

Critiques

Wild at Heart

l'Enfant de l'hiver

White Room

Michel Coulombe and Normand Chabot

Volume 10, Number 2, December 1990, February 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34167ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

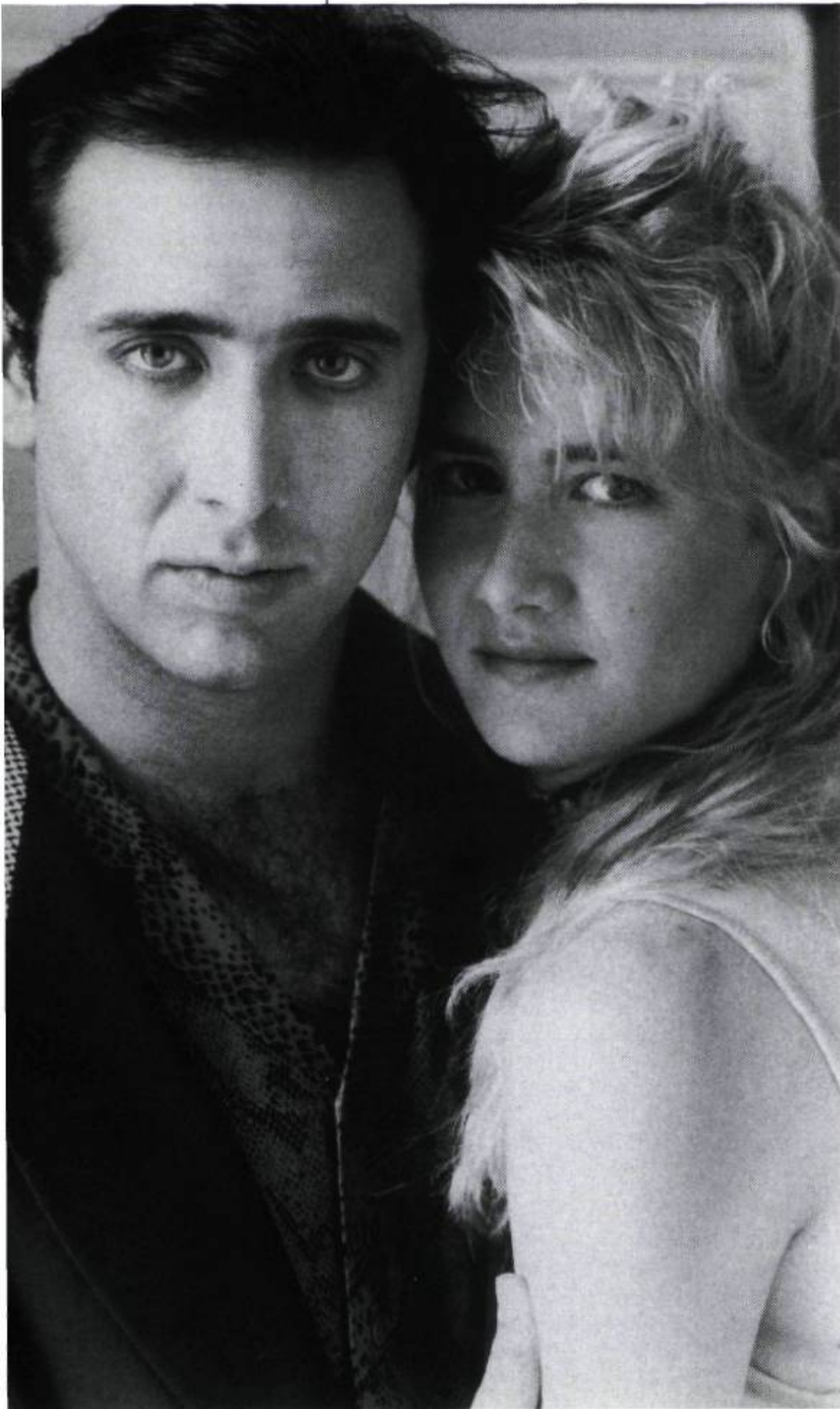
0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Coulombe, M. & Chabot, N. (1990). Review of [Critiques / *Wild at Heart* / *l'Enfant de l'hiver* / *White Room*]. *Ciné-Bulles*, 10(2), 58–60.



WILD AT HEART

de David Lynch

par Michel Coulombe

Au fond, David Lynch est, à sa manière, un cinéaste romantique. C'est du moins ce dont témoigne **Wild at Heart**, audacieuse Palme d'or du plus récent Festival international du film de Cannes. L'ennuyeux, dans un monde pourri, c'est que pour pouvoir exprimer son amour, pour pouvoir partager une passion, il faut faire son chemin dans la vie à grands coups de machette. Sauvagement. Ce que font Sailor (Nicolas Cage) et Lula (Laura Dern), les jeunes et malheureux héros du film, à la dérive dans le Sud des États-Unis. Que les plus forts survivent...

Pas de doute là-dessus, Sailor et Lula s'aiment. Mais voilà, ils ont sur les bras la mère de Lula (Diane Ladd), une sorte de Mae West en pleine névrose qui a des comptes à régler avec Sailor. Elle envoie donc à ses troussees un détective et un tueur. Avant qu'il leur soit possible de penser à l'avenir, Sailor et Lula devront déjouer les obstacles cauchemardesques d'un parcours purificateur. Lui devra d'abord continuer de jouer avec le feu, ce feu assassin qui a tué le père de Lula et qui allume, tout au long du film, des dizaines de cigarettes. Et elle se montrer plus forte que sa mère, puissante force centripète qui l'attire dans son tourbillon.

David Lynch pourrait n'être qu'un habile conteur hanté par un univers affreusement tordu. De plus en plus tordu. Il est beaucoup plus que cela. À n'en pas douter, il sait faire du cinéma, qu'il soit à l'écoute de la sensibilité du monstre de foire de **The Elephant Man** ou fasciné par le quotidien qui bascule dans l'inconnu de **Blue Velvet**. Avec **Wild at Heart**, un *road movie* malsain, il opte pour le baroque et impose un ton qui se situe quelque part entre l'horreur et l'humour noir, entre le drame et le mélo. Il prend plaisir à dépeindre un monde laid et inquiétant à souhait (où le personnage de tueur sans scrupule interprété par Willem Dafoe renvoie au psychopathe de Dennis Hopper dans **Blue Velvet** et où on a fort peu de chances de s'éteindre doucement dans son sommeil) et à multiplier, parallèlement, les allusions au **Magicien d'Oz**. Parce que si Sailor et Lula, un duo à la fois innocent et cruel, semblent n'aller nulle part, en fait ils cherchent péniblement à passer de l'autre côté de l'arc-en-ciel. Bonjour Judy Garland !

Wild at Heart

Dès le premier plan, une allumette qui s'enflamme, le réalisateur établit un style : éclairages parfois aveuglants, flashes-back traumatisants, extrêmes gros plans, sons amplifiés, enchaînements astucieux, images déformées, apparitions de bonnes ou de vilaines sorcières, mouvements de caméra mesurés. Et du rock. Rien de banal, chacun des matériaux employés pour bâtir le monde effrayant de *Sailor et Lula* (ou plutôt le reconstruire puisqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman) étant soigneusement choisi.

Lynch rêve d'adapter au cinéma la *Métamorphose* de Kafka. D'ailleurs, il s'est fait une marque de commerce des climats troubles et d'une certaine violence. Aussi annonce-t-il ses couleurs dès la première scène, un combat meurtrier où la légitime défense cède rapidement le pas à la rage, au plaisir de tuer.

Malheureusement, il se laisse parfois aller à d'inutiles excès qui ne valent guère mieux que ce qu'on voit dans *Total Recall* et compagnie : ici un chien qui s'enfuit avec dans la gueule la main d'une victime de vol à main armée, là un tête projetée en orbite qui vient s'écraser au sol, ou encore de sanglants accidents de la route. Comme s'il doutait que le message soit passé. Comme s'il ignorait que le véritable sentiment d'horreur n'est que bien rarement transmis par des rivières d'hémoglobine. Pourtant, il suffit de voir *Wild at Heart* pour le comprendre. ■

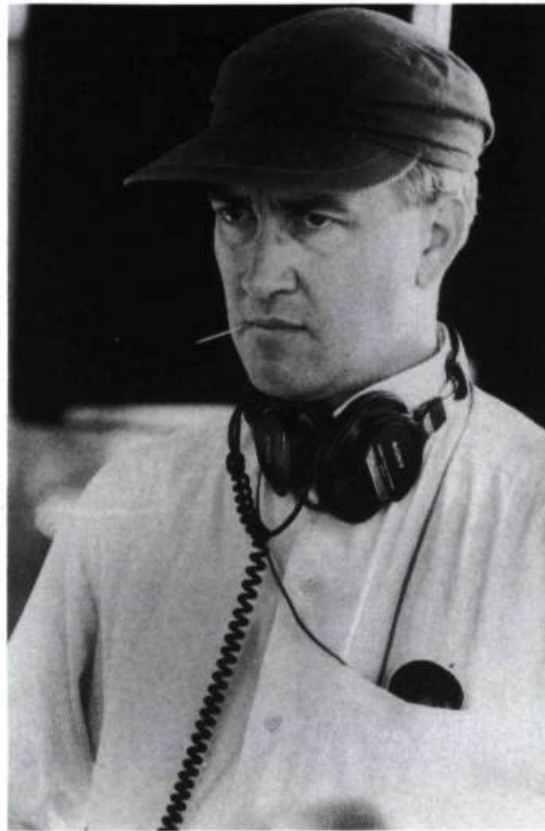
L'ENFANT DE L'HIVER

d'Olivier Assayas

par Normand Chabot

...l'amour vise l'être, à savoir ce qui, dans le langage, se dérobe le plus... (Jacques Lacan)

Le dernier film d'Olivier Assayas s'ouvre sur les craintes d'une femme enceinte (Natalia, jouée par Marie Matheron) au ventre durci. La naissance est toujours difficile, à la vie comme au monde cinématographique : l'enfant-film tarde à sortir. La douleur des femmes et l'impuissance des pères — ici, Stéphane (Michel Feller) — nous renvoient au processus créatif dans sa relation avec les (re)producteurs. Ces derniers, comme les pères, ont la possibilité de dire non. *L'Enfant de l'hiver*, c'est la naissance d'un fils pour un père absent et la mort d'un père (Gérard Blain dans le rôle du père de



Wild at Heart

35 mm / coul. / 135 min / 1990 / fic. / États-Unis

Réal. : David Lynch
Scén. : David Lynch (d'après la nouvelle de Barry Gifford)
Image : Fred Elmes
Mus. : Angelo Badalamenti
Mont. : Duwayne Dunham
Prod. : Propaganda Films
Dist. : Malofilm Distribution
Int. : Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, Isabella Rossellini, Harry Dean Stanton, Diane Ladd

David Lynch

Stéphane) pour un fils volontairement déchu (Stéphane) : « Père ne veut, fils ne peut », écrivait Hervé Le Roux.

En fait, pour les questions sérieuses (l'amour, par exemple), la sollicitation détonne toujours. La réponse — positive ou négative — devrait aller de soi, devrait presque devancer la question. Exiger « je t'aime » ou la présence d'un être cher suppose la possibilité de leurs contraires : qu'il ne nous aime plus ou qu'il puisse être absent. Une des belles scènes de *L'Enfant de l'hiver* est celle où Bruno (Jean-Philippe Ecoffey) répond aux avances obstinées de Sabine (Clotilde de Bayser) : « Tu me veux parce que je ne veux pas de toi. » Ici, nous frôlons le *pathos* d'une demande impossible qui se répète contre toute attente; revendiquer encore et toujours, jusqu'à la mort. Ultime appel de la mort qui, dans une poussée mélancolique retournée vers l'autre, efface le portrait du manque — celui de Sabine qui se reflète dans la présence de Bruno — par le crime passionnel. Voir Bruno pour Sabine, c'est constater la viduité de son existence; sa simple présence la ramène à sa solitude, à sa détresse, à son incapacité d'être aimée, à son manque, à elle, d'être. Simplement : être.

L'Enfant de l'hiver

35 mm / coul. / 84 min / 1989 / fic. / France

Réal. et scén. : Olivier Assayas
Image : Denis Lenoir
Mus. : Jorge Arriagada
Int. : Clotilde de Bayser, Michel Feller, Marie Matheron, Jean-Philippe Ecoffey, Gérard Blain, Anouk Grinberg, Nathalie Richard

Ce n'est pas un hasard si on ne voit personne jouir dans ce film d'amour. Toucher, rejoindre, demeure impossible : toujours le manque. Cette quête de la jouissance entre en conflit avec celle du savoir. Stéphane veut savoir pour l'accident de Natalia, veut savoir pour les sentiments de Sabine, veut savoir pour son fils, mais il ne jouit de rien. Il est aveugle à la jouissance. Or, nous savons que la jouissance rend aveugle celui qui sait ; demandez à Oedipe... C'est pourquoi les regards se croisent mais ne se voient pas. Véritable carré logique qui entraîne bien des complications : Natalia veut Stéphane, il désire Sabine qui exige Bruno, et ce dernier veut autre chose ; il l'aura... dans le coeur. Tout comme nous, **l'Enfant de l'hiver**. ■

WHITE ROOM

de Patricia Rozema

par Michel Coulombe

Peu de cinéastes canadiens (c'est-à-dire travaillant principalement au Canada, à l'extérieur du Québec) ont fait des débuts aussi remarquables que Patricia Rozema. Son premier film, **I've Heard the Mermaids Singing**, chaleureusement applaudi à Cannes et présenté dans plusieurs pays, révélait une réalisatrice en même temps qu'une actrice, Sheila McCarthy. Le deuxième film de la réalisatrice torontoise, **White Room**, dont on a retouché le montage entre sa présentation à Cannes en mai dernier et son lancement au Festival of festivals de Toronto au mois de septembre, impressionne et déçoit tout à la fois, comme d'ailleurs souvent les deuxièmes films des réalisateurs montés en flèche.

White Room raconte l'histoire de Norm, jeune homme bien sous tous rapports, qui, après avoir été témoin du meurtre d'une chanteuse, quitte l'enveloppante cellule familiale pour faire sa vie, seul, à Toronto. À partir de là, il se laisse guider par les rencontres qu'il fait, l'une avec une artiste sans scrupule, pas très douée et particulièrement excentrique (Sheila McCarthy), l'autre, déterminante, avec une femme solitaire (Kate Nelligan) remarquée aux obsèques de la chanteuse (Margot Kidder). Victime des circonstances, Norm participera, bien malgré lui, à un nouveau meurtre, celui-là orchestré par le voyeurisme imbécile des médias.

Comme dans **I've Heard the Mermaids Singing**, Rozema met en scène une personne jeune, vulnérable

et sans trop de ressources qui rêve de s'épanouir, de chasser le quotidien à travers la création artistique (ici l'écriture, dans le film précédent la photographie) et qui s'éprend d'une femme plus âgée en apparence inaccessible dont elle contribuera à révéler le talent caché (la reconnaissance publique de la vraie voix de la chanteuse dans **White Room**, celle de l'artiste d'avant-garde ignorée dans **I've Heard the Mermaids Singing**), tout en espérant, en vain, un juste retour d'ascenseur. De plus, la réalisatrice combine, différemment il va de soi, plusieurs éléments de son premier film. Ainsi, elle réutilise l'image vidéo et la narration, oppose l'innocence à l'expérience de la vie, fustige les exploités, se moque de l'art contemporain, situe l'action à Toronto, illustre le monde des rêves et explore les difficiles rapports entre l'amour et l'amour de l'art.

White Room diffère tout de même du film qui l'a précédé, notamment parce que le ton n'est plus le même. En fait, surtout pour cette raison. Après avoir traduit, sur le mode humoristique, le drame d'une petite secrétaire qui rêve d'être quelqu'un, Rozema raconte, avec tout juste quelques touches d'humour, la triste histoire d'une artiste de talent incapable de vivre autrement que dans l'ombre de la fausse star qui lui a prêté son physique pour conquérir les foules. On pense bien sûr à Cyrano et à Christian. L'âme et le corps. Deux outils de séduction très différents.

La réalisatrice ayant disposé d'un budget beaucoup plus important qu'à ses débuts, la mise en scène est plus soignée, tout comme le travail sur l'image, très rigoureux, aussi bien dans le choix des couleurs que dans celui des textures, des lignes ou des espaces. De la ville presque abstraite qui s'offre à Norm au jardin luxuriant de la dame en noir recluse dans une chambre blanche, le film délaisse peu à peu un quotidien sans âme pour plonger dans un monde imaginaire en péril.

Si l'émotion passe, si le pari est parfois réussi, Rozema n'est toutefois pas parvenue à donner du nerf à son film, naviguant tant bien que mal entre son récit et les flashes qui obsèdent ses personnages, cherchant à effacer les imperfections du scénario avec l'aide d'une narration plaquée sur le film, ne parvenant pas toujours à intégrer de façon harmonieuse le personnage caricatural interprété par Sheila McCarthy. Ce que Patricia Rozema a gagné en profondeur et en maîtrise du cinéma, elle l'a, hélas, perdu en impact, en fraîcheur et en invention. Elle n'en a pas moins beaucoup de talent. ■

White Room

35 mm / coul. /
1990 / fic. / Canada

Réal., scén. et mont. : Patricia Rozema

Image : Paul Sarossy

Son : Jane Tattersal

Mus. : Mark Korven

Prod. : VOS Productions Inc.

Dist. : Alliance/Vivafilm

Int. : Kate Nelligan, Maurice Godin, Margot Kidder, Sheila McCarthy