des joueurs, après une partie, s'ils vont à Atlantic City, ceux-ci le regardent pendant que l'on entend le bruit d'un avion qui décolle, puis on coupe à Eddy rentrant dans un hôtel à... Atlantic City! Et puis il y a cette manie qu'a Scorsese d'éviter les champs/contrechamps par des panoramiques incessants entre les personnages. C'est très efficace, mais c'est aussi relié au jeu de billard

lui-même, puisque la caméra « rebondit » d'un joueur à l'autre, à l'instar de la boule rebondissant sur la rampe de la table.

Toutes ces prouesses visuelles, réalisées par un autre, pourraient passer pour extravagantes, excentriques, ne servant qu'à un exercice de style excessif, impressionnant certes mais inutile. Cependant dans *The Color of Money*, ces effets de style s'intègrent parfaitement au contexte narratif, participent à l'élan du jeu et contribuent à nous imprégner de l'ambiance qui entoure ce milieu particulier. C'est ce qui me fascine chez Scorsese. Même quand il n'est pas à l'origine d'un projet, il réussit à contrôler sa force créatrice suffisamment pour la canaliser et l'intégrer à l'ensemble. Il fait preuve d'une rigueur exceptionnelle et continue de rester fidèle à ses idées, même s'il ne peut pas pour le moment réaliser ce qu'il veut⁽³⁾ et en est réduit à accepter des commandes, un peu comme Francis Ford Coppola avec son *Peggy Sue Got Married*⁽⁴⁾, mais contrairement à Coppola, il est resté maître de la situation, car il s'agit bien ici d'un film de Martin Scorsese, ça se sent dans chaque plan.

Ça se sent également dans l'interprétation. Tom Cruise ne s'est pas encore tout à fait débarrassé de ses tics du « brat pack » (surtout ce petit mouvement de tête agaçant), mais Scorsese les utilise ici à bon escient, rendant palpable le côté un peu cliché des agissements de son personnage, fanfaron au talent réel mais naïf et pas aussi futé qu'on l'aurait cru. Mais c'est la performance extraordinaire que Scorsese a su tirer de Paul Newman qui impressionne. Newman possède déjà un charisme et une présence qui transpercent l'écran. Il représente une « institution » à lui tout seul, il incarne le concept même de la star, de la super-vedette de cinéma, une légende vivante. Quand un Paul Newman se remet totalement entre les mains d'un metteur en scène et se livre entièrement dans son personnage, l'écran ne peut faire autrement que de s'enflammer et le spectateur ne peut qu'en recevoir les étincelles. Je dirais que Newman n'a jamais été aussi efficace depuis *The Sting* (G. R. Hill, 1974). Et il a laissé le petit Italien à la barbichette faire tout ce qu'il voulait. Il s'est laissé manipuler et trimbaler d'un plan à l'autre. Il lui a même permis de tourner autour de lui avec sa caméra non-stop pendant 45 secondes! (un plan époustouflant!).

Alors comment, après deux heures de brio, d'expression vive et d'émotions pures, ne pas sortir de la salle tonifié et stimulé, satisfait d'avoir assisté à un spectacle, bien sûr, mais aussi et surtout à une oeuvre mûre ne comportant aucun des compromis narratifs dans lesquels le cinéma américain ne cesse de s'embourber, un film honnête aux revirements imprévus, bref, comment ne pas se sentir comblé d'avoir contemplé un autre grand film d'un non moins grand réalisateur? Je l'étais. J'espère que vous le serez. Ah! Vive le cinéma-cinéma!

André Caron

THE COLOR OF MONEY

— **Réalisation:** Martin Scorsese — **Scénario:** Richard Price, d'après le roman de Walter Tevis — **Production:** Irving Axelrad et Barbara De Fina — **Images:** Michael Ballhaus — **Décor:** Boris Leven — **Son:** Glenn Williams — **Montage:** Thelma Schoonmaker — **Musique:** Robbie Robertson — **Interprétation:** Paul Newman (« Fast » Eddie Felson), Tom Cruise (Vincent Lauria), Mary Elizabeth Mastrantonio (Carmen), Helen Shaver (Janelle), John Turturro (Julian), Bill Cobbs (Orvis), Robert Agins (Earl), Keith McCready (Grady Seasons), Carol Messing (la chanteuse), Steve Mizerak (Duke), Bruce A. Young (Moselle) — **Origine:** États-Unis — 1986 — 119 minutes — **Distribution:** Buena Vista.



The Hustler de Martin Ritt

[1961]

(2) Technique utilisée pour la première fois par Alfred Hitchcock pour les séquences de *Vertigo* signalant le vertige de James Stewart, surtout dans les escaliers de la tour.

(3) On sait les déboires que lui a apporté son projet sur *The Last Temptation of Christ*, aucun producteur ne voulant se risquer dans une telle entreprise démythificatrice, quasi blasphématoire. Un véritable calvaire...

(4) Voir la critique à la page 72.

Mes petites amoureuses

MES PETITES AMOUREUSES — **Réalisation:** Jean Eustache — **Scénario:** Jean Eustache — **Production:** Pierre Cottrell — **Images:** Nestor Almendros — **Costumes:** Renée Renard — **Montage:** Françoise Belleville, Alberto Yacelini et Vincent Cottrell — **Musique:** « Douce France » de Charles Trenet et « Le Petit Grégoire » de Théodore Botrel — **Interprétation:** Martin Loeb (Daniel), Ingrid Caven (la mère), Jacqueline Dufranne (la grand-mère), Dionys Mascolo (José), Henri Martinez (Henri), Pierre Edelman (Louis), Marie-Paule Fernandez (Françoise), Maurice Pialat (l'ami d'Henri) — **Origine:** France — 1974 — 120 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule.

Cinéaste marginal, Jean Eustache fut considéré comme l'un des auteurs les plus prometteurs du cinéma français à la fin des années soixante et durant les années soixante-dix. Son œuvre est cependant assez mince (quatre longs métrages commerciaux, un court métrage et quelques émissions pour la télévision). En 1973, Eustache a obtenu le Prix spécial du jury, à Cannes, pour *La Maman et la putain*, qui fit scandale par son approche très libre de la sexualité. L'année suivante, il a réalisé *Mes petites amoureuses* puis, en 1977, *Une sale histoire*. Affublé d'une réputation de mauvais caractère (il a fait beaucoup parler de lui lorsqu'en 1974 il a prié un journaliste de quitter une projection de presse de *Mes petites amoureuses*, sous prétexte que ce critique avait vilipendé son dernier film), Eustache semble n'avoir jamais réussi à être à l'aise dans la société et s'est donné la mort, en novembre 1981. Plus de dix ans après sa réalisation, *Mes petites amoureuses* vient de sortir à Montréal. Il était temps, mais vaut mieux tard que jamais.

Il est malheureusement difficile de juger d'un film lorsque celui-ci nous parvient avec dix ans de retard. Le spectateur de 1986 a beau vouloir remettre le film dans son contexte, c'est une démarche à peu près inutile. Elle l'est d'autant plus que le film d'Eustache ne semble pas avoir vraiment vieilli. Dans cette chronique où l'on observe l'éveil sexuel d'un jeune garçon de treize ans, le réalisateur inscrit sa démarche dans un style volontairement dédramatisé où l'écriture s'appuie sur une juxtaposition de points de vue convergents. Le point de vue du cinéaste, dont ce film est en partie autobiographique, celui du jeune garçon, dont la voix off vient parfois commenter une scène, mais également celui du « hasard cinématographique », c'est-à-dire le point de vue de la caméra, du montage et du cadrage; des éléments qu'Eustache laisse parler par eux-mêmes. Il se dégage de tout cela un film libre, un mélange d'écriture rigoureuse et de spontanéité (certains plans, par exemple, sont maintenus au delà de leur contenu narratif principal: un plan montre trois garçons à bicyclette quittant le cadre au bout de quelques secondes, laissant au paysage le soin de meubler celui-ci encore pendant quelques secondes jusqu'à un fondu au noir). On sent, tout au long du film, un souci de la part d'Eustache de ne pas tomber dans le piège du tiroir à souvenirs. Il adopte donc un ton résolument « distancié » où le premier niveau narratif, que l'on associe au jeune garçon (il semble nous raconter son histoire), est constamment repris, balancé par un regard adulte, celui d'Eustache, un homme qui se souvient, certes, mais qui a vieilli et porte maintenant un regard presque clinique sur ses souvenirs. Ce contrôle extrême que garde le cinéaste sur les observations que constituent le film, ajouté au « laisser-voir » de la caméra (ce n'est pas un paradoxe mais une



rencontre), font de *Mes petites amoureuses* un exercice de style intéressant, un mariage réussi d'intentions et de rhétorique à la fois différentes et complémentaires.

La direction des acteurs et la photographie ont incité certains critiques à comparer le film au style de Bresson. On pourrait aussi faire un rapprochement entre ce film et les œuvres d'Eric Rohmer, d'autant plus que la participation de Nestor Almendros, qui a photographié plusieurs films de l'auteur du *Rayon vert*, nous y invite. Le spectateur de 1986 ne pourra pas, non plus, s'empêcher de penser au *Lieu du crime* de Téchiné, dont l'observation d'un jeune garçon, vu d'un point de vue adulte « compréhensif », a peut-être été influencée par celle du film d'Eustache.

Quant au sujet lui-même de *Mes petites amoureuses*, il s'agit d'un portrait vaguement désabusé d'une adolescence vécue par un garçon passant l'été et les vacances chez sa grand-mère et le reste de l'année en ville avec sa mère. C'est la découverte des contraintes de l'argent (Daniel doit renoncer à l'école pour aller travailler), le refuge dans l'illusion et le rêve que procure une sortie au cinéma (dont l'obscurité permet à Daniel ses premières aventures « amoureuses ») bref, des détails, choisis par l'auteur et portés à l'écran comme si l'essentiel y était, tout en n'ayant aucune importance en soi. L'auteur aurait sans doute pu en choisir d'autres. C'est ceux-là qu'il a choisis.

Martin Girard

My Beautiful Laundrette

L'homosexualité est sans contredit l'un des sujets difficiles à traiter au cinéma. Entre la vision de type « pathologique » et l'excès inverse qui consiste en une « affirmation exhibitionniste », peu de cinéastes ont réussi à nicher leurs films. Stephen Frears, par la simplicité et la sagesse avec lesquelles il filme *My Beautiful Laundrette*, y parvient.

Il est vrai que son travail s'appuie sur un scénario très fort qui a

l'avantage d'avoir un point de vue original lui permettant d'accumuler les situations non conventionnelles. L'exemple-type de cela concerne le couple principal du film: alors que « normalement » un couple est constitué de deux individus de même race mais de sexes différents, ici, les données sont totalement inversées alors que deux individus de même sexe, mais de races différentes (un Anglais et un Pakistanais), forment un couple. À partir de là, l'attention n'est plus

exclusivement réservée à l'homosexualité, mais est aussi le fait du mélange des races.

D'autant plus que le mélange des races s'inscrit dans ce qui apparaît comme la véritable bonne idée du scénario (son véritable point de vue, aussi): les Pakistanais ne sont pas montrés comme des gens opprimés par une Angleterre raciste, mais plutôt comme des hommes d'affaires venus d'ailleurs, prêts à s'enrichir sur le dos des Anglais qui peuvent toujours être utilisés comme travailleurs. Comme dans le cas du couple, il s'agit d'un schéma inversé (ici, celui de la colonisation).

Ce qui dresse un portrait impitoyable de l'Angleterre de Thatcher, puisque la crise économique réduit les jeunes Anglais à traîner dans les rues, les pousse à devenir punks et à se faire damer le pion par ceux nouvellement arrivés. Portrait qui, cependant, épargne les personnages. Ce n'est pas sur leur dos, mais bien sur celui de quelque chose qui leur est supérieur (probablement les politiques de l'État), que repose l'arrière-plan social. Tous ont leur chance, ne sont pas schématiquement identifiés au clan du bien ou du mal.

Et, au milieu de ce tissu social clairement défini, surgissent Omar (Gordon Warnecke, bien) et Johnny (Daniel Day Lewis, formidable). Frears filme leur amour pudiquement (en évitant les ignobles gros plans caressants dont est truffé le cinéma de Morrissey, par exemple) mais attentivement. Amour qui, discrètement, s'intègre au nouvel ordre social.

A Letter to Brezhnev

Je ne me souviens pas qu'une autre comédie romantique m'ait laissée aussi perplexe que *A Letter to Brezhnev*. Mais peut-être est-ce parce qu'il ne s'agit justement pas d'une comédie romantique. Car, on ne peut réduire ce film de Chris Bernard à sa plus simple expression narrative, c'est-à-dire « Girl meets Boy », compte tenu du contexte social particulier de Liverpool, G.B. L'histoire de cette Elaine, à qui Brejnev envoie personnellement le billet d'avion qui va lui permettre de retrouver le blond marin soviétique rencontré dans un bar, est troublante. Comédie ou film de propagande?

Une image à la facture granuleuse qui semble là pour superposer une brume romantique sur un ciel déjà pesant comme un couvercle, qui tamise l'éclairage trop chimérique d'une discothèque ou trop miteux d'une chambre d'hôtel à bon marché. Un personnage secondaire — l'amie d'Elaine — qui trouve, dans les hommes mûrs et un langage vert, la contrepartie libératrice de son emploi d'évideuse de poulets. Deux marins soviétiques en transit qui prêtent flanc aux quiproquos d'usage quand on parle peu la langue du pays. Et Elaine, l'héroïne timide qui cherche un moyen pour que la décrépitude de Liverpool ne lui tache pas trop la peau. En tant que spectateurs nord-américains, nous nous délectons devant un film où la lentille est aussi sensible que les sentiments exprimés. Le scénario est bâti de façon exemplaire. On rit souvent, mais jamais parce que les personnages ont été rendus ridicules par un réalisateur complaisant. Quand Elaine écrit à Brejnev, elle n'est pas ridicule; elle est naïve et désespérée comme on peut l'être à cet âge et elle a toute notre sympathie. Quand Brejnev répond à Elaine, on est d'abord incrédules; puis on se souvient qu'Andropov avait invité lui aussi (mais pour une visite seulement), une petite



C'est en ne se concentrant pas exclusivement sur le couple, en évitant la bête opposition normalité-anormalité, que Frears et son scénariste se sont éloignés de l'analyse clinique. C'est grâce à un ton émouvant et enjoué qu'ils ont réussi à donner autant de vraisemblance à l'ensemble.

Je voudrais enfin souligner que le jeune cinéma anglais dont on parle tant, c'est dans les quartiers de Londres que l'on aperçoit dans *My Beautiful Laundrette*, ou dans les bars et les hôtels qui côtoient le port de Liverpool (*A Letter to Brezhnev*), ou encore dans les petites villes reculées du Pays de Galles (*Coming Up Roses*), qu'on le retrouve. Ce n'est surtout pas chez David Puttnam (le producteur de *The Mission*).

Marcel Jean



MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE — **Réalisation:** Stephen Frears — **Scénario:** Hanif Kureishi — **Production:** Sarah Radclyffe et Tim Bevan — **Images:** Oliver Stapleton — **Direction artistique:** Hugo Wyhowski — **Costumes:** Lindy Hemming — **Montage:** Mick Audsley — **Musique:** Stanley Myers — **Interprétation:** Daniel Day Lewis [Johnny], Gordon Warnecke [Omar], Saeed Jaffrey [Nasser], Roshan Seth [le père de Omar], Shirley Anne Field [Rachel], Rita Wolf [Tanya] — **Origine:** Angleterre — 1985 — 93 minutes — **Distribution:** Cineplex Odeon.

A LETTER TO BREZHNEV — **Réalisation:** Chris Bernard — **Scénario:** Frank Clarke — **Production:** Janet Goddard — **Images:** Bruce McGowan — **Décor:** Lez Brotherston — **Montage:** Lesley Walker — **Musique:** Alan Gill — **Interprétation:** Alfred Molina [Sergio], Peter Firth [Peter], Margi Clarke [Teresa King], Tracy Lea [Tracy], Alexandra Pigg [Elaine Spencer], Susan Dempsey [la fille en jaune], Ted Wood [Mick], Carl Chase [Taxi Driver], Robbie Dee [Charlie], Sharon Power [l'ami de Charlie], Syd Newman [Dimitri], Eddie Ross [Rayner], Mandy Walsh [la mère], Angela Clarke [Josie], Joey Kaye [le père], Frank Clarke [Vinny] — **Origine:** Grande-Bretagne — 1985 — 95 minutes — **Distribution:** Norstar.

Américaine. Mais quand notre héroïne s'entête et prend réellement l'avion pour l'U.R.S.S., le spectateur nord-américain (à qui Hollywood a bien montré, dans le film *White Nights*, le sort ingrat qu'on réserve aux camarades venus de l'Ouest) se surprend à penser qu'on lui présente là un « happy end » bien ambigu pour une comédie romantique.

La scène d'adieu entre les deux amies, à l'aéroport, se révèle d'ailleurs d'une grande intensité, alors que l'évideuse de poulets, toujours prête à s'éclater si c'est pour rigoler, explique que, malgré les apparences, elle est la moins audacieuse des deux. Une belle séquence qui dévoile en même temps les intentions du cinéaste; car on ne peut qu'en conclure que cet acte de foi dans « l'amour » est tout autant un acte de foi... dans la bonne foi de Brejnev.

Certes, tous les films sont des véhicules idéologiques. Les Américains en deviennent souvent agaçants tant leurs productions cinématographiques posent comme a priori qu'être né Russe, c'est rêver de passer un jour à l'Ouest. Dans *A Letter to Brezhnev*, il est reposant de constater que les marins ne songent pas le moins du monde à s'évader, ce qui est sûrement la vérité pour la grande majorité des habitants de l'Est. En revanche, il est plutôt rare, de nos jours, qu'on nous représente la vie en U.R.S.S. comme l'opportunité de

connaître le bonheur. Mais, sans reculer dans le temps jusqu'au paradis socialiste théâtralisé par Bertolt Brecht, on peut cependant se souvenir que d'autres citoyens de Liverpool ont déjà tenté de sensibiliser le monde à l'enivrant pays de Brejnev. En 1968, en effet, les Beatles enregistraient sur disque « Back in the U.S.S.R. ».

Au fond, ce bénéfice du doute que les Britanniques ont, plus que d'autres, tendance à prêter à l'ours soviétique, a peut-être moins à voir avec l'U.R.S.S. qu'avec toutes les Liverpool de Grande-Bretagne.

Car plus que toute autre chose, ce film illustre la désillusion qui est le pain quotidien de la jeunesse anglaise. Et la démesure du rêve amoureux d'Elaine n'a d'égale que la décadence de Liverpool où l'on apprend probablement à ceux qui ont encore le cynisme d'étudier à l'université, une méthode quelconque pour gérer la décroissance.

Finalement, *A Letter to Brezhnev* n'est définitivement pas une comédie romantique. L'humour typiquement britannique ne suffit plus pour survivre dans les Liverpool. Et l'humour ultime du cinéaste aura été de faire prendre à son personnage la route aérienne de l'humour absurde.

Marie-Christine Abel

Mona Lisa

MONA LISA —

Réalisation: Neil Jordan — **Scénario:** Neil Jordan et David Leland — **Production:** Stephen Woolen — **Images:** Roger Pratt — **Décors:** Jamie Leonard — **Son:** David John — **Montage:** Lesley Walker — **Musique:** Michael Kamen — **Interprétation:** Bob Hoskins (George), Cathy Tyson (Simone), Michael Caine (Mortwell), Robbie Coltraine (Thomas), Clarke Peters (Anderson), Kate Hardie (Cathy), Zoe Nathenson (Jeannie), Sammi Davies (May), Rod Bedall (Terry), Joe Brown (Dudley), Pauline Melville, (Dawn), David Hallwell (Devlin) — **Origine:** Angleterre — 1986 — 104 minutes — **Distribution:** Cinéplex Odeon.

Dans son film précédent, *The Company of Wolves*, Neil Jordan nous proposait une vision bien personnelle du conte du Petit Chaperon rouge. *Mona Lisa* est d'une inspiration et d'une facture on ne peut plus différentes, mais partage toutefois avec son prédécesseur une prédilection indéniable pour les contes.

À sa sortie de prison, George, un petit escroc sans envergure, obtient un travail de l'homme pour qui il a écopé. Il doit servir de chauffeur et de couverture à une prostituée de luxe. Avec son ami Thomas qui a des velléités d'écrivain, il s'amuse à inventer des contes bizarres. Mais George tombe amoureux de la mystérieuse Simone qui profite de son ascendant sur lui pour l'envoyer dans les bas-fonds à la recherche d'une ex-compagne de rue qui, contrairement à elle, n'a pu s'échapper. Au contact d'un monde et de situations qui le défient, le petit taulard ordinaire et ridicule, un peu à l'image de la grenouille qui se transforme en prince, se découvre de grandes ressources de générosité, d'amour et même d'héroïsme.

Neil Jordan évite l'explicite et suggère plus qu'il ne montre. Il s'attache davantage aux visages et fait preuve de beaucoup de tendresse et de respect à l'égard de ses personnages. Son illustration du milieu sordide de Soho, avec ses peep-shows miteux et ses bordels à peine maquillés, se veut volontairement épurée et réservée et s'assimile en cela à la vision toute candide de George. Nous découvrons avec lui, comme pour la première fois, l'horreur d'un monde parallèle invivable.

George est un incurable romantique, étonnamment naïf pour un escroc pourtant habitué aux saletés du monde interlope. bercé par les paroles doucereuses et la vision édulcorée de Nat «King» Cole, George idéalise sa Mona Lisa. Celle qui pour lui n'était au début qu'une grue devient



peu à peu une lady. Il ne comprend pas l'avertissement qu'elle lui lance avec hargne, choquée par le nouvel accoutrement criard qu'il exhibe: «C'est une chose d'être vulgaire, c'en est une autre d'en avoir l'air. Ça demande du talent!» C'est en partant à la recherche de Cathy que George découvre peu à peu le monde sordide dans lequel évolue sa Mona Lisa.

Même si elle a réussi à se hisser au-dessus de la fange et à se maintenir dans les hauts échelons de la profession, Simone revient pourtant régulièrement à King's Cross à la recherche de son passé et n'est pas à l'abri de la loi du milieu. Cathy Tyson, dont c'est le premier rôle au cinéma, manifeste beaucoup d'aplomb pour ses vingt ans et fait de Simone un personnage complexe et intrigant. Les gestes prudents de la jeune femme témoignent d'une certaine sagesse acquise au prix fort par l'expérience brutale de la rue, qui fait qu'on la croit sans hésiter lorsqu'elle dit s'être souvent fait «ajuster le portrait».

Si la fuite à Brighton la ramène à ses origines et la rapproche de son véritable but, elle est aussi l'occasion des règlements de compte et marque la fin des illusions pour George. Sur la jetée au milieu des kiosques et des attractions foraines où deux nains se livrent à un spectacle grotesque, dans un cadre qui renvoie aux histoires de l'ami Thomas, George crie son amour à sa façon, brutale, inarticulée, émouvante. Lorsqu'il sait que tout est perdu, il se révèle dans toute sa vulnérabilité.

Le rôle de George a été écrit expressément pour Bob Hoskins et lui a valu à juste titre le Prix d'interprétation au dernier Festival de Cannes. Dès le premier plan, alors qu'il déambule seul sur un pont londonien au lever du jour, ses maigres possessions dans un paquet ficelé sous

le bras, un peu abasourdi à sa sortie de sept années de prison, il nous captive d'emblée. On peut lire tout le drame de ce type balourd et désorienté dans son expression paralysée lorsqu'il revoit sa fille étonnée, après une trop longue absence, juste avant que sa femme ne lui claque la porte au nez. Rarement scène d'introduction aura été aussi efficace et prenante. Même affublé d'une chemise à fleurs criarde ou d'une paire de lunettes grotesques, il semble se nourrir du ridicule de la situation pour renforcer le personnage. Voilà un petit homme qui souffre et sa blessure le grandit à nos yeux. Voilà un acteur d'une honnêteté sans concession et d'une audace qui fait fi de toute pudeur. Une interprétation remarquable dans un film admirable.

Dominique Benjamin

'Round Midnight

Paris, 1959. Francis Borier, un jeune graphiste sans travail, divorcé depuis peu, partage une chambre de bonne avec sa jeune fille Bérangère. À son regard triste et désillusionné on sent, chez ce père célibataire d'à peine trente ans, une inquiétante fragilité. La nuit, Francis va traîner près du célèbre Blue Note où, sous la pluie, accroupi près d'un soupirail filtrant la musique, il écoute amoureux ce qui constitue, avec sa fille, son unique raison de vivre: le jazz. La mélancolie grinçante, doucement agressive et tendrement plaintive du saxophone de Dale Turner, coïncide avec le sentiment de désœuvrement de Francis.

Un soir, le hasard met en présence Dale et Francis. Pour le petit Français, prendre un verre avec l'idole de sa vie, c'est le bonheur total. Mais cette joie, très vite, fait place à une tristesse immense. Francis s'aperçoit que Dale, malgré le succès qu'il obtient, boit beaucoup trop et que l'alcool qu'il absorbe, nuit après nuit, fait de lui une épave. Par amitié, Francis décide alors de rescaper son idole, de l'extirper de son hôtel miteux, de la conduire chez lui, de lui présenter sa fille, d'emprunter de l'argent afin de louer un appartement où ils pourront se retrouver tous les trois, afin « que le plus grand saxophoniste puisse vivre décemment », dira-t-il.

Bertrand Tavernier s'est inspiré pour le scénario de *'Round Midnight* (dont le titre provient d'une composition du génial Thelonius Monk) d'une rencontre qui eut réellement lieu à Paris, dans les années cinquante, entre le pianiste Bud Powell, alors alcoolique et tuberculeux, et un admirateur, Francis Paudras, qui hébergea le jazzman pendant deux ans. Le cinéaste signe une oeuvre puissante et fluide, à l'image du be-bop, que seul un amoureux du jazz pouvait réaliser. Avec la générosité et l'humanité qu'on lui connaît, le réalisateur d'*Une semaine de vacances* s'efface avec discrétion devant son sujet, le jazz, incarné par ce merveilleux musicien Dexter Gordon auquel s'ajoutent d'autres noms célèbres du jazz, dont John McLaughlin, Ron Carter, Herbie Hancock, Pierre Michelot, Wayne Shorter, Tony Williams et Freddie Hubbard, pour n'en nommer que quelques-uns.

Pendant tout le film, la musique et les images se répondent et se font écho comme dans un « jam session ». Les dialogues concis, réduits au minimum, n'existent qu'en fonction de la stricte compréhension narrative de l'action. La caméra, avec une souplesse presque

paresseuse, se déplace en obéissant au rythme musical et souligne de manière fugitive les sentiments évoqués par le be-bop. Les éclairages satinés, dans les tons glacés du bleu-gris, caînent les objets et les personnages, leur conférant une existence presque irréelle. Les décors stylisés, en parfaite symbiose avec la photographie, possèdent une froideur hyper-réaliste et accentuent le contraste entre l'anonymat du monde extérieur et la vibrante sensibilité des personnages. Enfin, la présence de la musique, toujours sublime, comme un baume impressionniste (les références à Manet et Debussy y sont explicites) parfume une atmosphère d'où s'exhale un lyrisme d'une émouvante beauté.

'Round Midnight décrit, comme le fit précédemment *Un dimanche à la campagne*, une relation paternelle dans laquelle un homme âgé et créateur, là un peintre, ici un musicien, se voit confronté à la vieillesse et prend conscience, avec une troublante lucidité, de ce qu'il est.

Même si le personnage de Francis joué par François Cluzet semble moins bien développé que celui de Dale Turner et apparaît plutôt en retrait, il n'en reste pas moins que Cluzet, par son allure de jeune existentialiste des années cinquante, rappelant le Roquentin de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre (qui incidemment découvre en écoutant du jazz la possibilité de donner un sens à son existence), fait de Francis un individu sympathique, passionné, généreux et aimant.



'ROUND MIDNIGHT —
Réalisation: Bertrand Tavernier — **Scénario:** Bertrand Tavernier et David Rayfiel — **Production:** Irwin Winkler — **Images:** Bruno de Keyser — **Montage:** Armand Psenny — **Musique et arrangements:** Herbie Hancock — **Décors:** Alexandre Trauner — **Interprétation:** Dexter Gordon (Dale Turner), François Cluzet (Francis Borier), Gabrielle Haker (Bérangère), Sandra Reaves-Philips (Buttercup), Lonette McKee (Darcey Leigh), Christine Pascal (Sylvie), Herbie Hancock (Eddie Wayne), Bobby Hutcherson (Ace), John Berry (Ben), Martin Scorsese (Goodley), Philippe Noiret (Redon), Alain Sarda (Terzian), Eddy Mitchell (un ivrogne) — **Origine:** France/États-Unis — 1986 — 133 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

La part du lion revient à l'extraordinaire Dexter Gordon qui, de bout en bout, porte le film sur ses épaules. Tavernier paraît tellement impressionné par Gordon qu'il semble avoir calqué le rythme de son film sur la démarche de Gordon: lente, ondulante, dodelinante, somnambulesque comme si le jazz lui coulait dans les veines. Aucun acteur n'aurait pu interpréter avec autant de véracité ce personnage puisque Dexter Gordon incarne lui-même une figure légendaire du jazz.

Ce saxophoniste génial représente dans le jazz la synthèse sonore de Lester Young, Charlie Parker et John Coltrane, musique qu'il fait revivre de façon inoubliable à l'écran.

'Round Midnight, un film brûlant d'émotion, l'un des plus beaux réalisés sur le jazz et sur l'amitié.

André Giguère

Down by Law

DOWN BY LAW —
Réalisation: Jim Jarmusch
Scénario: Jim Jarmusch
Production: Jim Jarmusch et Rudd Simmons
Images: Robby Müller
Décors: Roger Knight
Son: Mark Goodermote
Montage: Franck Kern
Musique: John Lurie
Interprétation: Tom Waits [Zack], John Lurie [Jack], Roberto Benigni [Roberto], Nicoletta Braschi [Nicoletta], Ellen Barkin [Laurette] —
Origine: États-Unis — 1986 — 106 minutes —
Distribution: Cinéplex-Odéon.

Elle a changé, l'avant-garde américaine, depuis son radicalisme des années 60 et 70! Comme les idéologies et les opinions, en fait, elle a mis de l'eau dans son vin, et ouvert les fenêtres de son purisme qui se serait de toutes façons avéré suicidaire à moyen terme. Désormais, débarrassée de ses projets utopiques de Révolution totale (artistique, sexuelle et sociale), elle flirte avec les mass-médias. Les musiciens David Byrne, Laurie Anderson et Philip Glass, par exemple, jouent à la radio et affichent complet partout où ils passent; les galeries de Soho font partie de toute randonnée touristique qui se respecte; et le metteur en scène Robert Wilson monte des reprises de ses oeuvres. Les excès de l'art conceptuel nous apparaissent maintenant (manque de recul satisfaisant?) comme des caprices esthétiques et intellectuels légèrement teints de ridicule, et la ligne de démarcation entre la culture populaire et l'art expérimental tend de plus en plus à se dissoudre.

Aujourd'hui, enfin, l'art d'avant-garde a re-découvert les vertus décapantes de l'humour. On n'envisage plus le minimalisme comme une fin, mais comme un moyen; le maniérisme n'hésite pas à se moquer de lui-même, donc à faire preuve d'humilité; et le dogmatisme formel qui prônait la table rase cède maintenant la place aux clins d'oeil complices. Bref, la tolérance est de mise, d'où l'émergence d'une « troisième voie » à mi-chemin entre l'opacité des uns et la transparence des autres — troisième voie qui permet aux artistes de la trempe de Jim Jarmusch de circuler à leur aise.

Jarmusch, on se souviendra, a pris tout le milieu du cinéma par surprise avec son deuxième long métrage, *Stranger than Paradise*, qui lui a valu la Caméra d'or du Festival de Cannes en 1985. Le voici de retour avec *Down by Law*, autre « comédie beatnick » tournant autour d'un trio de marginaux désabusés qui se croisent — et sourient — entre deux tranches d'ennui. La structure est la même: le lieu clos (cette fois, la prison); la fuite (l'évasion des trois prisonniers); l'aventure (la course dans les bayous) et la séparation finale. La forme se ressemble: photo en noir et blanc, courtes scènes captées par une caméra immobile ou alors par de lents travellings, cadrages soignés, compositions guindées. Bref, Jarmusch nous donne du Jarmusch — à l'instar des artistes de sa génération pour qui le monde semble condamné à la redite, la reproduction, la dérive circulaire sans issue (popularité de la reprographie, de la musique sérielle, de la mécanisation et de la répétition).

Dès la première image, donc, nous sommes en terrain connu: le film n'aura donc d'autres buts que de nous en assurer. Tel Robbe-Grillet, par exemple, ce jeune cinéaste se joue de ses propres codes, se mouvant dans un univers de « déjà-vus » et d'auto-citations. Rien de



neuf, alors? Au contraire: cette sérialité constitue la base même de son oeuvre. L'Amérique marginale selon Jarmusch, à l'instar de celle des artistes « beatnick », ne débouche que sur elle-même; ses expériences se suivent et se ressemblent toutes; elles sont proprement « sadiennes », closes, emprisonnées, ne pouvant vivre hors de leur propre discours, cherchant vainement une porte de sortie ou une direction. D'où le paradoxe: alors que certains avant-gardistes (voir Ruiz) ne nous mènent nulle part à force de lancer des pistes, Jarmusch, dessinant toujours le même cercle, finit par déboucher sur une trajectoire rectiligne: celle qui nous mène au coeur même de notre modernité.

Comédie humaine contemporaine aux couleurs de notre douce dérive, le cinéma de Jim Jarmusch en est au troisième chapitre. Si l'on se doit d'attendre avant de le couvrir de gloire, nous ne pouvons que reconnaître, dans ce cinéaste, l'un des artistes les plus intéressants du « East Side » new-yorkais.

Richard Martineau

Children of a Lesser God

L'avantage de raconter une histoire d'amour à l'écran, c'est que l'on est, plus que dans tout autre art, dans le domaine de la communication la plus vivace, que l'on est aidé par l'image «visible» de deux personnes qui s'aiment et dont les sentiments vivent dans l'éclat d'un sourire, l'euphorie d'un geste, la limpidité du plus simple des regards. Cette communication, partie intégrante de toute relation amoureuse, existe par elle-même, elle est là, qu'on le veuille ou non. Reste à en connaître et à savoir en appliquer le mode d'emploi.

Lorsqu'il essaiera à plusieurs reprises de comprendre Sarah, James Leeds apprendra à ses dépens qu'un caractère, une personnalité, ça change quoi qu'on en dise, quoi qu'on en fasse. Mais une nature, la nature innée de chacun, ça ne change pas. Sarah est ce qu'elle est. Mystère, colère et beauté sont les composantes de sa nature, la définissent à ses propres yeux à elle et aux yeux des autres. Car, n'est-ce pas la nature même de l'être qu'on se met à aimer qui fait qu'on l'aime?

Children of a Lesser God s'ouvre sur des rideaux de dentelle blanche qui volent au vent nocturne. Dans la chambre dort celle qu'on ne connaît pas encore, celle que James Leeds n'a pas encore rencontrée, mais qu'on devine qu'il ne tardera pas à connaître. Son regard, son visage font tellement partie des couleurs automnales qu'il traverse lorsqu'il se rend pour la première fois à l'école où il sera professeur que son monde se rapproche déjà de celui qu'il rencontrera par la suite et qui, pour l'instant, flotte entre deux eaux, image onirique et comme inaccessible.

Le théâtre avait d'abord su offrir son interprétation de cette histoire d'amour particulière. La pièce originale de Mark Medoff avait été applaudie et récompensée de plusieurs Tony Awards. Le cinéma, utilisant les outils qui lui sont propres, allait faire de *Children of a Lesser God* une oeuvre, si ce n'est différente, du moins autre, bénéficiant d'autres acteurs, d'autres décors et d'une fluidité nouvelle d'expression.

Deux individus se rencontrent. Lui est intrigué par elle, elle le rejette presque dès le départ, il insiste, ils se voient de façon plus régulière, puis n'hésitent plus à s'avouer leur amour. Bientôt, les difficultés nombreuses que sous-entend la vie à deux ne tardent pas à apparaître, comme dans tous les couples qui viennent de s'unir. Il y a son monde à elle, il y a son monde à lui. Chacun se découvre soudain à des années-lumière de l'autre. Pour rester ensemble, il faut se tendre la perche. On fera l'effort d'un côté, on s'obstinera de l'autre. Si, d'un côté, on est témoin d'un mur-obstacle qui n'admet aucun compromis, on remarque de l'autre un entêtement à vouloir gagner l'aimé à sa cause, à son monde.

Gagner. Comme s'il s'agissait d'une victoire obtenue à l'issue d'une guerre. Et c'est là que *Children of a Lesser God* propose cette constante quête de la liberté par la communication, cette recherche de l'unique chez l'autre, tout en éliminant du coup le concept même de guerre, de victoire ou de défaite.

Le couple dont il est question ici ressemble beaucoup à tant d'autres

tout en gardant sa propre spécificité. La réalisatrice du film Randa Haines et les scénaristes me remercieraient sans doute de ne mentionner qu'à ce point-ci de mon propos le fait que l'un des deux amants soit sourd-muet. Le langage n'est ici qu'un des aspects de ce récit qui se veut, très clairement tout au long, une étude de comportements et la présentation de problèmes essentiels de communication vus sous un angle différent. Témoin cette scène du début (puis de la fin) où l'un des personnages principaux s'assoit lorsque l'autre se lève et vice versa, illustration nouvelle de cette première approche gênée entre deux êtres qui vont s'aimer et qu'on montre généralement en train de commencer une phrase en même temps, puis d'en rire — ce qui est impossible ici.

James Leeds, le nouvel enseignant à l'école des sourds-muets, est le genre de professeur qui n'existe sans doute plus qu'à un seul exemplaire par école: dynamique, prêt à se sacrifier de façon radicale pour briser les carcans traditionnels de l'enseignement, le genre de professeur qui dirait peut-être que la sécurité d'emploi pour toute une vie étouffe l'ambition et entraîne l'ennui et la routine. Bref, pas le prof habituel qui se plaint plus qu'il n'aide, expédie plus qu'il n'approfondit.

Attiré par Sarah, James obéit avant tout à ses instincts: il la trouve très certainement jolie (mais ne l'avouera, même à lui-même, que beaucoup plus tard) et il aime relever le défi de vouloir enseigner à parler à quelqu'un qui n'y tient pas. Bientôt, en voulant «l'aider», il se rend compte qu'il veut la changer. C'est à ce moment-là que le film nous présente le côté de Sarah derrière le mystère de qui se cache un monde étrange, un monde qui n'est pas nécessairement celui des sourds-muets, mais celui d'une personne à part entière, dont la nature secrète explique son côté sauvage, sa rage et sa colère. Dans son monde n'entre pas n'importe qui n'importe comment et certainement pas ceux qui disent l'aimer de façon «romantique».

De son côté, la joie et la satisfaction que lui procurent ses étudiants éloignent provisoirement James de Sarah. Il réalise que ses réussites devraient normalement inclure Sarah. Ses étudiants «entendent» la

CHILDREN OF A LESSER GOD — **Réalisation:** Randa Haines — **Scénario:** Hesper Anderson et Mark Medoff, d'après la pièce de Medoff — **Production:** Burt Sugarman et Patrick Palmer — **Images:** John Seale — **Décors:** Gene Callahan — **Direction artistique:** Barbara Mattis — **Son:** Richard Lightstone — **Montage:** Lisa Fruchman — **Musique:** Michael Convertino — **Interprétation:** William Hurt [James], Marleen Matlin [Sarah], Piper Laurie [Mme Norman], Philip Bosco [le docteur Curtis Franklin], Alison Gompf [Lydia], John F. Cleary [Johnny], Philip Holmes [Glen], Georgia Ann Cline [Cheryl], William D. Byrd [Danny], Frank Carter Jr. [Tony] — **Origine:** États-Unis — 1986 — 110 minutes — **Distribution:** Paramount.



musique, ils réagissent; pourquoi pas elle, qui adore danser? Un de ses étudiants reste néanmoins fermé au monde de la parole que lui offre son professeur — tout comme Sarah qui semble se refermer de la même manière sur elle-même.

C'est alors que James essaiera «d'expliquer la musique» à Sarah (une des multiples scènes où le talent de William Hurt vous frappe à coups de massue) et laissera Sarah lui «exprimer la danse» dans un déferlement de sensualité qui le laissera interdit, presque inconscient. Et cette sensualité (de la danse, de l'eau et des gestes de l'amour), agissant comme catalyseur, les fera se rejoindre, particulièrement l'eau, ce monde symboliquement médian où les sons et le silence se retrouvent sur une sorte de pied d'égalité.

La caméra de Randa Haines (auteur d'un film-tv *Something About Amelia* qui a fait beaucoup parler de lui) explore la distance entre deux êtres avec ce soin caractéristique des oeuvres où le détail a plus d'importance que l'ensemble. L'immensité de la distance entre les deux êtres réussit, par on ne sait quel miracle visuel, à montrer à quel point ils sont proches. Ils s'interpellent de part et d'autre d'une camionnette dont on a laissé les portières ouvertes, font l'amour par le seul contact de leurs mains l'une dans l'autre dans l'obscurité d'un cinéma, et expriment leur intense douleur de se voir séparés, non point par des silences, mais par une colère physique exprimée par un déluge de signes violemment lancés et de gestes non préparés.

D'autre part, je ne sais pas quel niveau d'excellence pourra encore atteindre William Hurt. Après avoir essayé l'amour-obsession avec *Body Heat* et *Eyewitness*, l'intégration dans des rôles pénétrants (*Gorky Park*), l'expérimentation dans *Kiss of the Spider Woman*, il est

celui qui laisse sa trace chez ses collègues-acteurs autant que dans la mémoire du spectateur, car on retrouve dans *Children of a Lesser God* des moments spéciaux qui rappellent ses films antérieurs: la scène où, avec ses amis de *The Big Chill*, il dansait dans une cuisine au rythme musical des années 60 et l'élément liquide auquel il se prêtait pour satisfaire les exigences expérimentales du Ken Russell de *Altered States*. Cet aspect du chercheur qui explore, qui pense et veut communiquer semble guider William Hurt dans le choix de ses films.

On vient de lui offrir un nouveau défi avec *Children of a Lesser God* en la personne d'une nouvelle venue, Marlee Matlin, une partenaire solide, violente et juste comme lui. Défi qu'il relève avec passion. Rôles exigeants pour les deux acteurs: pour elle, véritable sourde et muette au talent indéniable, autant que pour lui qui verra bientôt pleuvoir sur lui de nouvelles récompenses.

«Savais-tu qu'en moyenne les vagues de la mer viennent frapper une plage sept cent cinquante mille fois par jour? Non? Pas étonnant, parce que je viens de l'imaginer.» Cette réplique du film de Randa Haines résume bien l'incapacité de l'être humain à savoir combler parfois les moments de silence souvent nécessaires dans certains conflits. Les deux amants de *Children of a Lesser God* nous le font comprendre tout en allant eux-mêmes jusqu'au bout de leur compréhension mutuelle, éliminant les autres et l'esclavage qu'entraînent les malentendus non éclaircis. En disant non à un monde où la certitude de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui, James et Sarah finissent par prendre leurs désirs pour la réalité. Ils nous demandent peut-être de faire comme eux.

Maurice Elia

TURTLE DIARY —

Réalisation: John Irvin —

Scénario: Harold Pinter, d'après le roman de Russel Hoban —

Production: Richard Johnson —

Images: Peter Hannan —

Décor: Leo Austin —

Direction artistique: Diane

Danklefsen et Judith Ariadne

Lang —

Costumes: Elizabeth

Waller —

Son: David

Hildyard —

Montage: Peter

Tanner —

Musique: Geoffrey

Burgon —

Interprétation: Glenda

Jackson (Neaera Duncan),

Ben Kingsley (William Snow),

Richard Johnson (Mr.

Johnson), Michael Gambon

(George Fairbairn), Rosemary

Leach (Mrs. Incheliff), Eleanor

Bron (Miss Neap), Harriet

Walter (Harriet), Jeroen

Krabbe (Sandor), Nigel

Hawthorne (l'éditeur),

Michael Aldridge (Mr.

Meager) —

Origine: Grande

Bretagne — 1985 — 96

minutes —

Distribution: Cinéplex-Odeon.

Turtle Diary

Il était temps. Un an après sa sortie à peu près partout ailleurs, *Turtle Diary* nous arrive enfin, comme un formidable remède aux blues d'automne.

Neaera Duncan écrit des contes anthropomorphiques pour enfants, mais fait maintenant face à une panne d'inspiration qui l'effraie. Elle sèche, s'assèche et déprime. Elle regarde les murs de son appartement comme ceux d'une cage et envie son voisin qui doit voyager pour son travail... et qui déteste les voyages. Neaera essaie de conjurer ses accès de dépression en gardant chez elle une créature encore plus captive qu'elle, une compagne d'infortune, un scarabée femelle (puisque «il n'y avait pas de mâle disponible»), mais qui ne fait que souligner son isolement.

William Snow est un petit homme à l'esprit vif, prompt à la dérision, qui a été bousculé par la vie, mais qui reste néanmoins optimiste. Il a déjà eu une vie de famille qu'il regrette, des enfants qu'il ne voit plus. Il travaille comme commis dans une librairie de Bloomsbury et vit seul dans une pension peuplée de gens seuls comme lui.

Tous deux se sont peu à peu retirés du monde extérieur, mais seront réunis par leur intérêt commun pour les tortues marines qu'ils visitent régulièrement au zoo de Londres. George, le bienveillant gardien de l'aquarium, agira comme catalyseur entre ces deux éléments

excentriques, exaltés par la perspective d'un projet fou: enlever les tortues, les transporter jusqu'à la côte et les libérer dans l'océan.

Neaera et William ne sont pas inspirés par Greenpeace ou poussés par un sursaut d'altruisme, mais cherchent une forme de libération personnelle. Ils sont tous deux en quête de l'âme-soeur, d'une certaine communion de l'esprit, d'une ouverture sur le monde des humains.

Jamais Harold Pinter n'a été aussi accessible. Le brillant dramaturge n'en est pas à sa première adaptation d'un autre auteur pour le cinéma (il a signé le scénario de *The French Lieutenant's Woman*), mais pour la première fois il s'attaque à une comédie, à contre-courant de toutes



les modes, sur l'isolement urbain et la difficulté de communiquer.

Turtle Diary devrait réconcilier avec Pinter tous ceux qui le trouvent trop hermétique. (On a même droit à une apparition éclair de l'auteur de *Betrayal* qui bouquine à la librairie où travaille William.) Comme c'est toujours le cas chez Pinter, les dialogues sont en apparence anodins, insignifiants, jouant sur la répétition de mots ordinaires et nécessitant, pour en extraire toute la substance, l'interaction de comédiens experts qui savent leur imprimer le rythme voulu. Jackson, Kingsley et Gambon se délectent de chaque mot et savourent leur texte en connaisseurs, pour notre plus grand plaisir.

Lorsque William expose bien ingénuement son projet à qui le lui demande, il le fait exactement de la même façon à chaque fois comme pour tester son interlocuteur et nous permettre de le (la) juger. C'est la réaction, ou plutôt le manque de réaction qui nous renseigne ici; Harriet demeure sceptique et ne comprend rien; Mrs Inchcliff, la logeuse de William, d'abord surprise, encourage le projet avec une attitude du genre «pauvre-homme-il-faut-bien-qu'il-se-distraie»; Miss Neap ne bronche pas et si elle n'était pas absorbée dans ses propres problèmes, serait peut-être séduite par l'idée.

Miss Neap (littéralement «mortes-eaux») est aussi attirée par l'océan et s'échappera à sa façon. Pour elle, la mer représente aussi une forme

de libération, celle de l'oubli. Le personnage de cette femme esseulée fait penser à la Miss Lonely Heart de *Rear Window* et amène pour un bref moment le thème de la responsabilité envers autrui. William sent bien la détresse de sa co-locataire et fait des efforts pour communiquer mais sans succès. La scène de sa mort, plutôt de la découverte de sa mort, émeut par sa simplicité. Ce suicide, qui arrive après l'euphorie de l'escapade au Devon, nous remet en perspective et fournit l'occasion d'une réconciliation entre William et son désagréable voisin.

La musique très atmosphérique de Geoffrey Burgeon n'est qu'un des éléments très réussis d'un ensemble extrêmement riche. Elle adopte, tantôt des rythmes apaisants qui évoquent la mer et épousent les états d'âmes des personnages, tantôt un accent slave pour les confrontations comico-tendues de William avec la négligence je-m'en-foutiste de son voisin Sandor.

Turtle Diary n'est pas un plaidoyer écologiste. Les tortues ne constituent finalement qu'un «Mc Guffin» et on ne s'intéresse à elles que dans la mesure où leur état reflète la situation des protagonistes et favorise leur rencontre. Lorsque le film se termine, on n'a qu'un regret, c'est que Neaera et William se séparent et qu'il faille attendre vingt ans pour voir *Turtle Diary II*.

Dominique Benjamin

Un homme et une femme: vingt ans déjà

Claude Lelouch est un naïf, un naïf enthousiaste peut-être, mais un naïf tout de même. Mais sa naïveté a réussi depuis 26 ans (et à travers 29 films) à nous faire tous nous pencher sur son cas, à discuter jusqu'à plus soif, en tous cas jusqu'à nous contredire.

En voulant donner suite à sa Palme d'or cannoise de 1966, Lelouch divise encore l'opinion. À la fois le public et la critique. Il fut un temps où tout ce qu'il faisait plaisait aux deux. Ensuite, pour les critiques, ses succès populaires furent considérés trop populaires justement pour être véritablement honnêtes. Par la suite, le phénomène lelouchien avait été perçu avec l'oeil critique d'un public qui s'était appuyé sur le regard, très public lui, de ses détracteurs. Si les critiques parvenaient à découvrir les poussières, voire la rouille dans l'engrenage de la machine, c'était qu'il y avait là matière à recherche et à affirmation.

Un homme et une femme



Plus tard encore — c'est, d'après moi, l'avant-dernière étape — ce sera l'unanimité sur les échecs de Lelouch: on avouera qu'il s'embourbe, se répète, ennuie, casse les pieds, irrite. Enfin, aujourd'hui, le diagramme d'appréciation fait encore des siennes: le public semble en avoir marre, tandis que la critique, délaissant pour un temps la causticité de ses anciens coups de butoir, fait un pas en arrière et réfléchit. Du moins certains critiques.

Face à *Un homme et une femme: vingt ans déjà*, cette réflexion semble justifiée, annoncée, peut-être appelée par Lelouch lui-même, qui s'adresse à ceux qui, non seulement on vu *Un homme et une femme*, version 1966, mais qui l'ont vu en 1966 ou autour de cette date. Un peu traître sans doute de la part d'un cinéaste qui proclame d'autre part ne pas vouloir spéculer sur l'émotion ou la nostalgie. Cette

Un homme et une femme: vingt ans déjà



UN HOMME ET UNE FEMME VINGT ANS DÉJÀ — Réalisation:

Claude Lelouch — **Scénario:** Claude Lelouch, Pierre Uytterhoeven, Monique Lange et Jérôme Tonnerre —

Production: Claude Lelouch — **Images:** Jean-Yves Le Mener —

Décor: Jacques Bufnoir — **Son:** Harald Maury —

Montage: Hugues Darmais et Sandrine Pery —

Musique: Francis Lai —

Interprétation: Anouk Aimée [Anne Gauthier], Jean-Louis Trintignant [Jean-Louis Duroc], Evelyn Bouix [Françoise], Marie-Sophie Pochat [Marie-Sophie], Philippe Leroy-Beaulieu [le professeur Thévenin], Charles Gérard [Charlot], Antoine Sire [Antoine], André Engel [le metteur en scène], et la participation de Richard Berry, Patrick Poivre d'Arvor, Thierry Sabine, Robert Hossein, Tanya Lopert et Nicole Garcia —

Origine: France — 1986 —

120 minutes

Distribution: Warner Bros.

supposée trahison, j'aurais tendance à l'attribuer encore une fois à sa naïveté.

Les étapes que je viens de mentionner s'appliquent, en gros, à celles par lesquelles a passé tout spectateur assidu des films de Lelouch.

Je ne crois vraiment pas que Lelouch ait voulu miser sur la nostalgie en donnant une nouvelle chance, vingt ans plus tard, aux amoureux d'*Un homme et une femme*. Ce ne devait pas être dans son intention de ramener le spectateur en arrière, de façon à ce qu'il se demande aujourd'hui ce qui se passait dans sa vie en 1966. Lelouch ne se fait d'ailleurs pas d'illusions: *Un homme et une femme*, ce n'est pas une date comme l'assassinat du président Kennedy. *Vingt ans déjà*, c'est l'amour de la vitesse (que ce soit la course automobile du début ou celle des hors-bords à la fin), l'amour du cinéma (tournage d'un film, d'un clip, d'une émission de télé, avec doublage et insertion de la trame musicale en sus), l'amour du hasard, de l'espoir, de la détente sur fond d'amitié, un peu comme les Claude Sautet d'il y a dix ans, moins le provincialisme.

Bien sûr que Lelouch se répète, que ses techniques restent les mêmes, que l'équilibre de son film risque gros (on y voit d'ailleurs Nicole Garcia jouer sur scène «Deux sur la balançoire»), car il faut de l'audace pour essayer de faire avaler le sirop musical de Pierre Barouh et celui encore plus indigeste de Richard Berry. Mais c'est tout Lelouch, cela: le goût du risque, la témérité un peu casse-cou qui le pousse à se jeter tête la première dans le flash-back hardi et l'auto-plagiat excessif.

Goût du risque, naïveté d'enfant ou licence inconvenante: appelez cela comme vous voudrez, mais courage tout de même. Cette intrépidité presque insolente de Lelouch lui donne finalement son aplomb, son assurance, sa confiance en lui-même. Assumant son film de A à Z, Lelouch se permet tout: la scène des retrouvailles au restaurant (sept ou huit minutes de chaleur choisies dans quatre heures de pellicule

improvisée), la multitude des personnages secondaires (Marie-Sophie, le psychiatre, l'évadé Cortal, l'annonceur-télé, le Paris-Dakar avec Thierry Sabine lui-même...), Grace Kelly sur un écran de télévision en train de se faire assassiner en vain dans *Dial M for Murder*, la vieille Mustang qu'on est allé dépoussiérer pour mieux la rebarbouiller pour les besoins de l'un des «films dans le film», les enfants qui ont grandi, les acteurs qui apparaissent en *guest-stars* (tiens, c'est Brial; tiens, c'est Michèle Morgan...), des scènes du premier film intercalées dans le nouveau, avec leur couleur bistre et sépia et la rengaine de Francis Lai (comment l'éviter! ...).

Lelouch a dit un jour: «Qu'on aime ou qu'on n'aime pas mes films, je fais en sorte qu'on ne s'y ennue pas.» En général, c'est vrai (bien que *Viva la vie*, moi, vous savez...) et de dire que Claude Lelouch est un des représentants les plus affirmés du cinéma français contemporain ne serait pas complètement faux.

Lelouch n'a pas à s'excuser (et on n'a pas à lui pardonner) d'avoir fait ses armes au beau temps de la Nouvelle Vague française sans jamais lui avoir appartenu. Peu importe finalement s'il n'a pas fait partie des *Cahiers du Cinéma*. Avoir été un bon ouvrier de l'art cinématographique français à l'époque de ses années de renouveau (et l'être resté) a suffi à le placer dans la lignée des artisans innovateurs. Son expérience, sa conscience, restent encore aujourd'hui d'une impressionnante solidité. De ses films, et plus particulièrement de celui qui nous occupe aujourd'hui, il faut surtout retenir l'imagination, le sens inné de l'image, du grand spectacle et du divertissement populaire. C'est cette sincérité, sans aucun doute terre à terre, qui distille en lui cette naïveté dont nous parlions et qui s'adresse à nous avec une candeur parfois si déconcertante que nous avons peut-être eu trop facilement tendance à la qualifier d'intolérable.

Maurice Elia

That's Life

Que feriez-vous, à 60 ans, si vous étiez un architecte respecté de tous, riche et en santé, ayant une belle femme que vous aimez et qui vous aime, des enfants adorables et qui ont tous réussi et sont heureux si ce n'est les aléas du quotidien qui mettent un peu de piquant dans cette vie trop ordonnée? Sans parler du domestique à votre service depuis plus de vingt ans qui fait partie des meubles, sinon de la famille. C'est bien connu, les gens heureux n'ont pas d'histoires. Donc Harvey, l'architecte en question, magistralement interprété par Jack Lemmon, n'en peut plus. Il a peur, il a chaud, il a froid, il est perdu, il ne sait pas, il ne sait plus, il déballe, il veut crier «Pouce», il sombre, il coule, en un mot comme en cent, il craque. Pour remonter la pente, il essaye à tour de rôle et par ordre alphabétique, l'adultère, la cartomancie, la colère, le cynisme, l'Église, la médecine, la muflerie, la paranoïa et enfin le suicide ou plutôt le fantasme de suicide puisqu'il essaie de mourir en pédalant sur un vélo d'exercice. Après *La Grande Bouffe*, *Le Grand Jogging*. À chaque culture, ses modes de vie et ses façons de mourir! Pendant ce temps, sa femme, pour passer le temps, attend les résultats médicaux pour savoir si elle est atteinte d'un cancer.

Sous des dehors burlesques, *That's Life* est un film noir, malgré

l'inévitable et sempiternel «happy ending». Les Américains sont passés maîtres dans l'art de traiter des grands thèmes sous des allures de farces. Avec ce film, Blake Edwards poursuit le portrait du milieu qu'il connaît le mieux: le sien. C'est-à-dire une classe plus qu'aisée de Beverly Hills, tournant autour du cinéma ou du show-business en



général. Après 10 sur le démon du midi, *SOB*, peinture grinçante du monde hollywoodien, voici *That's Life* sur le démon de six heures. On y retrouve le sens de la comédie de l'auteur des « *Pink Panthers* », comme cette superbe scène d'introduction où l'on voit Jack Lemmon littéralement attaqué par les systèmes d'arrosage de son parc privé. En moins d'une minute, il nous présente, et sous le couvert du rire, un homme dépassé par les événements, pris au piège de sa propre vie, qui, au lieu de profiter de sa pelouse durement acquise, est aspergé, inondé, on pourrait presque dire submergé par ces tourbillons aquatiques, à l'image de sa propre panique.

C'est aussi un film sur la subjectivité. Qu'y a-t-il de plus important, de plus réel? Quelqu'un qui, objectivement, a tout pour être heureux et fait une dépression nerveuse ou un autre dans la même situation qui, en attente des résultats, a une chance sur deux d'avoir un cancer. Et surtout, pour qui est-ce le plus réel? Ne s'agirait-il pas de deux réalités qui, si elles sont compréhensibles pour l'un et l'autre, n'en restent pas moins parallèles? L'absolue solitude de l'être humain est inévitable, mais être seul à deux c'est quand même plus facile. À la fin, Gillian Fairchild déclare à son mari qu'il se conduit comme un enfant gâté. On ne peut s'empêcher de lui donner raison, mais la douleur de cet homme, son angoisse, sont bien réelles puisqu'il les ressent. Évidemment, à voir pendant deux heures des gens se débattre avec leurs problèmes, au milieu d'une luxueuse maison, entre la piscine et la Mercedes, et les noyant dans le cognac et le homard, on se surprend à penser que l'argent ne fait pas le bonheur mais que ça aide. Mieux vaut déprimer dans un jacuzzi qu'assis sur une chaise

en plastique. Tout étant relatif, on peut toujours trouver pire ou mieux que soi, ce qui ne change en rien la perception que l'on a de sa propre situation.

Là où le bât blesse, c'est encore dans le portrait de cette femme, on ne peut plus traditionnelle, qui ne veut parler à personne de sa maladie, stoïque, prenant sur elle tous les problèmes du monde, assistant son mari, consolant et encourageant ses enfants, prête à annuler sa tournée, s'obligeant moralement à être forte, plus pour les autres que pour elle-même. C'est la mère-infirmière qui se dit que les autres ont assez de soucis sans avoir à se soucier des siens, ou qu'elle n'est pas assez importante pour les leur confier. Entre l'orgueil et l'abnégation, la frontière est floue.

Blake Edwards excelle dans ce que les Américains réussissent le mieux: le divertissement de qualité. Ses films n'ont jamais rien révolutionné, mais, sous le couvert de la comédie et de la quasi-autobiographie, le cinéaste nous sert un portrait de femme soumise qui, sous des allures modernes est encore et toujours dévouée, au service de sa famille, douée pour le sacrifice, exemple vivant du renoncement de soi au bénéfice d'autrui. Il y a fort à parier que si la situation avait été inversée, le film en aurait été altéré bien plus que par la seule inversion des rôles. Divertissement de qualité, oui; innocent, non.

Éric Fourlanty

THAT'S LIFE! —
Réalisation: Blake Edwards
 — **Scénario:** Milton Wexler et Blake Edwards —
Production: Tony Adams —
Images: Anthony Richmond —
Direction artistique: Tony Marando —
Son: Don Summer —
Montage: Lee Rhoads —
Musique: Henry Mancini —
Interprétation: Jack Lemmon [Harvey Fairchild], Julie Andrews [Gillian Fairchild], Sally Kellerman [Holly Parrish], Robert Loggia [le Père Baragone], Jennifer Edwards [Megan Fairchild Bartlet], Rob Knepper [Steve Larwin], Matt Lattanzi [Larry Bartlet], Chris Lemmon [Josh Fairchild], Cynthia Sikes [Janice Kern], Dana Sparks [Fanny Ward], Emma Walton [Kate Fairchild], Felicia Farr [madame Carrie], Theodore Wilson [Corey], Nicky Blair [André], Jordan Christopher [le docteur Keith Romanis] —
Origine: États-Unis — 1986 — 102 minutes —
Distribution: Astral [Columbia].

« Crocodile » Dundee

« *Crocodile* » Dundee est la réponse australienne à deux vagues actuelles du cinéma américain. D'abord les films dont l'action se situe dans un milieu sauvage et exotique auquel est confronté un personnage venu de la ville (deux récents exemples: *Indiana Jones and the Temple of Doom* et *Romancing the Stone*). Ensuite les films où un personnage étranger à notre monde moderne et urbain se retrouve plongé dans celui-ci. Dans la première partie de « *Crocodile* » Dundee, une journaliste new-yorkaise se retrouve dans d'incroyables marécages, en compagnie d'un chasseur de crocodiles sur qui elle veut écrire un article. Situation assez commune: c'est le gag des souliers à talons hauts dans la boue et des serpents en guise de déjeuner. Les auteurs savent cependant qu'ils ont entre les mains un matériel souffrant d'anémie sur le plan de l'originalité. Ils font donc en sorte de tortiller certains vieux gags pour en tirer des nouveaux. Dans la séquence inévitable du repas exotique, le héros offre à l'héroïne, selon la tradition, des trucs organiques peu recommandables et s'ouvre pour lui-même une « canne » de nourriture plus propre à la consommation humaine. L'originalité du rapport qui s'installe entre les deux personnages s'appuie sur le jeu très conscient qu'exécute le héros, dont l'agissement consiste à se mettre en scène dans les situations les plus clichés pour ne pas décevoir les attentes de la journaliste. Alors notre chasseur, par exemple, se rase avec un gigantesque couteau de chasse, bien qu'il possède un rasoir comme tout le monde. Modérément drôle, cette première partie est agréable, mais ne va pas assez loin dans le sens de cette subversion gentille qui en fait tout l'intérêt (mineur).



La seconde partie du film s'attaque à l'autre vague actuelle, celle de l'étranger dans la ville. Et là plus question de subversion; le film tombe en plein dans la récupération systématique de tout ce qui s'est vu dans le genre récemment. C'est une compilation exhaustive des meilleures idées et des meilleurs gags, selon le cas, de *Starman*, *E.T. — the Extra-terrestrial*, *The Emerald Forest*, *Greystoke - The Legend of Tarzan, Time After Time*, *Splash*, *The Philadelphia Experiment*, *The Brother from Another Planet*, etc. Rien, absolument rien, dans cette seconde moitié de « *Crocodile* » Dundee, n'apporte quelque chose de vraiment neuf. Il faut avoir la mémoire courte (ou ne pas aller au cinéma souvent) pour ne pas reconnaître, à chaque fois, d'où vient tel ou tel gag.

« CROCODILE » DUNDEE —
Réalisation: Peter Faiman —
Scénario: Paul Hogan, Ken Shadie —
Production: John Cornel —
Images: Russell Boyd —
Décor: Graham Walker —
Son: Gary Wilkins —
Montage: David Stiven —
Musique: Peter Best —
Interprétation: Paul Hogan [Michael J. « Crocodile » Dundee], Linda Kozlowski [Sue Charlton], John Meillon [Wally Reilly], Mark Blum [Richard Mason], Michel Lombard [Sam Charlton], David Gulpilil [Neville Bell], Irving Metzman [le portier de l'hôtel] —
Origine: Australie — 1986 — 102 minutes —
Distribution: Paramount.

Évidemment quelques-uns de ces gags changent de contexte. Certains, également, sont des variations suffisamment lointaines pour afficher une certaine originalité (lointaine). Mais il reste que le film tombe dans la récupération à bras ouverts. La formule elle-même ne comporte pas un très grand défi. Elle a le mérite de s'appuyer sur la complicité du spectateur, mais sans plus. Les auteurs savent très bien qu'ils n'ont qu'à montrer le héros, qui ignore tout de la ville, confronté à un escalier roulant pour provoquer le rire complice ou, à tout le moins, le sourire. Ce gag, homme des bois versus technologie et mœurs urbaines, n'est qu'une idée, une seule idée. Et cette idée-gag, elle est répétée tout au long du film. Le seul effort des auteurs consiste à remplacer l'escalier roulant par une automobile, un poste de télévision, un bidet, le confort d'une chambre d'hôtel, un avion, etc. Si certains spectateurs vont rire à chaque nouvel objet (mais c'est toujours le même gag), d'autres peuvent légitimement se lasser très vite.

Ceux qui ont eu la chance de voir H.G. Wells commander un hamburger chez McDonald's dans *Time After Time*; ou la sirène de *Splash* découvrir les joies d'un grand magasin de New York; ou Tarzan apprendre les bonnes manières dans *Greystoke*; ou la demi-douzaine

d'extra-terrestres d'autant de films récents découvrir ce qu'est le trafic d'une grande ville ou la commande à distance d'un poste de télévision, ces gens-là, donc, ne vont s'amuser à voir « *Crocodile Dundee* » qu'à condition d'avoir le rire un peu facile. Évidemment, je fais la fine bouche, car ce film n'est pas ennuyeux, ni vulgaire, ni bête, ni tout ce que sont la majorité des comédies actuelles: stupides. Mais ce n'est pas une raison pour délirer comme l'ont fait certains critiques.

Tout cela étant dit, il faut avouer au moins une chose: « *Crocodile Dundee* » bénéficie d'un couple d'acteurs sympathiques avec Paul Hogan et Linda Kozlowski. Leur présence assure au film un charme incontestable et lui apporte, in extremis, la fraîcheur qu'une réalisation sage et souvent terne ne lui aurait guère permis d'obtenir. Il va sans dire que leurs personnages vont vivre une romance attendue et prévisible, couronnée par une poursuite finale à travers les rues de New York et sortie tout droit de la scène finale de *Manhattan*. Dernière preuve que Peter Faiman va souvent au cinéma et prend beaucoup de notes...

Martin Girard

Peggy Sue Got Married...

PEGGY SUE GOT MARRIED... — **Réalisation:** Francis Coppola — **Scénario:** Jerry Leichtling et Arlene Sarner — **Production:** Paul R. Gurian — **Images:** Jordan Cronenweth — **Décors:** Dean Tavoularis — **Direction artistique:** Alex Tavoularis — **Costumes:** Theadora Van Runkle — **Son:** Richard Bryce Goodman — **Montage:** Barry Malkin — **Musique:** John Barry — **Interprétation:** Kathleen Turner (Peggy Sue), Nicolas Cage (Charlie Bodell), Barry Miller (Richard Norvik), Catherine Hicks (Carol Heath), Joan Allen (Maddy Nagle), Kevin J. O'Connor (Michael Fitzsimmons), Barbara Harris (Evelyn Kelcher), Don Murray (Jack Kelcher), Maureen O'Sullivan (Elizabeth Alvorg), Leon Ames (Barney Alvorg), Helen Hunt (Beth Bodell) — **Origine:** États-Unis — 1986 — 104 minutes — **Distribution:** Astral [Columbia].

Peggy Sue Got Married est sûrement le genre de film qui va décrocher plusieurs nominations aux Oscars et qui va sans doute en gagner. Il s'agit d'une comédie fantaisiste qui pêche dans les mêmes eaux que *Back to the Future*, mais sans la trame de science-fiction de ce dernier. Peggy Sue célèbre le 25^e anniversaire de l'obtention de son certificat d'études secondaires en se rendant à une fête des retrouvailles avec ses anciens compagnons de classe. Peggy a 43 ans, deux grands enfants et est sur le point de divorcer. Puis, soudain, elle se retrouve en 1960, alors qu'elle n'avait que 18 ans (oui, le saut dans le temps se produit aussi soudainement que ça dans le film!). Elle possède toujours sa maturité de 40 ans, et elle affronte les situations en conséquence, surtout lorsqu'il s'agit de son futur époux; elle n'a pas du tout l'intention de recommencer à commettre les mêmes erreurs. D'où le titre: Peggy Sue se mariera-t-elle de nouveau, sachant ce qui va se passer plus tard?

Des Oscars, en voulez-vous, en voilà. D'abord, pour l'interprétation. Kathleen Turner est toujours aussi sublime qu'à l'habitude. Elle compose un personnage sympathique et attachant, toujours à fleur de peau. Nicolas Cage plonge à pieds joints dans son rôle d'adolescent un peu bizarre, avec de drôles de tics et d'étranges propos. Son interprétation détonne de celle des autres protagonistes. Il accomplit une performance fort honorable, pour ne pas dire brillante. On peut s'attendre à l'Oscar du meilleur film car, contrairement à *Back to the Future*, le film s'empare de comédie légère, de psychologie intimiste et même de drame intense, à la limite du mélodrame, toutes des qualités qu'affectionne l'Académie.

Mais il existe une anomalie dans ce beau tableau.

Où est le réalisateur? Où est l'intention? Le style? Que vient donc faire Francis Ford Coppola dans cette entreprise un peu fade, sans personnalité? On pourrait croire que le réalisateur d'*Apocalypse Now*, *One from the Heart*, *Rumble Fish*, *The Cotton Club*, *The Conversation*



et des *Godfather I et II* s'est assis dans un coin et a délégué la mise en scène à un assistant. À l'exception du plan d'ouverture (pas la séquence au complet, juste le plan au travers du faux miroir), à aucun moment pourrait-on se douter que Coppola a réalisé ce film. La mise en scène est routinière; champs/contre champs, plans d'ensemble, puis plans moyens et gros plans. La musique sirupeuse de John Barry donne envie de vomir, comme lorsqu'on a trop mangé de sucreries. John Barry retombe dans sa somnolence mélodique d'*Out of Africa*. Et Coppola a permis ça? Lui qui a créé la séquence d'hélicoptères sur les « Walkyries » de Wagner, qui a choisi Stewart Copeland (le batteur de « The Police » pour *Rumble Fish*, et Tom Waits pour *One from the Heart*, et qui a sélectionné les plus beaux jazz d'époque pour *The Cotton Club*. Lui! a laissé passer ce semblant de musique? De plus, il n'a même pas participé au scénario!

Parlons-en de ce scénario. Il manque de rigueur et de force et n'a aucune originalité narrative. Laissés à eux-mêmes, les scénaristes se contentent d'effleurer des idées qui auraient pu devenir intéressantes, mais qu'ils délaissent en passant à autre chose, sans se soucier de la crédibilité des situations, en laissant agir en petite fille une femme

qui est bel et bien adulte. De plus, le film replonge tête baissée dans le néo-conservatisme américain pro-Reagan, respectueux des valeurs en place, en proclamant: « Ah! Si je pouvais retourner dans le temps, je referais la même chose. » (!?!). C'est naïf et facile, et c'est indigne de Francis Ford Coppola, qui signe d'ailleurs sa réalisation Francis Coppola (il a laissé son point « Ford » de côté...). On est loin de la force narrative du *Parrain II* ou de l'originalité de *One from the Heart*.

Mais pourquoi diable Coppola a-t-il accepté de réaliser cette production?

Réponse: renflouage économique. Les dernières œuvres de Coppola ne furent pas d'heureux gagnants au box-office. Disons plutôt des échecs gênants pour les producteurs. Même *Apocalypse Now* n'a pas connu un succès aussi grand qu'on pourrait le penser, malgré la reconnaissance de ce film comme une des œuvres les plus marquantes de l'histoire du cinéma. Son film suivant, *One from the Heart*, ne fut même pas distribué aux États-Unis. Les distributeurs ont rejeté complètement cette brillante réalisation sans même lui donner une chance. Dans les milieux, on n'acceptait pas l'audace de Coppola, taxé de mégalomanie. *The Outsiders* et *Rumble Fish* ne feront pas de malheurs commerciaux non plus, quoique *Rumble Fish* présente une démarche extrêmement originale et soit doublé d'une réalisation

ex-cep-tion-nel-le. Mais c'est *The Cotton Club* qui assène le coup final à la carrière du cinéaste: un film splendide, mais qui a coûté quarante millions de dollars et qui n'a rapporté qu'une maigre pitance au box-office.

En réalisant *Peggy Sue*, Coppola veut, semble-t-il, se racheter face aux producteurs en leur prouvant qu'il peut faire un film « normal », « honorable » et « respectable », ni extravagant, ni personnel et sans défoncer les budgets. Et comme pour combler le tout, il réalise pour Disney Productions, sous la bienveillance de son ami George Lucas, *Captain Eo* en 3-D avec Michael Jackson en vedette, un court métrage de trois millions de dollars que tous les enfants du monde pourront admirer pendant des années à venir, et pour des siècles et des siècles...

Avec *Peggy Sue*, il semble « normal » que ce petit film « respectable » soit « honoré » à la soirée des Oscars, et que les producteurs en aient enfin pour leur argent⁽¹⁾. Mais les admirateurs de Coppola et les cinéphiles, eux, resteront sur leur faim.

André Caron

(1) Bien que la critique américaine fut des plus dithyrambiques, les recettes commerciales restent plutôt tièdes, malheureusement pour les producteurs. Chose certaine, ce n'est pas la faute à Coppola!

Stand by Me

Lorsque Stephen King écrivit «The Body», l'une des quatre histoires qui composent son recueil « Different Seasons », il décida d'évoquer un incident qui, très certainement, avait marqué sa propre enfance. Cette histoire de quatre jeunes, partis, dans l'Oregon de 1950, à la recherche du cadavre d'un de leurs copains tué par un train de marchandises, rendait, dans la prose si particulière et si attachante de King, un son d'une vérité trop authentique pour avoir été inventée.

Le film que Rob Reiner a tiré de la nouvelle sous le titre *Stand by Me* offre cette rarissime expérience: une adaptation à la fois fidèle et libre, rendant totalement justice au texte et le valorisant par le fait même. Dépassant de loin l'anecdote, prétexte plus que raison, ce voyage de deux jours prend l'allure d'un parcours vaguement initiatique, et enferme en quelques heures une sorte d'apprentissage de la vie en montrant des situations comiques, graves, semi-tragiques et les réactions profondes de chacun face à la mort, la peur, la vérité humaine, la compassion, la tendresse, en un mot, la vie, la vraie, puissante et éternellement changeante.

Chris et Gordie, les deux personnages principaux, apprennent à vivre et à faire le dur apprentissage de la tendresse (il ne faut surtout pas tomber dans la sentimentalité *bébête*) et de la vérité. Gordie, sans aucun doute, c'est King jeune, qui possède déjà en lui le merveilleux pouvoir, le don, devrais-je dire, de conteur, don qu'il transposera plus tard sur une machine à traitement de texte, comme King lui-même. Jamais propos n'a été plus clair: c'est King qui parle, qui raconte ses expériences, son besoin d'écrire, et surtout sa fascination un peu morbide pour les manifestations de l'étrange et du fantastique, à plus forte raison si les événements, normaux en soi, acquièrent une dimension exceptionnelle lorsqu'ils sont vus à travers les yeux d'un enfant de quatorze ans.



Les quatre garçons iront jusqu'au bout de leur quête, et tiendront même tête à un groupe de punks locaux, dont nous entrevoyons les agissements et les motivations grâce à un montage parallèle d'une extraordinaire efficacité. On dirait qu'il ne se passe rien d'important dans le film, et pourtant, on reste rivé à son siège et le film se termine sans que l'on ait eu conscience du temps écoulé. Cette intemporalité se retrouve aussi dans la nouvelle et le génie des scénaristes est d'avoir pu et su trouver cette équivalence exceptionnelle. Il est juste de mentionner l'interprétation des jeunes comédiens, dont le naturel, la justesse et l'intelligence sont pour beaucoup dans l'impact du film. Je ne sais pas ce que pense King lui-même du film, mais quant à moi, je le considère comme l'une des réussites de transposition de ses œuvres les plus achevées à ce jour.

Un mot encore: le caractère intimiste et les nombreux gros plans du film en font un candidat idéal pour la transcription vidéo. Et je n'ai qu'une hâte: le revoir sur petit écran, chez moi, au calme, pour pouvoir en déguster en connaisseur les subtilités et les finesses, loin de la foule bruyante et gênante, et de la salle si inconfortable du Cinéplex 2001.

Patrick Schupp

STAND BY ME — Réalisation: Rob Reiner — **Scénario:** Raynold Gideon et Bruce A. Evans d'après la nouvelle « The Body » de Stephen King — **Production:** Bruce A. Evans et Raynold Gideon — **Images:** Thomas Del Ruth — **Montage:** Robert Leighton — **Musique:** Jack Nitzsche — **Décor:** Richard Mackenzie — **Interprétation:** Wil Wheaton (Gordie Lachance), River Phoenix (Chris Chambers), Corey Feldman (Teddy Dechamp), Jerry O'Connell (Vern Tessio), Richard Dreyfuss (l'écrivain), Kiefer Sutherland (Ace Merrill) — **Origine:** États-Unis — 1986 — 88 minutes — **Distribution:** Astral (Columbia).

Sauve-toi, Lola

SAUVE-TOI, LOLA —

Réalisation: Michel Drach

— **Scénario:** Jacques Kirsner, d'après le roman d'Ania Francos —

Production: Gabriel Boustani et André Link —

Images: Robert Alazraki —

Direction artistique:

Nicole Rachline — **Son:**

Claude Hazanavicius —

Montage: Henri Lanoe —

Musique: Lewis Furey —

Interprétation: Carole

Laure (Lola), Jeanne Moreau

(Marie-Aude), Dominique

Labourier (Cathy), Sami Frey

(le docteur Tobman), Robert

Charlebois (Ferdinand),

Jacques François (Charles),

Jean-Yves Gauthier

(Bertrand Benoit), Guy Bedos

(Tsoukolovsky), Isabelle Pasco

(Marielle), Philippe Khorsand

(Maurice) — **Origine:**

France/Canada [Québec] —

1986 — 105 minutes —

Distribution: Cinéma International.

Réaliser un film sur le cancer du sein est tout à fait louable. C'est même ce qu'on appelle communément une entreprise à encourager, un peu comme on le dit de ces enfants qui vendent du chocolat dans le métro. Encore faut-il que ce chocolat soit comestible, c'est la moindre des choses. En ce qui concerne *Sauve-toi, Lola*, le bonbon est passablement indigeste.

Sensibiliser l'opinion publique, dédramatiser sans banaliser un sujet tel que le cancer, n'est pas chose facile. Là comme ailleurs, tout est dans la façon de le faire. La complaisance, la caricature ou la facilité étant les pièges les plus évidents, trouver le ton juste demande une vigilance accrue lorsqu'il s'agit d'une « cause juste ». Si l'on ajoute à tout ça un scénario tiré d'une histoire vécue, la porte est grande ouverte aux navets justifiés par la sacro-sainte véridicité et empreints d'une bonne conscience suspecte. *Sauve-toi, Lola* n'est pas, à proprement parler, un film sur le cancer du sein, c'est plutôt un film sur une femme qui en est atteinte. Le seul problème, et il est de taille, c'est que pas un seul instant on ne s'intéresse réellement aux problèmes de cette pauvre Lola qui, si ce n'était de sa maladie, ne serait qu'une autre grande bourgeoise parisienne. Elle a aussi à son actif une enfance douloureuse passée dans les camps de concentration, une vie professionnelle débordante dans sa profession d'avocate célèbre, un jeune fils politisé à mort, qui fantasme sur un père disparu et aussi un amant, Ferdinand (Robert Charlebois un peu encombrant) et qui l'aime comme un fou! Après avoir eu la confirmation de son cancer, elle s'intègre à l'intérieur d'un groupe de femmes en traitement. On y trouve une célèbre speakerine, une jeune fille révoltée par son état, une femme d'origine modeste, une battante au cynisme décapant et surtout Marie-Aude.

En femme d'un riche ambassadeur à qui on avait donné à vivre trois mois, il y a sept ans, Jeanne Moreau compose un personnage savoureux et émouvant pour qui il ne reste qu'un plaisir dans la vie: les bonnes bouteilles. Avec ce film médiocre, elle prouve une fois de plus qu'elle est une actrice complète, tirant son épingle du jeu malgré un scénario bancal. Capable de dire « Bonjour » ou « Je t'aime » avec autant de justesse, alliant la complexité à la simplicité, l'ironie à l'absurde, le tragique au comique, elle arrive à nous fasciner de la



phrase la plus banale à la scène la plus poignante. Qu'il s'agisse de boire un verre de vin ou de rire de la mort, elle remet tout à sa place, c'est-à-dire aucune si ce n'est celle qu'on veut bien lui accorder dans ce tourbillon absurde qu'on appelle la vie et à laquelle il devient bien difficile de trouver un sens lorsqu'on est confronté à sa propre finalité.

Cette brillante démonstration de jeu n'en rend que plus inadéquat celui de Carole Laure. Ce n'est pas qu'elle ne fasse pas d'efforts, au contraire, elle en fait trop. Tout paraît forcé, comme quelqu'un qui se concentre pour paraître détendu. Dotée d'une présence indéniable, sa photogénie la dessert et le rôle de Lola demandait un registre plus étendu que celui de Carole Laure. Il serait un peu facile d'imputer le ratage de *Sauve-toi, Lola* à Carole Laure. Il est faux qu'un acteur ou une actrice porte un film entièrement sur ses épaules, étant seul responsable de sa réussite ou de son échec. À moins de privilégier une autre composante du langage cinématographique, un film s'appuie d'abord sur un scénario. Or, celui de *Sauve-toi, Lola* ne remplit aucune de ses promesses. Ce qui aurait pu être un film émouvant, drôle, divertissant et « instructif » à la fois, n'est qu'une enfilade de clichés et de platitudes, sauvé par la seule présence de Jeanne Moreau. C'est malheureusement bien vrai, l'enfer est pavé de bonnes intentions.

Éric Fourlanty

Le Diable au corps

En apprenant que Marco Bellocchio allait faire un « remake » du *Diable au corps*, je ne m'attendais nullement à retrouver le décor et l'atmosphère de la première version, celle de Claude Autant-Lara en 1947, avec Gérard Philipe et Micheline Presle. Je savais que *Le Diable au corps*, version 86, et adaptation libre du roman de Raymond Radiguet, se situerait dans l'Italie d'aujourd'hui.

Je me souviens parfaitement de la sortie du *Diable au corps* en 1947 et de l'actualité du film à cette époque qui me paraissait saisir davantage la jeunesse de l'après-guerre: celle qui avait grandi et vécu son adolescence durant la Seconde Guerre mondiale. Par conséquent, les deux versions, celle d'Autant-Lara et celle de Bellocchio, avaient un point commun: prendre l'oeuvre de Radiguet et, à travers l'histoire d'amour, analyser les comportements d'une société et d'une époque.

Ce que j'aime chez Bellocchio, ce sont les libertés qu'il a prises face au roman tout en gardant intact le thème du *Diable au corps*. L'amour est subversif, l'amour-passion agit souvent contre l'ordre, remettant en cause la société qui l'entoure.

Andrea Raimondi a dix-sept ans; c'est le printemps sur Rome. Par la fenêtre ouverte, il contemple avec sa classe le spectacle désolant d'une jeune femme en pleurs qui soliloque et se débat contre des démons imaginaires en déambulant sur les toits de tuile rouge, mettant ainsi sa vie en danger. Andrea suit le regard de la jeune malade et rencontre celui de Giulia. Il tombe amoureux de cette belle jeune femme troublée au regard tragique. Giulia Dozza est la fille du Colonel Dozza tué par les brigades rouges en 1979, elle est aussi la fiancée de Giacomo Pulcini, terroriste emprisonné et repent qui attend sa sentence.

Quotidiennement, Giulia se rend au tribunal. Un jour, en pleine assemblée, enfermés dans des cages, un couple de terroristes tentent de faire l'amour en public protégés par la présence de leurs camarades. Geste choquant qui réunit le regard des deux jeunes gens Andrea et Giulia. Un après-midi, Giulia et Andrea louent une barque et se laissent dériver sur le Tibre jusqu'à la nuit tombée. C'est le début de leur amour. Giulia et Andrea s'enferment dans le grand appartement luxueux et vide, cadeau de la famille Pulcini.

C'est à la fois le lieu de bonheur et de profanation. Bonheur d'être ivre et libre de se rouler dans le grand lit de cuivre aux draps neufs, de courir dans les couloirs déserts, de se prendre violemment sur le piano, de bousculer la vaisselle et la coutellerie des futurs mariés. Le plaisir, c'est de transgresser l'interdit. Dans ce décor froid, glacé, aux tons d'acier de gris et de noir, sur les dalles de la cuisine, une femme réagit, une tache de couleur, de vie, de chaleur, la blouse fuschia de Giulia, ou le peignoir, de satin rouge taché de sang, fleur vénéneuse au parfum de scandale dans un paradis artificiel aussi sombre et tragique qu'une morgue. Autour des jeunes gens se liguient le père d'Andrea, psychanalyste, et la mère de Giacomo le terroriste qui a surpris dans le futur lit matrimonial le jeune Andrea. Comble de l'infamie. Ce qu'il faut à tout prix, c'est étouffer le scandale. Empêcher les jeunes gens de se revoir.

Décréter que Giulia est folle, dangereuse, à éliminer. Cependant, Andrea ne cédera pas aux pressions paternelles. Rien ni personne ne se mettra en travers de sa passion pour la jeune femme. Giulia comme dans *Le Diable au corps* d'Autant-Lara est celle qui prend tous les risques. Le rejet d'une famille, la perte probable de cette belle histoire d'amour et son avenir qu'elle brise à tout jamais. Ce qui donne de la force à Giulia, c'est cet amour neuf qu'elle éprouve pour Andrea, le plaisir qui la fait exister, qui confirme sa jeunesse et la déculpabilise. Andrea est un jeune homme fort sympathique, car il a la santé morale et mentale dont Giulia a besoin. Il est disponible pour l'amour, mais il garde à la fois un courage et une lucidité hors d'atteinte. Giulia est un être fragile qui a déjà trop vécu, qui triche parfois pour survivre. Une belle illustration de cette euphorie passagère, c'est la scène dans la discothèque où Giulia, jeune femme physique et sensuelle, vibre aux rythmes de la danse, puis perd brusquement l'équilibre et tente désespérément de se synchroniser. Remarquable interprétation de Maruschka Detmers dans sa faculté à dérouter le spectateur entre l'hystérie, la tristesse, et l'énergie de sa jeunesse. Une très belle scène souligne les angoisses de Giulia lorsqu'elle traque sur le lit son amant



qui sourit à son insu, dans son sommeil. Trahison? Peut-être. Sentiment prémonitoire? Sûrement. La notion de pouvoir entre Andrea et Giulia bascule. Giulia sait qu'elle est perdante, mais elle ira jusqu'au bout, car Andrea est certainement sa plus belle expérience.

Le Diable au corps est un très beau film, douloureux, d'une plastique superbe qui écarte toute forme de vulgarité. On a trop parlé de la scène pseudo-porno de fellation entre Andrea et Giulia. Inutile? Pas sûr. Obscène? Certainement pas. Tout au long du film, Maruschka Detmers nous a démontré que sa seule puissance, c'est le rapport sexuel. Elle domine. Avec Andrea, elle s'abandonne, les gestes d'amour deviennent naturels. Andrea tente d'endormir les affres de terreur et les angoisses de Giulia. Il lui caresse les cheveux en lui racontant n'importe quoi à propos de Lénine. Quoi de plus normal qu'une femme lovée au creux du ventre du jeune homme qui frôle son sexe non pas comme un geste porno et obscène, mais comme la suite naturelle d'une émotion et d'une rencontre amoureuse réelles. *Le Diable au corps* est plus un film sur le désespoir d'aimer contre tous que sur le sexe. Maruschka Detmers donne toute la gamme des émotions, de l'hystérie à la gravité, en passant par la dignité, la perversité et le plaisir. Une performance d'une actrice qui a pris des risques. Pas étonnant que dans la première séquence, la jeune démente regarde Giulia et à travers ses larmes, se reconnaît et lui demande de l'aide. Quant à Andrea, il est certainement le personnage le plus positif du film loin du tyrannique François de Radiguet. Il apporte l'espoir à travers sa calme assurance, sa beauté veloutée, sa tranquille certitude et sa capacité d'amour. *Le Diable au corps* est un film audacieux par son propos que ce soit en 17, en 47 ou en 86. L'amour-passion sera toujours un élément de subversion et c'est tant mieux.

Minou Petrowski

LE DIABLE AU CORPS (Il Diavolo in Corpo) —

Réalisation: Marco Bellocchio — **Scénario:** Marco Bellocchio et la collaboration d'Ennio De Concini — **Production:** Leo Pescarolo — **Images:** Giuseppe Lanci — **Direction artistique:** Andrea Crisanti — **Montage:** Mirco Garrone — **Musique:** Carlo Crivelli — **Interprétation:** Maruschka Detmers (Giulia), Federico Pitzalis (Andrea), Anita Laurenzi (Madame Pulcini), Riccardo De Torrebruna (Giacomo Pulcini), Anna Orso (Mme Dozza), Alberto Di Stasio (le professeur Raimondi), Catherine Diamant (Mme Raimondi), Claudio Botasso (Don Pisacane) — **Origine:** Italie — 1986 — 110 minutes — **Distribution:** Vivafilm.

Maine Océan

En regardant et en écoutant *Maine Océan*, je me suis surpris plus souvent qu'à mon tour à sourire dans ma moustache. Je me souvenais d'un temps très peu lointain où nos films passaient en France avec des sous-titres. L'accent québécois paraissait tellement étrange à ces braves francophones qu'il leur fallait la béquille du sous-titrage en français dit convenable pour s'aventurer timidement dans les plates-bandes de notre cinéma par trop provincial. Et voilà que, dans *Maine Océan*, Jacques Rozier s'amuse, dans son propre pays, à nous faire rencontrer des gens dont les accents vont plus loin que l'accent circonflexe sur le «a» du mot âne et que son absence sur la pauvre Anne qui ne voit rien venir.

Jacques Rozier aurait pu intituler son film « La Tour de Babel » ou comment se rencontrent langues et accents. On y fait la connaissance d'une danseuse brésilienne qui s'exprime naturellement en portugais. Deux contrôleurs français massacrent les accents de la langue anglaise. Un imprésario latino-américain s'exprime tantôt en italien, tantôt en espagnol. Un marin-pêcheur diphtongue au point de manger plusieurs de ses mots. Il y a, dans l'île d'Yeu, cette savoureuse langue poitevine qui nous renvoie aux délices d'un Pagnol. Tout cela vous offre un curieux melting-pot qui, loin de gêner le spectateur, donne un petit air moderne à ce film qui tourne le dos aux modes du jour. Vous n'y verrez pas l'ombre d'un quelconque hommage à la manie

MAINE OCÉAN

Réalisation: Jacques Rozier —
Scénario: Lydia Feld et Jacques Rozier — **Production:** Paolo Branco —
Images: Acacio de Almeida — **Son:** Nicolas Lefebvre —
Montage: Jacques Rozier —
Musique: Chico Buarque, Hubert Dege et Anne Frédéric — **Interprétation:** Bernard Menez (le contrôleur Le Garrec), Luis Rego (le contrôleur Pontoiseau), Yves Alfonso (Marcel Petitgas), Lydia Feld (l'avocate), Rosa-Maria Gomes (Déjanira), Pedro Armendariz Jr. (l'imprésario), Bernard Dumaine (le juge), Mike Marshall (l'avocat « au fond des bois ») — **Origine:** France — 1986 — 131 minutes — **Distribution:** Vivafilm.

«vidéo-clipique».

Il est plus facile de savourer ce film en souriant que de le raconter froidement. Allons-y quand même. Il est question d'un trajet par train. On part de la Gare Montparnasse pour aboutir à Nantes. De là vient le titre du film. On ira jusqu'à l'île d'Yeu par bateau. En gros, *Maine Océan* suit la dérive d'un contrôleur de la S.N.C.F. incarné par Bernard Menez. Ce dernier surprend une femme en possession d'un billet non composté. En sus, elle voyage en première classe avec un billet de deuxième. Comme il n'y avait pas foule dans le wagon, le contrôleur aurait bien pu fermer les yeux tendrement sur la belle danseuse aux yeux de braise. Mais voyager en première classe avec un billet de seconde, c'est un crime de lèse-R.A.T.P. À cheval ou en train sur les principes, notre fonctionnaire se permet d'insister. Comme la coupable brésilienne ne semble pas comprendre les mots et les gestes français. Menez bifurque automatiquement sur une langue anglaise soumise à la torture. Même avec l'aide de Lucien, un contrôleur plus complaisant, rien n'y fait. Arrive une avocate qui prend la défense de l'accusée et s'offre à servir d'interprète parce que, polyglotte à ses heures, elle comprend un peu le portugais. Le contrôleur refuse son aide. Et c'est le début d'un périple hasardeux qui nous fera rencontrer plusieurs personnages colorés.

Parmi ces personnages colorés, il faut détacher celui de Marcel Petitgas, un marin au verbe haut et saccadé, dont notre avocate prendra la défense lors d'un procès mémorable où on l'accuse d'avoir frappé un certain Lucien Vallée. Devant l'échec de la défense, Petitgas se promet de mettre au pas tous les contrôleurs et tous les présidents. De rendez-vous en rendez-vous, tout ce monde se retrouvera à l'île d'Yeu. Il faut voir la tête de Menez quand il découvre dans un bar la danseuse et l'avocate. Il se verra insulté par Marcel. Il y aura réconciliation in vino et plusieurs autres choses.

L'intérêt provoqué par ce film ne vient pas uniquement de la confusion des langues et de la fusion des accents, il s'agit de la façon de filmer événements et personnages, comme si on croquait sur le vif une tranche de vie. Avec le regard un peu naïf d'une caméra qui se laisserait oublier. Et pourtant, pendant le tournage, la caméra est tellement présente qu'elle se multiplie par deux. En effet, Rozier a l'habitude de travailler avec deux caméras quand il veut filmer vite et ne pas dépenser trop de pellicule. Comme il l'avoue lui-même, cela lui permet de cadrer sur la caméra 2 et de faire un raccord sur la



caméra 1 d'une autre prise. Ce procédé lui donne une grande liberté au montage. De là découle une fluidité remarquable malgré les propos divers et le foisonnement des rencontres.

Assez souvent, quand un personnage parle, une des caméras va chercher la réaction des autres. Par exemple, pendant la plaidoirie de notre avocate qui se lance dans une dissertation sur les niveaux de langues, il faut voir les réactions de Petitgas et du juge. C'est d'une drôlerie étonnante. Il y a aussi certains comportements qui nous apparaissent observés par un regard neuf. Prenons à témoin ce qu'on pourrait appeler le *réflexe du colonisé*. Dès qu'on est en face d'un étranger, on se branche sur l'anglais, en supposant que ceux qui ne comprennent pas le français se doivent de parler la langue de Shakespeare. Il y a aussi ce goût de la discussion pour un rien. L'importance attachée aux classes dans la société, comme si quelqu'un venait au monde avec une couche de papier et quelqu'autre avec une culotte en vison.

Quand on adopte le regard très humain de Rozier, ce film de cent trente et une minutes n'offre pas de longueurs. Il méritait le prix Jean-Vigo 86. *Maine Océan* a traversé l'espace pour nous rejoindre jusque sur la «Main». Et ce, sans perdre son bouquet. C'est que derrière tous les mots et toutes les images de ce film, il y a un cœur qui bat la chamade.

Janick Beaulieu

Désordre

Désordre est un film nocturne. Profondément. On pourrait penser, dès le début, à un film policier. Un film noir. Mais sans policiers. Plutôt chaque protagoniste est son propre policier. Un enquêteur. Un accusateur. Un déserteur. Un détecteur de mensonges qui se multiplient. Car chacun ment à l'autre. On ne sait plus qui dit la vérité. Chacun est dans l'embarras. Embarrassé. Comment s'en sortir par le mensonge? Quand on s'enferme dans le mensonge, la vérité finit par surgir. Du groupe même. D'une personne du groupe. Et c'est le malheur. Contre la tricherie. Où est le vrai? Nous qui avons vu, nous savons. Nous savons qui a tué le propriétaire du magasin d'instruments de musique. Ces jeunes sont des musiciens. Ils composent une formation de rock. Ils voudraient bien avoir des instruments pour

améliorer le rendement de leur musique. Sont-ils si pauvres qu'ils doivent voler? Est-ce un défi qu'ils se donnent? On ne sait trop. Mais on constate que Gabriel, qui rafle quelques billets de banque dans le tiroir de son père, ne se gêne pas. Pourtant le paternel est prêt à lui signer un chèque en blanc. Il refuse. Indépendance. Et cependant il sait trouver la clef du tiroir. Xavier, le batteur, a appris la nouvelle par la radio. Le vol d'instruments a mal tourné. La police recherche les coupables. Et Xavier est certain que les coupables sont ses copains. Il ne veut pas devenir complice d'un crime. Il s'empare. Il prend la voiture qui dérape sur le côté de la route. Tentative de suicide, affirme Yvan. Comment s'en sortir? Xavier ne trouve pas de meilleure sortie que d'entrer faire son service militaire. Quitter le groupe. Se soustraire

aux mensonges. Partir. Et le groupe, lui, part pour l'Angleterre. Oublier le malheur dans la fuite. Mais les problèmes surgissent entre eux. Tout ne va pas pour le mieux. Anne surprend Yvan avec Cora. Trahison. Yvan proteste. Inutilement. Rupture. Yvan se désespère. Un jour, on le trouve pendu dans sa chambre. Fin d'échecs successifs. Remords plus forts que la vie. La mort qui enterre la vie. Décidément, rien ne va plus dans le groupe. Chacun prend conscience que la conscience est un « truc » qui taraude. On ne peut oublier son passé. L'exorciser. Les événements remontent à la surface. À l'amitié succèdent brutalement la dissension, la jalousie, la crainte. Ont-ils peur ces jeunes? Ils sont devenus méfiants les uns envers les autres. De plus, l'anxiété les a pénétrés. La fuite n'a rien réglé. Les difficultés ont augmenté. Chacun finit par s'interroger. La musique semble s'évanouir. Chacun veut prendre un autre chemin. De Paris à Londres, de Londres à New York, quel chemin parcouru! Un chemin qui ouvre les yeux, nettoie les oreilles. Il y a de l'amertume dans ces vies. On observe que le temps de jeunesse vient de se terminer. On remarque que chacun doit assumer ses propres responsabilités. Et retrouver son autonomie. Le groupe est souvent une forme grégaire d'appartenance. Il n'y a pas toujours harmonie. La promiscuité rend l'amitié difficile. C'est que chacun a le regard tourné vers autrui. Xavier ne veut pas que son ami marche sur ses plate-bandes. L'amour et l'amitié sont deux sentiments qui ne vont pas toujours de pair. Il faut distinguer. Bref, la séparation aura sans doute une portée bénéfique sur chacun. Il faut que chacun se reprenne en main. Et pense à son avenir. L'avenir n'est pas dans le groupe. Ni dans la musique. Le combat pour la vie est commencé. Il faut s'assumer.

Olivier Assayas a réalisé un film qui fait réfléchir. Est-ce pour autant un film moralisateur? Pas nécessairement. Il nous place devant une situation de départ: un mauvais coup raté. Nous assistons aux conséquences de ce geste regrettable. Il est trop tard. Il faut vivre avec lui. Et c'est cette vie qui est devenue difficile. Le metteur en scène ne gomme rien. Il nous montre avec rigueur ces jeunes se débattre entre eux. Il ne les accuse pas. Il ne les excuse pas non plus. Il les



montre avec leurs aspirations et leurs échecs. Autant dans la tentative de se regrouper pour travailler que dans leurs expériences amoureuses. Rien n'est plus fragile que ces rapports entre jeunes. Tout ne baigne donc pas dans le soleil. La lumière tamisée, les couleurs sombres, les soirs de pluie nous disent dans quel état se trouvent ces jeunes. Ils sont troublés. L'atmosphère n'est pas à l'euphorie. Le film traduit la difficulté d'être... jeune. Ce qui est quand même positif, c'est que ces jeunes n'acceptent pas une situation de fait. Un meurtre est un geste grave. Irréparable. C'est dire que l'optimisme n'est pas à la hausse. Ce que l'on observe, à la fin, c'est que chacun finit par prendre ses propres décisions. La vie reprend ses droits. Si exigeants soient-ils. Anne a repris le téléphone. Un appel. Un secours. Une arme. Cette dernière image dit assez le drame d'une jeunesse désillusionnée. Mais qui veut vivre tout de même. Et recommencer à neuf sans doute. Devant ces portraits, qui ne reconnaîtraient pas des jeunes. D'ici. D'ailleurs. La jeunesse est éternellement la même. Elle veut aller très vite. Elle se heurte. Et, un jour, elle finit par comprendre que la vie se paie et se gagne. Olivier Assayas nous le prouve avec des êtres déchirés. Un film qui n'épuise pas la réflexion. Un film nocturne passablement éclairant.

Léo Bonneville

Les Trois Couronnes du matelot

Pas facile de sortir des sentiers battus et d'élargir le champ d'action du langage cinématographique: on risque plus souvent qu'à son tour de tourner en rond, d'innover pour innover, bref, de chercher vainement son Nord. Car, pour un « film nouveau » réussi, combien de projets flous, de réalisations molles, de tentatives tout simplement ratées? Combien d'égarements, de tâtonnements, d'essais peu convaincants ne relevant que d'un effet de mode aussi passager que superflu? Ces pièges de l'avant-garde ne semblent, par contre, pas décourager les « dépisteurs de nouveaux talents »; en effet, il s'en trouve toujours quelques-uns pour découvrir ici et là, perdue dans le menu du jour cinématographique, une oeuvre qui leur semble porter en elle la promesse de la modernité.

Raul Ruiz, exilé chilien qui tourne plus vite que son ombre, est sans contredit leur découverte qui fait le plus l'unanimité; en fait, il est en passe d'entrer tranquillement dans le Panthéon des auteurs sacrifiés. Or, voilà: j'essaie, j'essaie, mais je ne comprends pas — quelque chose m'échappe. Suis-je aveugle? ou tout simplement étroit d'esprit, mais je ne vois pas la moindre trace du génie qu'on lui impute.



Les Trois Couronnes du matelot, comme *La Ville des pirates* ou *Régime sans pain*, m'apparaît comme un exemple parfait d'une avant-garde qui s'évertue à attraper sa propre queue. Truffé de plans tape-à-l'oeil et s'amusant à morceler le temps et l'espace, ce conte fantastique

DÉSORDRE — Réalisation: Olivier Assayas — **Scénario:** Olivier Assayas — **Production:** Claire-Éric Poiroux — **Images:** Denis Lenoir — **Décor:** François-Renaud Labarthe — **Son:** Philippe Sénéchal — **Montage:** Luc Barnier — **Musique:** Gabriel Yared — **Interprétation:** Wadek Stanczak [Yvan], Ann-Gisel Glass [Anne], Lucas Belvaux [Henri], Rémi Martin [Xavier], Corinne Dacla [Cora], Simon de La Brosse [Gabriel], Étienne Chicot [Albertini], Philippe Demarle [Marc], Juliette Mailhe [Cécile], Étienne Daho [Jean-François], Philippe Loudenbach [le père de Gabriel], Maxime Leroux [le propriétaire du magasin], Salem Ludvig [le réceptionniste], Pierre Roman [Paul] Allan Hoist [le producteur du disque] et la participation des Wooden Topf — **Origine:** France — 1986 — 95 minutes — **Distribution:** Les Films René Malo.

LES TROIS COURONNES DU MATELOT — Réalisation: Raoul Ruiz — **Scénario:** Raoul Ruiz, Emilio de Solar et François Ede — **Production:** Antenne 2 [France] — **Images:** Sacha Vierny — **Son:** Jean-Claude Brisson — **Montage:** Janine Verneau et Valeria Sarmiento — **Musique:** Jorge Arriagada — **Interprétation:** Jean-Bernard Guillard [le matelot], Philippe Deplanche [l'étudiant], Jean Badin [un officier], Nadège Clair [Maria], Lisa Lyon [Mathilde], Claude Derepp [le capitaine], Frank Oger [l'aveugle] — **Origine:** France — 1982 — 117 minutes — **Distribution:** Les Films S.M.C.

tournant autour d'un bateau-fantôme peuplé de morts-vivants pourrait être baptisé de « film étudiant ultime », tant on n'y ménage aucun effet et aucune complaisance.

Le point de départ est simple: un matelot mystérieux, en échange de trois couronnes danoises, accepte de raconter à un jeune étudiant l'histoire de sa courte vie en mer. Le récit s'immerge alors dans un océan de symboles obscurs qui vont et viennent au rythme de l'imaginaire de Ruiz, visiblement influencé par l'univers baroque et touffu d'un Has (*Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Journal intime d'un pêcheur*) et certains procédés narratifs du Nouveau Roman (multiplicité des points de vue).

Utilisation « mur à mur » de la courte focale, angles de prises de vue spectaculaires et artificiels, plongées et contre-plongées dramatiques, jeu hypnotique, ton récitatif, montage cahotique et dialogues « littéraires » s'efforcent de créer (coûte que coûte) une atmosphère

onirique. Or, à force de se mettre ainsi de l'avant, de gonfler et de s'étendre, la forme finit très vite par éclater et laisser transparaître le vide pompeux de son propos. L'explosion esthétique passée, il ne reste plus qu'un contenu prétentieux et arbitrairement hermétique, qui développe un surréalisme post-moderne de pacotille. Au retour en arrière des cinéastes en mal d'inspiration, Raul Ruiz se parfume à l'air du temps et répond du tic au toc, jonglant avec les anachronismes et les contradictions.

Le vent de liberté que vous promet l'écriture automatique n'est qu'un mirage; comme un bateau-fantôme, en effet, elle finit par ne mener nulle part, faute de capitaine et de destination. Le cinéma de Ruiz a beau gonfler ses voiles et dresser ses mâts, il se retrouvera à la dérive une fois le port quitté. À ce prix, je refuse tout simplement de faire partie du voyage; je préfère — oui, je l'avoue — rester sur la terre ferme jusqu'au prochain navire.

Richard Martineau

FILM FILM

Le nouveau catalogue du centre
de distribution de films et vidéos contemporains FILMFILM sera disponible en janvier 1987.
Pour en obtenir une copie gratuitement, faites-en la demande
dès maintenant.

The new catalogue of FILMFILM —
the distribution centre of contemporary films and videos, will be available in January 1987.
Order a free copy now.

3724 BOULEVARD SAINT-LAURENT
MONTREAL, QUEBEC H2X 2V8
TEL.: (514)-843-4711