

24 images

24 iMAGES

Vue panoramique

Number 64, December 1992, January 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22637ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1992). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (64), 75–81.

VUE PANORAMIQUE

Une sélection des films sortis en salle à Montréal depuis juillet

Ont collaboré:

Alain Charbonneau — A.C. Martin Doré — M.D. Ollivier Dyens — O.D.
Philippe Elhem — P.E. Thierry Horguelin — T.H. Gabriel Landry — G.L.
Gilles Marsolais — G.M. Yves Rousseau — Y.R. André Roy — A.R.

1492

Je m'attendais au pire de la part du *1492* de Ridley Scott, cinéaste qui décline régulièrement depuis *Blade Runner*. Je n'ai pas été déçu.

1492 est un film sans âme, laissé davantage aux soins du directeur photo et du décorateur, un navire en panne dont le capitaine a perdu le nord, une suite de variations sur la lumière qui, pour être parfois belles, sont complètement décrochées de toute continuité temporelle. Prenons la scène de la découverte de la *terra incognita* située dans un épais brouillard matinal. Le brouillard se lève et on voit la jungle dans une lumière du matin vers huit heures; contrechamp sur Colomb qui regarde, baigné dans la lumière rougeâtre d'un coucher de soleil. Plan sur la jungle: lumière du midi, verticale, aux ombres courtes, peu contrastée. Retour au matin brumeux pour finir avec le débarquement proprement dit dans une lumière de fin de journée avec ombres rasantes. Alors je me demande à quoi bon construire des caravelles auxquelles il ne manque pas un sabord si on est incapable de résister à sacrifier la plus élémentaire vraisemblance chronologique sur l'autel des jolis plans?

Coincé dans une image de bon gars, bon navigateur, ami des Indiens, le seul esprit libre de toute l'Espagne, le Colomb de Depardieu étouffe sous l'entreprise de glorification d'une rare lourdeur, à tel point que le débarquement au ralenti avec musique pompeuse de Vangelis en était franchement ridicule. C'est tout juste si la caméra n'a pas tremblé lorsque Depardieu est tombé à genoux sur la plage.

Ce film européen (argent, scénariste, acteurs et réalisateur) chercherait-il à refaire le coup de Colomb 500 ans plus tard? Débarquer en trombe en Amérique, éblouir par le factice, se faire passer pour un Dieu de l'image et rafler la mise à l'Eldorado du box-office? À en juger par ce qu'il a dans le ventre, *1492* risque plutôt de finir comme la première

implantation de Colomb, avec sa grosse église, qu'on nous montre toujours de face, parce qu'elle n'est qu'une façade. (Ang.-Fr.-Esp. 1992. Ré.: Ridley Scott. Int.: Gérard Depardieu, Armand Assante, Sigourney Weaver, Michael Wincott.) 150 min. Dist.: Paramount. — Y.R.



Gérard
Depardieu,
1492

APRÈS L'AMOUR

Reconnaissons au moins à Diane Kurys une certaine constance dans l'effort, sinon dans le propos. Entre l'autobiographie tiède (*Diabolo menthe* et la suite) et le romanesque fadasse (*Un homme amoureux*), la cinéaste ne cesse de nous rejouer sur grand écran sa petite comédie des sentiments. Que tout cela, au mieux, ne décolle jamais, au pire, sombre dans le naturalisme rétro le plus indigent (*La Baule-les pins*) ne semble perturber en rien sa résistible trajectoire.

Disons tout de suite qu'*Après l'amour* n'est pas le plus mauvais de ses opus. Le temps des premières séquences, le film laisse même espérer, bien que très normalisé, un petit plaisir de cinéma. Mais, basta, plus on avance dans cette comédie de mœurs larmoyante, plus on s'enfonce dans l'ennui programmé, celui des chassés-croisés prévisibles d'une intrigue sans grand rythme ni réelle saveur.

Que raconte *Après l'amour*? L'histoire d'une femme,



Isabelle Huppert,
Après l'amour

Lola, partagée entre deux hommes, tous les deux mariés et pères de famille. L'un, son ami de cœur depuis l'enfance, architecte prospère, a déserté le foyer conjugal pour partager sa

vie alors que l'autre, guitariste à la mode, l'entraîne dans des escapades amoureuses au gré de sa disponibilité. Tout cela, bien entendu, d'intérieurs mode en appartements cossus, de studios d'enregistrements en hôtels de luxe, se terminera au seuil d'un grand bonheur pour l'héroïne.

De cet univers indécentement petit-bourgeois d'où rien de ce réel qui pourrait le fonder ne nous parvient, on déta-

chera toutefois les deux figures féminines, moins pour la qualité des personnages que pour l'excellence de leurs interprétations: Isabelle Huppert et Lio (dans un contre-emploi total) démontrent une fois de plus qu'elles sont de l'étoffe des plus grandes. (Fr. 1991. Ré.: Diane Kurys. Int.: Isabelle Huppert, Bernard Giraudeau, Hippolyte Girardot, Lio, Yvan Attal.) 105 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — P.E.

LA BELLE HISTOIRE

Tournant des films, Claude Lelouch voudrait retourner le monde (sens dessus dessous), en refaire à son gré la trame arrêtée: destins et aventures mêlés puis dénoués, trajectoires des uns accolées aux parcours des autres, chassés-croisés intimes déroulés via la grande histoire de l'humanité des origines à nos jours (en couleurs, s'il vous plaît). C'est que la vie est un grand manège (première métaphore géniale), une extraordinaire corrida (deuxième métaphore géniale, avec en prime les Gipsy Kings), plus simplement (troisième métaphore, ma foi, un peu décevante): une bien belle histoire.

Béatrice Dalle,
La belle histoire On reconnaîtrait presque, dans cette thématique de la croisée des chemins, récurrente et bien affichée (*Les uns et les*



autres, Viva la vie), une véritable signature d'auteur. Mais cette exploitation obsessionnelle est à la fois l'aliment et le poison du cinéma de Lelouch. Si elle met toujours en relief la notion de travail et le plaisir que prend le cinéaste à mettre en scène beaucoup de monde et à orchestrer ses films comme de grands spectacles, avec ce que cela implique de conquérant et de productif, cette manière donne plutôt naissance, dans le cas qui nous occupe, à un film-fleuve qui s'étend sur trois longues heures pour raconter une histoire elle-même bien plus longue, commencée il y a deux mille ans et pas tout à fait finie. En ces temps-là, il y avait Jésus, Marie-Madeleine et les autres. Tout ce beau monde est encore là aujourd'hui, ô joie de la métempsychose: Jésus est un gitan en bottes de cow-boy, romantique et pseudo-rebelle, recyclé dans les manèges (imaginez Lucien Francoeur qui achèterait la Ronde), Marie-Madeleine s'appelle Odonia (Béatrice Dalle, qui est très bien dans les circonstances) et tombe sous le charme de notre seigneur de foire. Il y a aussi des soldats romains devenus flics (fallait y penser), une certaine Marie qui finira en abeille (car si la vie est un manège, la réincarnation est une loterie), et même Hubert Reeves, qui lui, cependant – je ne vous apprend rien –, n'existait pas au temps du Christ et n'appartient qu'à notre époque. Les itinéraires de ces personnages se croisent donc à nouveau, deux mille ans plus tard. Il ne s'agit plus de générations, de filiations, mais de réincarnations. Ainsi, la vie recommence à l'infini. La roue continue simplement de tourner, cette aventure est tellement tellement belle (un cadeau du ciel), qu'elle se répète indéfiniment, d'âge en âge, grand carrousel de l'existence. Ainsi, Jésus avait déjà été Jésus. Ainsi, ce film, Claude Lelouch l'avait déjà fait. Ainsi, nous l'avions déjà vu. (Fr. 1992. Ré.: Claude Lelouch. Int.: Béatrice Dalle, Gérard Lanvin, Vincent Lindon, Marie-Sophie L., Gérard Darmon, Patrick Chesnais, Isabelle Nanty, Anémone.) 210 min. Dist.: Allegro Films. — G.L.

BOB ROBERTS

Bob Roberts est un film étrange, lent dans sa forme mais frénétique dans son fond et dans son émotion, un film qui provoque de nombreux questionnements sur l'omnipotence du faux dans notre société. Première œuvre du jeune comédien Tim Robbins (que nous avons vu entre autres dans *The Player*), *Bob Roberts* nous présente, sous la forme d'un faux documentaire, la vie d'un jeune businessman d'extrême-droite, devenu chanteur country, dans sa course au poste de sénateur dans l'État de Pennsylvanie.

Illustration importante de notre société, ce film nous offre, par l'entremise de sa fiction, quantité de réflexions sur les modifications (nous pourrions presque parler de mutations) socio-politiques subies par l'image et le littéraire. *Bob Roberts* illustre bien l'importance que nous accordons à l'immaturation (physique, philosophique, politique). Peu appréciable est le

fond puisque la forme (jeune), noyée par les sens, est le cœur de notre culture (voir beaucoup, ressentir souvent). Et c'est justement ce que tente d'illustrer, très consciemment, ce film. De par, à la fois, sa narration (qui se propose en faux documentaire) et sa structure (qui joue constamment sur la notion de faux, de simulacre), cette œuvre s'interroge sur la place de la vérité dans l'émotion et soulève de nombreuses questions: en quoi le discours socio-politique fausse-t-il LA «vérité» à travers sa propre vérité (soit sa volonté inlassable de tout contrôler, de tout avoir)? Le mensonge peut-il s'imbriquer dans l'image et le texte documentaire? L'image et le littéraire faux (ici le film, la fiction) peuvent-ils être porteurs de vérité (de dénonciation)?

Sans répit, *Bob Roberts* joue sur plusieurs niveaux (multitude présente jusque dans le nom du protagoniste: Bob Roberts ou Robert Roberts), et de là son intérêt. C'est-à-dire

que Tim Robbins bâtit une histoire dont l'aspect journalistique est faux, dont le candidat lui-même est faux (hypocrite et manipulateur), dont le système politique qui le nourrit est faux, dont la tentative d'assassinat est fautive. Mais toute cette fausseté morale et publique, nous savons pertinemment qu'elle peut être vraie. Ainsi la véracité de ce film est présente dans l'illustration fautive (faux documentaire) qu'elle fait d'un processus réel (la manipulation médiatique).

Bob Roberts est un conte moderne, baigné de violence et de sexualité latentes comme la déchéance prochaine d'un télévangéliste. Cette œuvre nous force à questionner non seulement notre structure sociale mais d'abord et avant tout notre démarche démocratique basée sur le verbe et l'image et sur leur représentation du réel. Par notre désir de tout représenter, de tout assujettir à l'émotion, ne sommes-nous pas en train de créer une réalité déformante dans laquelle la vérité n'est plus absolue? C'est ce que ce film, étrange et désagréable comme une confession, nous demande. (É.-U. 1992. Ré.: Tim Robbins. Int.: Tim Robbins, Giancarlo Esposito, Ray Wise, Brian Murray, Gore Vidal, Rebecca Jenkins.) 105 min. Dist.: Paramount. — O. D.



Tim Robbins (à droite), Bob Roberts

A BRIEF HISTORY OF TIME

Entre documentaire, enquête et fiction, *A Brief History of Time* nous présente ce physicien britannique, Stephen Hawking, dont le livre sur l'origine et la fin probable de l'univers a eu un succès considérable, cinq millions d'exemplaires pour une réflexion pourtant difficile sur le temps et la matière. Errol Morris reprend ici la formule de *The Thin Blue Line* qui alternait interviews, scènes illustratives et musique répétitive de Philip Glass. Côté documentaire, c'est un portrait-hommage à un héritier d'Einstein, cloué à sa chaise roulante par une maladie dégénérative et qui commente ses théories grâce à un ordinateur capable de reproduire sa voix, une voix qui nous rappelle étrangement celle de la machine d'*Alphaville*. Côté enquête, c'est une biographie racontée par les témoignages, non dénués d'humour d'ailleurs, de son entourage (la mère, les professeurs, les collègues de Hawking). Et côté fiction, c'est la reconstitution, par exemple, d'un décor particulier pour chaque interviewé et censé représenter la

personnalité de chaque intervenant. Avec son montage net et régulier, son filmage austère (tout le monde est photographié dans la même taille de plan), l'intervention de la musique, tout concourt à plonger le spectateur dans un voyage qui pourrait se poursuivre indéfiniment tant le film est lisse et ensorcelant (comme la musique de Glass), malgré pourtant l'hyperréalisme visuel adopté. Il se pourrait bien qu'Errol Morris se complaise à l'avenir dans la formule gagnante de *The Thin Blue Line*, qui créa un choc à sa sortie par son approche méthodique et fascinante de la réalité, mais a-t-il au moins le mérite, comme encore avec ce dernier film, de ne pas tomber dans le piège du télévisuel qui afflige la majorité des documentaires actuels. Rien que pour ça *A Brief History of Time* est réconfortant, en plus de nous rendre intelligents. (É.-U. 1992. Ré.: Errol Morris. Ph.: John Bailey, Stefan Czapsky. Mus.: Philip Glass. Mont.: Brad Fuller.) 80 min. Dist.: Cinéplex Odéon. — A. R.

CONFESSIONS D'UN BARJO

Participe d'un courant qui va de Chatiliez et Mordillat à *Delicatessen*: une méchanceté agressive, une loufoquerie et une insolence plus proclamées que réelles et dont la fautive audace s'accommode d'un certain bâclage, dans une construction décousue sacrifiant la narration aux situations, jusqu'à frôler le film à sketches. Reprenez à *Baxter* le principe de la catastrophe ambulante en remplaçant le chien par un barjo myope shooté au yaourt, sorte de spectateur du monde à l'interminable bagout et qu'un amour possessif pour sa sœur amène à s'inviter dans son ménage, et vous obtenez cette comédie déjantée qui ne tient pas vraiment la distance sans être dépourvue d'agrément (même si l'on reste loin de la provocation promise par les auteurs). Les fans d'Anne Brochet se réjouiront de la voir quitter son piédestal pour un rôle très «hot» de nymphomane qui n'a pas la langue dans sa poche. (Fr. 1992. Ré.: Jérôme Boivin. Int.: Hippolyte Girardot, Richard Bohringer, Anne Brochet.) 85 min. Dist.: Malofilm. — T. H.

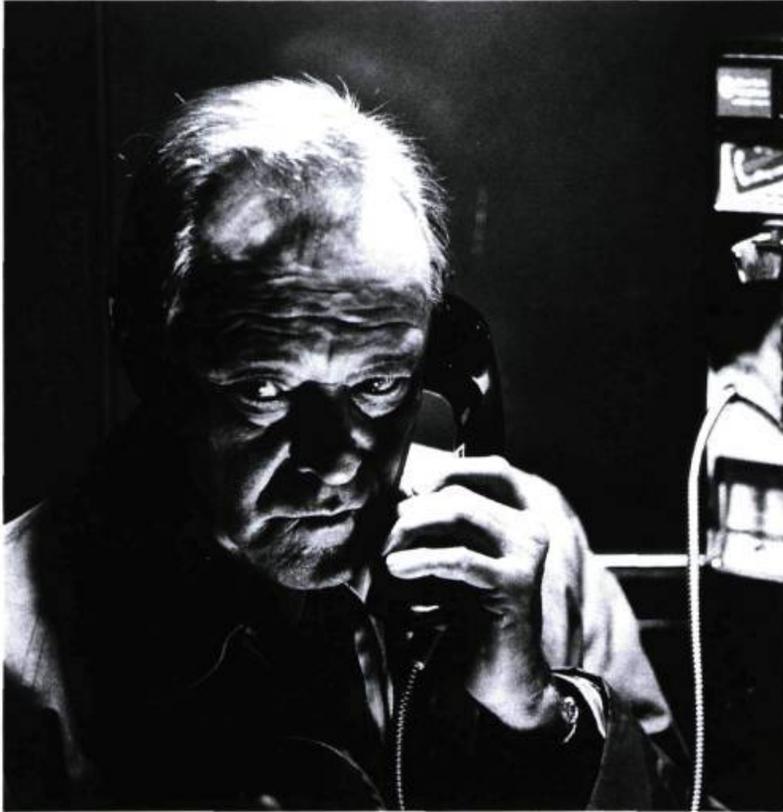
Hippolyte Girardot, *Confessions d'un barjo*



GLENGARRY GLEN ROSS

«Du théâtre filmé au théâtre cinématographique» (Bazin), il y a un pas de géant, et c'est ce pas que franchit avec brio James Foley. Si coup de force il y a dans son dernier film

Jack Lemmon, *Glengarry Glen Ross*, adapté de la pièce du même nom de



David Mamet, il est à chercher dans cette façon tout à fait moderne d'accentuer le caractère théâtral du matériau primitif – au lieu de simplement le faire éclater par un surcroît convenu de réalisme – et d'affronter les yeux ouverts les origines du texte, tout en les soumettant au prisme d'une stylisation forcenée. Mamet signant lui-même le scénario, le substrat constitutif de la pièce est, en effet, pour l'essentiel préservé : les unités de lieu, de temps et d'action, la part importante faite à la direction d'acteurs, le décor comme piège à fiction, enfin ce jargon d'agents immobiliers dont l'oralité faussement innocente semble avoir été créée sur mesure pour le naturalisme langagier propre au cinéma. Mais si le théâtre hante chaque plan, chaque plan acquiert en revanche son autonomie au gré d'une sorte de condensation, de densification de sa matière. Tantôt ce sont les éclairages soulignés au néon rouge et bleu qui fondent l'image en tableau «nouvel âge» (genre Edward Hopper), tantôt la pluie battante qui accroît l'impression claustreuse de ce qui-perd-gagne commercial, tantôt le jazz lancinant qui ne baigne pas l'action de la même manière selon qu'elle est diurne ou nocturne, ailleurs ce sont les mouvements mesurés au centimètre près d'une caméra toujours consciente de sa présence indésirable, et enfin jusqu'au scope qui, déjà au service des paysages panoramiques d'*After Dark, My Sweet*, met cette fois l'horizontalité de la scène en abyme. C'est dire si le film de Foley embrasse la complexité de l'espace théâtral tout en le phagocytant, et maintient avec l'art de départ des liens nécessaires tout en jouant, dans les limites du possible, avec les possibilités expressives de l'art d'arrivée. Faut-il dire que dans le contexte économique actuel, ce regard porté sur l'absurdité du mercantilisme américain arrive à point nommé? (É.-U. 1992. Ré: James Foley. Int.: Jack Lemmon, Al Pacino, Ed Harris, Alec Baldwin.) 92 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — A.C.

L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE

Dominic Gould et Francisco Rabal, *L'homme qui a perdu son ombre*

Renvoyé de son journal parisien, Paul abandonne femme et enfant pour retrouver dans un village maritime d'Espagne un très vieil ami, exilé communiste revenu mourir dans sa patrie. *L'homme qui a perdu son ombre* aligne les thèmes chers à Tanner: rapports entre centre et périphérie, entre poli-



tique et vie privée, entre mémoire et histoire, entre générations, entre hommes et femmes. Ses personnages se caractérisent par leur incapacité de concilier le monde des idéologies et, je dirais, celui des sentiments. Ils appartiennent à cette gauche plus sensible à sa ruine théorique qu'à la mouvante réalité. Ils ne comprennent pas le fiasco – l'hécatombe! – propre à notre siècle et dont leur famille politique est largement responsable. Aussi Paul apparaît-il parfaitement typique de ces personnages: homme immature qui fuit les responsabilités, incapable de développer une vision originale et pour qui, donc, les idées restent résolument étrangères.

Tanner ne semble pas croire à l'existence de ses propres personnages. Il manque à l'œuvre, pour qu'elle nous touche, les aspérités du réel, ces riens qui échappent à tout effort d'abstraction, et qui constituent la véritable poésie. Or, ses personnages étouffent dans le vide abstrait où le réalisateur les place. Pour comprendre l'échec esthétique du film, il suffit de comparer ce dernier aux œuvres d'Angelopoulos. Même famille politique, mêmes thèmes, cependant que le réalisateur grec, non seulement renouvelle le cinéma politique, mais propose une esthétique et une vision du monde originales. D'où surgit la poésie. (Fr.-Esp.-Suisse 1991. Ré.: Alain Tanner. Int.: Dominic Gould, Valeria Bruni-Todeschi, Angela Molina, Francisco Rabal.) 102 min. Dist.: Max Films. — M.D.

LES MEILLEURES INTENTIONS

Ce film qui a raflé la Palme d'or et le Prix d'interprétation féminine au dernier Festival de Cannes est pourtant le type de production qui intéresse le spectateur sans le passionner vraiment. Cette version film de trois heures aurait été conçue distinctement de la version intégrale de six heures destinée à la télévision. Or, manifestement, quelque chose a déteint de la série télévisuelle sur ce film dont le principal défaut est d'être sans rythme: illustration appliquée d'un scénario d'Ingmar Bergman, comme de jolies perles, il enfle à la queue leu leu des séquences closes sur elles-mêmes, se privant de ce souffle qu'on serait en droit d'attendre d'une fresque sociale. Car, à travers le portrait de ses propres parents et de leurs relations tumultueuses durant une dizaine d'années de leur vie (1909-1918), à Uppsala et à Norrland, depuis le moment où ils sont tombé amoureux jusqu'à celui où l'épouse devint enceinte d'Ingmar (le futur cinéaste et scénariste), se dessine effectivement une fresque sociale faisant état de rapports de classes antagonistes, calquée sur l'opposition mal vécue existant entre les origines modestes de l'un et l'appartenance de l'autre à une riche famille. Mais aucun mouvement de fond n'impose son rythme. Beaucoup de personnages vont et viennent dans ce récit passablement lourd et à la structure lâche, à travers une mise en scène conventionnelle, académique, où on a l'impression que chacun des personnages évolue pour lui-même, malgré la multiplication des champs-contrechamps. Bille August semble avoir eu du mal à animer cette fresque sociale ambitieuse, et il est nettement plus à l'aise dans les séquences centrées sur quelques personnages. À cet égard, même si on ne les sent pas dévorés par ce feu brûlant comme dans les films de Bergman,



les époux du couple formé par Samuel Fröler (Henrik, le père) et Pernilla August (Anna, la mère) se distinguent nettement et le prix d'interprétation est justifié. (Suède 1992. Ré.: Bille August. Scé.: Ingmar Bergman. Int.: Pernilla August, Samuel Fröler, Max Von Sydow, Ghita Norby.) 180 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — G.M.

Pernilla August et Max Von Sydow, Les meilleures intentions

RAISING CAIN

L'exercice de style est presque toujours inséparable d'un exorcisme du vide, et cela est vrai d'abord et surtout pour Brian De Palma. Caisse de résonance des images et des scènes du passé, usine de recyclage cinématographique, son cinéma forme, je réduis à peine, une sorte de judas qui bombe tout le cinéma d'hier, créant cet effet de convexité qui est devenu avec les ans sa véritable marque de commerce. Après les échecs éloquentes de *Casualties of War* et de *Bonfire of the Vanities*, l'auteur de *Body Double* (le plus réussi dans le genre) retourne à la formule éprouvée du thriller mis au carré – et des plans mis entre guillemets. Plus au cube qu'au carré, cette fois-ci, car l'histoire de ce psychologue pour enfants qui change de personnalité comme de chemise sert plus que jamais de prétexte à ne rien raconter du tout et à nous conduire là où nous n'avons pas l'habitude d'aller au cinéma: nulle part. Avec l'art consommé du plagiaire et le plaisir pervers du virtuose, De Palma a réalisé un film qui accumule hommages, emprunts, renvois et références, et multiplie jusqu'à l'absurde les œillades à Hitchcock, les trompe-l'œil buñueliens, les citations aveugles d'Eisenstein et les variations autoparodiques. Jeu de miroirs proprement abyssaux, qui font de *Raising Cain* un obscur objet du désir multiplié par *Sisters* et divisé par *Psycho*. Le cinéma s'y mord la queue et le suspense lui-même s'y dissout, comme s'il s'agissait moins de nous mettre les nerfs en boule que de nous *dire* l'état dans lequel on ne nous plongera pas, dans lequel le cinéma ne peut plus nous plonger. *Raising Cain* constitue en ce sens un puissant antidote à *Cape Fear*: il formule le discours qui en contre la rhétorique



John Lithgow, Raising Cain

des émotions fortes, il est le doigt qui en pointe le masque sans support. (É.-U. 1992. Ré.: Brian De Palma. Int.: John Lithgow, Lolita Davidovich, Steven Bauer.) 95 min. Dist.: Universal. — A.C.

RAMPAGE

Ce film, daté de 1987, rescapé de la faillite de De Laurentiis, se présente comme une enquête sur les motivations d'un tueur fou, pour tenter d'évaluer sa part de responsabilité. Friedkin pouvait tomber dans le piège du «film-à-procès» ou dans celui de la violence gratuite. Il les a évités. Le film est assez peu axé sur le procès comme tel, dont certains éléments ne surviennent que dans le dernier tiers du récit, même si son

Alex McArthur,
Rampage



argumentation repose sur un livre publié par un ex-procureur de la Couronne. Il a choisi d'axer plutôt son propos sur les faits et gestes de ce tueur fou (l'histoire s'inspire d'un authentique meurtrier qui exécutait ses crimes en série) et les conséquences de ses actes: il en montre la violence inouïe, mais sans racoler. Même si on voit beaucoup de sang, il n'incite pas à la violence, il ne rend pas cette violence attrayante. En clair, c'est pas putain, et c'est même honnête. Plutôt que de se complaire dans l'illustration des méfaits commis (si ce n'est à distance, à l'occasion) Friedkin en montre surtout les résultats, répugnants, d'une façon froide, clinique, et tente surtout de remonter aux mobiles de ces actes, de cerner la ligne de partage entre l'explication «rationnelle» et l'alibi de l'aliénation mentale (passagère ou non) trop souvent invoquée par la défense, estime-t-il. Du même souffle, dans l'optique du libre arbitre et du déterminisme, du conflit antinomique du pardon et de la vengeance, par compassion pour les victimes, il relance le débat sur la peine de mort! Le «hic», c'est que Friedkin illustre ici un cas patent de schizophrénie et que le tueur compulsif n'a pas d'autre défense à offrir que celle de la folie: faut-il pour autant le tuer, sous prétexte que ce malade aspire à ce châtement ultime ou par simple esprit de vengeance? Aie! (É.-U. 1992. Ré.: William Friedkin. Int.: Michael Biehn, Alex McArthur, Nicholas Campbell, Deborah Van Valkenburgh, John Harkins, Art LaFleur.) 97 min. Dist.: C/FP. — G.M.

A RIVER RUNS THROUGH IT

Un film de Robert Redford metteur en scène n'est pas chose courante, à peine un tous les cinq ans. Redford est prudent, il étudie, soupèse et peaufine ses projets. Ses précédents films ne manquaient pas de qualités dont celle de savoir raconter une histoire avec un classicisme qui n'est pas trop empesé d'académisme ou de maniérisme, deux tares qui accablent la majorité de la production courante.

Emily Lloyd,
A River Runs Through It

A River Runs Through It nous plonge dans l'Amérique profonde, à une époque où la frontière vient de se refermer. Le

territoire est conquis mais il n'est pas encore bousillé même si les premiers occupants ont déjà tout perdu. Les pionniers d'hier sont sédentarisés et leurs enfants peuvent aller à l'université. Le film suit la trajectoire de deux frères, élevés par un père sévère mais juste, dans le respect de la tradition et la pratique fervente d'un noble sport: la pêche à la mouche élevée au rang d'art. C'est la meilleure part du film que de nous montrer des sarabandes de fil à pêche qui ondulent au dessus de l'eau. Visiblement, Redford éprouve pour ces mouvements purs une jubilation qu'il arrive à communiquer par le filmage.

Sans être ennemis, les frères ont des caractères fort éloignés. En gros, il y a un artiste et un fonctionnaire. L'artiste finira mal et le fonctionnaire réussira: belle blonde, belle job, etc. C'est ici que le bât blesse, ces destins sont un programme sans surprise que Redford filme sans transcendance et où le moins intéressant des personnages, le plus sage, survit pour assurer la narration puisque c'est son histoire (une histoire vraie) que raconte le film. Dommage qu'on n'ait pas eu davantage le point de vue de l'autre frère, l'artiste de la ligne, car il y a dans le regard du narrateur une sagesse anti-lyrique qui rabaisse l'histoire à une anecdote virile où les «vrais» sont ceux qui savent pêcher à la mouche. (É.-U. 1992. Ré.: Robert Redford. Int.: Graig Sheffer, Brad Pitt, Tom Skerritt, Brenda Blethyn, Emily Lloyd.) 123 min. Dist.: Columbia. — Y.R.



LA VIE SUR UN FIL

La cécité est probablement une des choses les plus difficiles à représenter au cinéma. La difficulté augmente quand cette cécité frappe plus d'un protagoniste. L'image au cinéma comprend des informations qui contribuent à l'élaboration du récit. Ces informations intéressent, le plus souvent, autant les personnages que les spectateurs. Dans le cas de protagonistes aveugles, elles ne trouvent plus que les spectateurs – et les personnages secondaires, le cas échéant –, comme destinataires. Le metteur en scène conscient de cet état de fait doit donc montrer au spectateur le hiatus entre ce dernier et le personnage aveugle.

La vie sur un fil raconte l'apprentissage et la formation de Shitou, jeune aveugle, auprès d'un vieux musicien, lui aussi aveugle. La cécité apparaît dans le récit, tout à la fois, comme une forme de l'impuissance et un terrible pouvoir. Le réalisateur Chen Kaige (*Le roi des enfants*) l'utilise dans l'élaboration de sa mise en scène, qui repose sur une tension entre le cadre et la présence physique des comédiens dans celui-ci. Quand les deux personnages aveugles parlent entre eux, les champs-contrechamps n'ont alors pour eux aucune signification. Lanxiu, troisième personnage et fiancée de Shitou, par sa présence, justifie le regard du metteur en scène, en même temps qu'elle crée le contrechamp. Le cinéaste en arrive donc à définir la cécité, en termes cinématographiques, comme un hors-champ qui, paradoxalement, a éliminé sa référence,

l'image première. Ainsi pour Shitou, le monde n'est que hors-champ, littéralement que néant. Son éducation, faite aussi de révolte envers son maître, le conduit, en fin de film, à la solitude de l'être. Voilà l'impitoyable conception de l'existence qu'expose Chen Kaige dans sa dernière œuvre. (Chine-All.-Ang. 1991. Ré.: Chen Kaige. Int.: Liu Zhongyuan, Huang Lei, Xu Qing, Ma Ling.) 110 min. Dist.: Aska Film. —M.D.

La vie sur un fil



LE ZÈBRE

Les extravagances d'un notaire de province quadragénaire pour maintenir bien haute la passion qui le lie à sa femme, alors qu'il se sait condamné par une maladie du cœur. Du film – qui est comme on sait le premier et le dernier de Jean Poiret, – il n'est pas nécessaire de faire une lecture au second degré (du type: chronique d'une mort annoncée) pour prendre goût à cette comédie alerte, d'une verve inégale mais sympathique jusque dans ses maladresses et son application. La patte de Poiret se reconnaît d'abord dans son métier d'homme de théâtre: dialogue haut en couleur, rebondissements, jeu des comédiens. Poiret cinéaste est hélas beaucoup moins habile à négocier le glissement du comique vaudevillesque à l'émotion étranglée.

Mais le plus étrange avec *Le zèbre*, par où la circonstance extérieure de la mort de l'acteur finit par faire a posteriori partie du film, c'est d'abord qu'on ne peut pas ne pas le voir comme une déclaration d'amour et un émouvant cadeau à Caroline Cellier, qui était la compagne de Poiret et reste l'actrice la plus méconnue du cinéma français. Ensuite, que Poiret s'était visiblement écrit le rôle d'Hippolyte pour lui-même. Malheureusement, il avait passé l'âge, mais l'on ne peut s'empêcher d'imaginer cette prestation idéale à travers celle de Lhermitte, le mimétisme excessif et le charisme très moyen de



ce dernier ne faisant que renforcer cette impression en creusant l'absence de Poiret, – absence qui devient, du coup, le vrai sujet du film. (Fr. 1992. Ré.: Jean Poiret. Int.: Thierry Lhermitte, Caroline Cellier, Christian Pereira.) 90 min. Dist.: C/FP — T. H.

**Thierry Lhermitte,
Le zèbre**

**24 IMAGES
A DÉJÀ
RENDU COMPTE DE:**

N 58 NORD
N 60 L'AMANT
N 61 THE GROCER'S WIFE

N 62-63 C'EST ARRIVÉ PRÈS DE
CHEZ VOUS
LE CHÈNE
RESERVOIR DOGS
SIMPLE MEN
LA VIE FANTÔME
LE VOLEUR D'ENFANTS
LE VOYAGE