

Zoom out

Number 129, April 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50728ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1987). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (129), 66–87.

La Terre jaune



LA TERRE JAUNE (Huang Tudi) — **Réalisation:** Chen Kaige — **Scénario:** Zhang Ziliang et Chen Kaige, d'après l'essai "Écho de la Vallée" de Ke Lan — **Production:** Guo Keqi — **Images:** Zhang Yimou — **Direction artistique:** He Qun — **Costumes:** Tian Geng et Chen Bona — **Son:** Lin Lin — **Montage:** Pei Xiaonan — **Musique:** Zhao Jiping — **Interprétation:** Xue Bai (Cui Qiao, la fille), Wang Xueqi (Gu Quing, le soldat), Tan Tuo (le père), Liu Qiang (Hanhan, le garçon) — **Origine:** Chine — 1984 — 89 minutes — **Distribution:** Dima.

Le jaune est la couleur de la terre fertile. Dans la Chine ancienne, pour assurer la fertilité du couple, on conseillait de mettre en complète harmonie le *yin* et le *yang*. Il fallait donc que les vêtements, les couvertures, les oreillers de la couche nuptiale fussent tous de gaze ou de soie *jaune*. Il faut imaginer qu'il en est ainsi quand les époux se dissimulent derrière les rideaux, après la cérémonie de nocces qui ouvre le film. Cérémonie que suit gravement la jeune Cuiqiao.

La Terre jaune est un film cosmique. Les éléments y jouent un rôle essentiel. Toutefois, il faut savoir aussi que, dans la théorie chinoise, on compte cinq éléments au lieu de quatre.

La famille de Tan Tuo est paysanne et vit sur une *terre* sombre et ingrate, une terre que le père ne veut absolument pas quitter, alors que sa fille rêve à la ville que lui fait miroiter un visiteur séduisant. Une terre qui a toujours soif et qu'il faut abreuver en allant chercher péniblement de l'*eau* ⁽¹⁾ au fleuve Jaune. Geste sans cesse repris, comme le répétait la jeune femme de *L'Île nue* (Kaneto Shindo, 1960) ou encore Jean de Florette. Travail épuisant que Cuiqiao accomplit en chantant le malheur des jeunes filles qui n'ont rien à dire dans le choix d'un époux. Car, bien qu'agée de douze ans, son père lui réserve déjà un mari. Cette eau, elle la transporte dans un grand seau de *bois* en effectuant le trajet de la modeste maison de bois au fleuve Jaune.

(1) « Combien peu cependant conçoivent que la VIE n'est guère que l'EAU organisée? » Paul Valéry

Des allers retours solitaires jusqu'au jour où le jeune voyageur voudra bien les partager. Mais pour se protéger de la fraîcheur du soir, comme pour préparer les aliments et s'éclairer, il faut le *feu*. Un feu que Cuiqiao entretient avec une habileté qui tient de la routine. Car tous ces actes accomplis journellement composent le rythme de la vie de cette enfant soumise. Il reste le *métal* que l'on retrouve dans les ustensiles de cuisine comme dans l'aiguille que manipule le visiteur et qui sont des instruments indispensables dans une pauvre famille nichée dans un coin perdu de la province de Shanxi.

Ces cinq éléments répondent à un besoin d'harmoniser la vie comme sait se conformer la famille de Tan Tuo. Toutefois, il suffira de la venue d'un étranger pour fissurer le ciment qui unit le père et ses deux enfants. Qui est donc ce jeune homme venu d'ailleurs? C'est un soldat de la Huitième armée de Mao. Il parcourt les campagnes pour recueillir des chansons folkloriques. Il a trouvé refuge auprès de ces gens qui, méfiants au départ, ont fini par l'adopter et l'apprécier. D'ailleurs, le père trouve en lui un aide précieux pour les labours. Cuiqiao écoute avidement ce qu'il raconte sur la vie urbaine et surtout sur la marche de la Révolution. Le jeune Hanhan l'amène garder les chèvres avec lui. Bref, Gu Quing s'est fait tout à tous pour les gagner. En récompense, pour ainsi dire, il recevra les chansons de ses hôtes. Le plus surprenant (et aussi le plus amusant), c'est de voir le jeune Hanhan, qu'on croyait muet, lancer fièrement sa chanson qui émerveille le soldat.

Cette vie monotone qui se perpétue depuis des siècles prend un peu de relief par la présence de Gu Quing qui s'intéresse à chacun de ses hôtes. C'est dire aussi que des liens d'amitié se nouent naturellement. On comprend que le départ du militaire bouleverse Cuiqiao qui s'était prise d'affection pour lui. Elle a beau lui faire promettre de revenir pour assister à son mariage, il arrive trop tard. Et Cuiqiao va disparaître sur (dans) le fleuve Jaune qu'elle descend en chantant.

Ce qui fait le charme de ce film, c'est à la fois la simplicité du sujet et la beauté des paysages. Bien sûr, l'histoire aurait pu sombrer dans le plus banal mélodrame. Chan Kaige s'intéresse trop à ses personnages, à leur expression, à leurs gestes, à leurs paroles et même à leurs silences pour ne pas nous surprendre avec le moindre plan. Il faut reconnaître que les quatre acteurs principaux incarnent avec candeur leur personnage. Le film dégage un ton de justesse qui renvoie aux meilleurs moments du néo-réalisme italien. D'autre part, la splendeur des couchers de soleil embrasant l'horizon et les immenses étendues enrobant le fleuve Jaune font penser à Dovjenko. Nul doute que le jeune cinéaste a su assimiler ces influences pour rendre *La Terre jaune* en des scènes qui nous ravissent. Si le jaune,

qui caractérise la terre, l'eau, le feu, donne la tonalité du film, le rouge relève de la mentalité communiste. Ainsi la couleur acquiert une signification supplémentaire qui enrichit le film.

La Terre jaune est une véritable révélation. Loin de la propagande — ou si peu —, le film montre qu'un cinéaste chinois sait tirer d'un sujet reconnu — les contraintes sociales ancestrales — avec un sens à la fois de l'opportunité et de la sincérité. L'esthétisme constant du film nous séduit par la qualité étonnante des images.

Chan Kaige fait partie de la cinquième génération des cinéastes chinois, ceux qui ont accompli leurs études à l'Académie cinématographique de Pékin de 1978 à 1982. Il est un des premiers diplômés après la Révolution culturelle. L'action de son film se situe en 1939, alors que l'armée de Mao et celle de Chiang Kai-shek combattaient le Japon. *La Terre jaune* atteint un public qui dépasse les frontières de la Chine. C'est une oeuvre universelle parce qu'elle nous touche par l'émotion qu'elle suscite et par la vérité qu'elle dégage.

Léo Bonneville

La Puritaine

Dans le cinéma de Jacques Doillon, les sentiments sont toujours étroitement liés au théâtre: on les met à nu, on les expose, on les incarne dans un geste ou une attitude afin de mieux communiquer. Homme de spectacle, artiste, Doillon est avant tout un exhibitionniste, qui doit sans cesse donner à voir pour se sentir vibrer, qui doit constamment s'appuyer sur le regard des autres afin de se savoir vivant; bref, qui a besoin de bien entendre la cible hurler pour se rassurer sur la puissance de son lancer. C'est ainsi que, dans ces films, les émotions sont grossies, enflées, parfois même mimées: afin de ne laisser place ni au vide, ni au doute. Tout se joue sous la lumière crue de la scène.

Après avoir traité de la soif de se faire aimer dans *La Pirate*, Jacques Doillon aborde maintenant, dans *La Puritaine*, la soif de se faire observer, admirer, juger. L'histoire met en scène Pierre, un metteur en scène de théâtre, qui reçoit un jour un télégramme de sa fille Manon, disparue depuis plus d'un an: « Serai au théâtre dimanche soir. Pardon possible ». Attendant impatiemment le retour de cette fille prodigue,

il rassemble ses comédiennes et tente d'imaginer cette rencontre qu'il espère et redoute — pendant que Manon, tapie dans l'ombre, calcule sa rentrée... sur les planches et dans la vie.

Drame pour deux voix — trois, si l'on compte celle d'Ariane, instigatrice de ces retrouvailles —, *La Puritaine* confronte un homme extraverti et une fille timide, une quarantaine en cris et une vingtaine en murmures, un personnage et une silhouette. À la toute fin, après les coups et les caresses, nous apprendrons que Manon, « la puritaine », celle que les projecteurs intimidaient, offrit son corps en pâture aux caméras des pornographes afin de mieux apprivoiser le regard des autres — et ainsi être en mesure d'aimer l'homme public qu'est son père.

On l'aura deviné: dans *La Puritaine*, Jacques Doillon filme à la première personne une confession qu'il destine à sa fille, aujourd'hui bien jeune, mais qui demain ne manquera sans doute pas de lui reprocher son trop grand goût du jeu. Si dans *La Vie de famille*, Doillon jugeait le silence indifférent de sa fille, ici, c'est sa propre gourmandise des mots qu'il condamne. Oui, je parle trop; oui, je déclame trop; oui, à force de me vouloir présent, j'ai fini par consommer mon absence, l'entendons-nous lui dire. Aveu cinématographique, *La Puritaine* est incontestablement le film le plus personnel de son auteur et aussi un véritable « digest » de son oeuvre.

On y retrouve les hésitations, les tâtonnements, les avances et les replis émotifs de *La Tentation d'Isabelle*; la violence de *La Pirate*; la tendresse feutrée et les chuchotements timides de *La Drôlesse*; et l'angoisse lancinante de *La Femme qui pleure*. S'emboîtant merveilleusement les unes dans les autres, les scènes du film nous permettent d'admirer Doillon le cinéaste au sommet de sa forme. Nul autre réalisateur depuis Bergman, en effet, joue aussi bien de l'espace, des regards, des déplacements; Doillon modèle son médium, le pétrir, le manie avec un talent extraordinaire.

LA PURITAINE —

Réalisation: Jacques Doillon — **Scénario et dialogues:** Jean-François Goyet et Jacques Doillon — **Production:** Philippe Dussart — **Images:** William Lubtchansky — **Son:** Jean-Claude Laureux — **Musique:** Philippe Sarde — **Décor:** Jean-Claude de Bemels — **Montage:** Marie Robert — **Interprétation:** Michel Piccoli (Pierre), Sabine Azéma (Ariane), Sandrine Bonnaire (Manon), Laurent Malet (François), Brigitte Coscas (la taille de Manon), Anne Coesens (la voix de Manon), Corinne Dacia (l'oreille de Manon), Jessica Forde (la main de Manon), Vinciane Le Men (la fille au charbon), Kitty Kortès-Lynch (les petits orteils de Manon), Nicole Persy (les yeux de Manon), Pascale Salin (l'absence de Manon), Pascale Tison (la soeur de la fugueuse) — **Origine:** France — 1986 — 90 minutes — **Distribution:** Action-Film.



Pourquoi, alors, ne peut-on s'empêcher de ressentir une certaine froideur tout au long de cette étonnante mise en spectacle d'un dialogue privé? Pourquoi cet arrière-goût d'abandon, de solitude, comme si Doillon nous laissait sur le seuil de ce drame intense? *La Puritaine*, en effet, malgré sa forme parfaite, ne nous engage jamais vraiment. Comme si le cinéaste, soudainement, dans un excès de pudeur, s'était détaché de son propos afin de se protéger; comme s'il préférait regarder son film se dérouler devant plutôt qu'autour de lui. Comme si le poids devenait trop lourd à porter, et la position de spectateur, trop tentante.

À force de théâtraliser l'émotion, Doillon l'a momifiée, l'a emprisonnée dans sa fonction représentatrice. Pierre devait se mettre au diapason

de Manon; c'est le contraire qui arrive: la scène avale le couple, et avec lui, leur cœur. Le théâtre était censé déboucher sur la vie: c'est la vie qui débouche sur le théâtre.

Les hommes de spectacle ne peuvent peut-être créer de l'émotion qu'avec des artifices. Lancez dans leurs jouets l'ombre d'une réalité, et ils trébucheront sur elle. Mettez dans leur chemin une Manon puritaine, et ils en feront tant pour la séduire qu'elle ne pourra faire autrement que demeurer de glace, à observer leurs gesticulations.

Avec admiration, certainement. Mais pas avec amour...

Richard Martineau

Mauvais sang

MAUVAIS SANG - Réalisation et scénario: Leos Carax — **Production:** Alain Dahan et Philippe Diaz — **Images:** Jean-Yves Escoffier — **Décor:** Michel Vandestien, Thomas Peckre et Jack Dubus — **Cos-tumes:** Robert Nardone — **Son:** Harrick Maury — **Montage:** Nelly Quettier — **Musique:** Benjamin Britten, Prokofiev et Charlie Chaplin — **Chansons:** David Bowie, Charles Aznavour et Serge Reggiani — **Interprétation:** Denis Lavant (Alex dit « Langue Pendue »), Juliette Binoche (Anna), Michel Piccoli (Marc), Hans Meyer (Hans), Julie Delpy (Lise), Carroll Brooks (l'Américaine), Hugo Pratt (Boris), Serge Reggiani (Charlie), Mireille Perrier (la jeune mère), Jérôme Zucca (Thomas), Charles Schmitt (le commissaire), Philippe Fretin (le gardien d'hôtel), Ralph Brown (le chauffeur) — **Origine:** France — 1986 — 123 minutes — **Distribution:** Les Films SMC.

Mauvais sang est un film quasiment parfait. C'est une oeuvre d'une douce poésie juvénile, empreinte de candeur à l'égard du cinéma (la recherche amusée de l'effet), mais suffisamment rigoureuse pour ne jamais tomber dans la vacuité de l'épate. Le film raconte une histoire, mais comme dans tous les grands films poétiques, c'est aussi l'histoire de quelques moments privilégiés qui intéressent Leos Carax. *Mauvais sang* est d'ailleurs construit comme un collier d'instant magiques. Les

personnages voguent en entraînant les spectateurs dans un songe nocturne et urbain.

Le prétexte est simple. Il y a d'abord deux hommes, Marc et Hans, qui veulent commettre un vol. L'objet: le virus d'une nouvelle maladie tuant ceux qui font l'amour sans amour. L'endroit: le cinquante-sixième étage d'une tour. Alors les deux hommes font appel à Alex, un garçon



particulièrement doué manuellement. Alex accepte, saisissant cette occasion pour refaire sa vie. Il s'installe chez Marc pour les préparatifs du cambriolage et y rencontre Anna, l'amante de Marc et tombe amoureux d'elle. À partir de là, le film s'installe en suspension, dans les deux sens du terme. D'abord parce que l'anecdote du crime est remise à plus tard. Ensuite parce que le film adopte la position d'un objet suspendu dans le temps et l'espace. *Mauvais sang* se met alors à valser entre le point de vue des différents personnages, chacun subissant la même déchirure: être aimé, mais pas par la personne que l'on aime.

Il n'est pas inopportun d'évoquer Godard à propos de *Mauvais sang*. Le Godard des années soixante, celui d'*À bout de souffle*, des *Carabiniers* ou de *Pierrot le fou*. Mais *Mauvais sang* est un film des années quatre-vingt et si on pense à Godard, c'est avant tout au niveau des intentions. En particulier sur le plan de l'écriture cinématographique, de l'exploration de la lumière, du cadrage, du mouvement, des couleurs et aussi de la façon d'amener l'humour et l'émotion. Évidemment, Carax oeuvre dans un contexte historique différent de celui des années soixante. Aujourd'hui, l'exploration formaliste est devenue une véritable exploitation, un métier (les publicistes). Alors pourquoi y a-t-il une différence? Pourquoi *Mauvais sang* est-il émouvant? Pourquoi le film retombe-t-il toujours sur ses pattes même après les envolées formelles les plus délirantes? Pourquoi *Mauvais sang* sonne-t-il vrai alors qu'un film comme *37° 2 le matin* sonne faux?

Eh bien! peut-être, tout simplement, parce qu'il y a dans *Mauvais sang* une véritable écriture. Premièrement, et c'est un détail important, cette histoire et ces personnages, ces images et ces moments magiques ont été écrits pour le cinéma. Ça se sent, ça se voit et ça s'entend. Dans le rythme, par exemple, où il y a une totale harmonie entre le développement du récit et les besoins purement techniques de l'anecdote. *Mauvais sang* est un film pensé en fonction du cadrage, du montage, de la durée des plans, du mouvement, des ambiances sonores (ce qui inclut les dialogues qui sont magnifiques), bref, en fonction du cinéma. Ça ne veut pas dire que le récit ou les personnages sont secondaires, comme l'ont suggéré certains critiques, mais plutôt qu'ils s'intègrent dans l'harmonie totale de l'oeuvre au lieu d'en être simplement les supports. Tout cela peut sembler tellement évident, tant on prend pour acquis que tous les films sont du cinéma. Pourtant, il faut voir *Mauvais sang* pour saisir toute la beauté, toute la richesse

de ce qu'est une écriture filmique. Il faut voir, par exemple, l'expression du vertige amoureux exprimé dans un plan superbe où Alex et Anna dérivent dans le ciel... en parachute. Il faut voir comment Carax utilise la profondeur de champ. Un exemple: une jeune femme apparaît dans l'arrière-plan d'un cadre occupé en avant-plan par celui qu'elle aime et qui va la quitter. Il quitte le plan, laissant derrière lui la jeune femme qui se précipite pour le rattraper et vient s'immobiliser en gros plan devant la caméra, en criant, le visage complètement hors foyer, comme si Carax se refusait à faire la mise au point sur le visage, sans doute confus, de la jeune femme. Il y a, dans *Mauvais sang*, une très longue scène nocturne entre Alex et Anna, laquelle correspond dans le récit au passage de la comète de Halley. C'est un moment fantastique où le talent des acteurs (Juliette Binoche et Denis Lavant), le jeu des regards, l'échange des mots et l'humour atteignent une totale plénitude. Il y a là un épanouissement remarquable de l'écriture de Carax. Tout est parfait, chaque plan, chaque silence, chaque sourire et chaque larme. Un film comme *Mauvais sang* montre bien qu'au cinéma une image n'est pas belle en fonction de ses propriétés photographiques, ou alors elle n'est que décorative (*37° 2 le matin*, encore...), mais plutôt par la charge d'émotion qu'elle possède. C'est pour cela qu'il faut parler de belles images à propos de *Mauvais sang*.

Le film est également une tentative d'intégrer dans un contexte poétique un récit policier avec une touche de science-fiction. Mais cette référence à une forme de cinéma populaire n'échappe pas à la poésie du réalisateur. Là encore il est presque impossible de ne pas penser au Godard des années soixante ou même à celui plus récent de *Prénom: Carmen*. Il ne s'agit pas d'un pastiche, mais plutôt d'une approche cinéphilique d'un genre, ce qui n'est pas la même chose. L'humour a évidemment une place de choix dans cette approche, puisque l'amusement fait partie intégrante de l'expérience du cinéophile. Mais c'est un humour pince-sans-rire, un humour qui ne nie jamais la souffrance des personnages et s'en moque encore moins.

Seul le temps dira si la poésie de Leos Carax aura une quelconque influence sur le cinéma actuel. En tout cas, elle pourrait bien servir d'exemple à d'autres jeunes cinéastes. Un exemple de ce qu'il est possible de faire aujourd'hui sans nécessairement tomber dans l'artifice à tout prix.

Martin Girard

Le Bateau-phare

En 1955, le capitaine d'un bateau-phare brise la tradition navale en conduisant à son bord son fils délinquant que la police avait l'intention de jeter en prison. Ce bateau-phare mouille au large des côtes de Norfolk, en Virginie, dans le but d'éviter que les navires s'écrasent sur les récifs du Cap Hatteras. Alex n'aime pas son père à cause d'un événement qui eut lieu une dizaine d'années plus tôt, pendant la Deuxième Guerre mondiale. À cette époque, le capitaine Miller, Américain d'origine allemande, servait comme commandant d'un destroyer. À l'occasion d'une attaque par un sous-marin allemand, Miller poursuivit le U-Boat et le coula. Mais ce torpillage coûta la vie à de nombreux marins américains. Malgré une commission d'enquête qui l'exonéra de tout blâme, la marine américaine mit fin à la carrière

du capitaine en lui confiant un bateau-phare; aussi Alex croit-il son père coupable.

Alors qu'Alex s'ennuie à mourir sur cette île de métal et que le film semble se diriger à nouveau vers un conflit oedipien entre le père et le fils, comme ce fut le cas dans *Success Is the Best Revenge*, Skolimowski, s'inspirant de la grande tradition du film noir américain, change de cap brusquement et nous précipite en plein suspense, avec le sauvetage, par l'équipage du navire, d'une embarcation ayant à son bord trois criminels: Gene et son frère Eddie, deux brutes néandertaliennes ainsi que Caspary, leur chef, un psychopathe dandy.

LE BATEAU-PHARE (The Lightship) — Réalisation:

Jerzy Skolimowski — Scénario: William Mai et David Taylor, d'après le roman de Siegfried Lenz —

Production: Bill Benenson et Moritz Borman — Images: Charly Steinberger —

Montage: Barry Vince —

Musique: Stanley Myers —

Interprétation: Robert Duvall

(Caspary), Klaus Maria

Brandauer (le capitaine

Miller), Tom Bower (Coop),

Robert Costanzo (Stump),

Badja Djola (Nate), William

Forsythe (Gene), Arliss

Howard (Eddie), Michael

Lyndon (Alex), Tim Phillips

(Thorne) — Origine:

États-Unis — 1985 — 89

minutes — Distribution:

Karim.



Le bateau et l'équipage deviennent dès lors les otages de ces truands qui s'empressent d'installer un régime de terreur. L'atmosphère rapidement s'empoisonne, malgré l'attitude conciliante du capitaine Miller qui cherche par la négociation à éviter un bain de sang inutile. Cette attitude pacifiste ne viendra que confirmer les préjugés de son fils sur la lâcheté de son père, alors que, dans les faits, elle démontre le contraire. Miller n'a qu'une idée en tête: ne pas déroger à sa mission, c'est-à-dire faire l'impossible pour empêcher le bateau de se déplacer, ce qui lui vaudra un sermon de Caspary sur l'esclavage et la liberté. Sa droiture va jusqu'à laisser une mine flottante venir caresser les parois du navire lors d'une séquence qui devient le point d'ancrage du film. En homme de la mer, Miller sait lire les signes comme des augures: l'oiseau égorgé préfigure la mort, le mouvement du crayon qui roule par terre, entre lui et Caspary, annonce un combat à finir, la boîte de crème glacée renversée et répandant son contenu comme un corps éventré divulgue le meurtre. Ainsi, pour le capitaine Miller, cette mine égarée, c'est tout le passé qui refait surface, c'est le souvenir de l'acte qu'il a commis durant la guerre. C'est pourquoi, lorsqu'il la voit se frotter au navire et s'éloigner, il sait que sa décision est la bonne et qu'il sera vainqueur du duel le confrontant à Caspary. L'expérience de la lâcheté, c'est plutôt le fils Alex qui la connaîtra en étant désarmé avec facilité par une ruse d'Eddie.

Quel beau sujet que ce huis clos maritime pour le réalisateur de *Deep End* dont le thème central a toujours été l'isolement de l'individu à la

recherche de son identité et plongé dans l'étrangeté du monde où l'absurde et la signification se côtoient comme les deux faces d'une même médaille! C'est à l'aide d'un montage rigoureux et d'une mise en scène réglée avec la minutie et la logique d'une grande partie d'échecs que Skolimowski, comme il l'avait fait auparavant pour *Moonlighting*, nous offre une brillante allégorie sur le pouvoir, la tyrannie et le mal.

Michael Lyndon, (fils du réalisateur) vêtu d'un blouson à carreaux semblable à celui de Marlon Brando dans *On the Waterfront* et possédant la moue blasée ainsi que la blondeur de James Dean, joue avec une authenticité remarquable Alex, ce fils en révolte contre son père et fasciné par Caspary qui contrôle la situation en patron, mais aussi qui intervient en père afin de stopper la violence pulsionnelle de ses hommes. Comme Hugo, dans *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre, Alex possède l'idéalisme pur et dur d'un jeune homme affamé d'héroïsme et d'action. À l'image d'Hugo vis-à-vis d'Hoederer, Alex ne comprend pas la docilité de son père et associe l'immobilisme du bateau-phare à la couardise paternelle. Pour Miller, se taire devant l'ennemi ce n'est pas collaborer, mais rester fidèle à sa mission et sauver des vies humaines; c'est pourquoi il accepte de se salir les mains.

Klaus Maria Brandauer interprète avec une force exceptionnelle ce personnage taciturne et incompris. Caspary, qu'incarne avec génie Robert Duvall par son insolence cruelle et sa préciosité perverse, laisse voir tout le côté oppressif du barbare à visage humain venant s'emparer de biens par la terreur en prétendant apporter la liberté.

Faut-il voir *Le Bateau-phare* comme symbolisant la Pologne devenue un no man's land secoué par les flots de l'histoire et prise en otage par une puissance étrangère, ou bien comme le symbole de l'Amérique, terre de démocratie et unique rempart contre la tyrannie? Comme tout récit métaphorique, le film de Skolimowski demeure une oeuvre ouverte laissant place aux interprétations autour desquelles s'entrechoquent les thèmes de l'identité, de la liberté et surtout de l'oppression. En filigrane, Skolimowski tisse dans les mailles d'un thriller houstonien, une fable puissante révélant, à travers une maîtrise cinématographique étonnante, la condition humaine dans sa dimension tragique. Un film fort et vrai comme il s'en fait peu.

André Giguère

Radio Days

La nostalgie n'est peut-être plus ce qu'elle était, mais, heureusement, on a oublié d'en informer le philosophe contemporain Allen Stewart Koenigsberg qui dispense sa sagesse ironique sous le pseudonyme de Woody Allen. Rarement, en effet, l'humoriste new-yorkais a-t-il puisé aussi directement dans ses souvenirs personnels pour y glaner les éléments nécessaires à la trame d'un film. Bien sûr, comme pour tous les grands auteurs, il y a toujours quelque chose d'autobiographique dans toutes les oeuvres de Woody Allen, mais on a eu peu souvent l'impression qu'un thème lui tenait aussi particulièrement à coeur que celui-ci. On a bien vu, au tournant d'une séquence dans un film ou l'autre, surgir un gamin rouquin à lunettes; c'était la version rajeunie du héros de *Take the Money and Run*, de *Love and Death* ou d'*Annie*

Hall. Mais c'est la première fois qu'une oeuvre de Woody Allen est construite presque entièrement autour des gamineries et des rêves d'un jeune garçon qui a, comme de raison, les cheveux couleur carotte et le visage malicieux. On donne à cet enfant le prénom passe-partout de Joe, mais il n'est pas interdit de penser qu'il s'agit bien là du petit Allen, auquel on n'avait pas encore attribué le surnom qui l'apparente au pic jacasseur (à crête rouge) des dessins animés, d'autant que le narrateur anonyme qui se penche sur son enfance a indubitablement la voix du comédien cinéaste.

Le récit, si l'on peut parler de récit, se situe donc au tournant des années 30 et 40, alors que Joe (ou Allen) compte six ou sept ans, et

a pour but d'illustrer la place qu'occupait la radio dans la vie d'une famille américaine moyenne de l'époque, même si la famille en question est manifestement juive (on sait que Woody n'a jamais caché ses origines sémitiques et en a même tiré à l'occasion des gags désopilants). Je peux témoigner, pour l'avoir vécue, qu'une enfance dans une famille typiquement québécoise de l'époque n'était pas fondamentalement différente, même si les émissions dispensées par le poste en bois poli installé dans chaque foyer n'étaient pas du tout les mêmes. Malgré les particularités de lieu et d'expériences, j'ai senti remonter à ma mémoire tout un pan de réminiscences, tout un bouquet de détails oubliés qui m'ont mis en état de sympathie avec ces *Radio Days*. Je ne sais pas comment les jeunes générations reçoivent les évocations humoristico-sentimentales de Woody, mais le quinquagénaire que je suis a été touché au cœur, d'autant que certains éléments narratifs, telle la présence au foyer de grands-parents et d'une tante célibataire en quête de mari rejoignent des expériences personnelles. Mais trêve de confessions, c'est de l'enfance de Woody qu'il est question, pas de la mienne.

Cette enfance est présentée avec un heureux dosage de mélancolie et de raillerie. La construction est anecdotique, se partageant entre les incidents familiaux provoqués ou colorés par l'influence de la radio et les échos amplifiés de la vie mythique des vedettes du médium. Là encore, il y a transposition gentiment caricaturale alors que l'on assiste aux scènes obligées de lecture en studio où l'on s'aperçoit que l'apparence physique des acteurs ne correspond nullement aux personnages qu'ils font vivre par le seul jeu de leur voix. S'ajoute à cela l'illustration de potins succulents sur l'une ou l'autre de ces personnalités qui sont probablement (mais on ne pourrait le jurer) modelées sur des artistes de l'époque. Même les héros fictifs qui meublaient l'imagination des auditeurs ne sont évoqués que par allusion ou transposition. Par exemple, il n'y a pas eu d'émission régulière racontant les aventures du *Masked Avenger*, héros préféré du petit Joe; on peut y voir une transposition de *The Shadow* ou *The Green Hornet* (c'est d'ailleurs le thème musical de cette dernière émission, « Le Vol du bourdon », que l'on entend au générique de *Radio Days*). Ici, au Québec, on ne connaissait guère ces personnages qui étaient remplacés par des *Arsène Lupin* ou des *Rouletabille* d'origine française, mais joués par des acteurs canadiens.

Il y aurait d'ailleurs quelque chose d'intéressant à faire sur cette époque faste des premières années de la radio chez nous: les retombées bénéfiques pour les auteurs et les acteurs, la création de véritables mythes nationaux (Séraphin Poudrier devint populaire grâce à l'émission « Un Homme et son péché », diffusée quotidiennement de septembre 1939 à juin 1962, avant de connaître la notoriété



télévisuelle dans « Les Belles Histoires des pays d'en haut »). Des chercheurs comme Pierre Pagé et Renée Legris ont fait un travail imposant de récupération et de conservation des textes qui ont servi à ces émissions d'antan, qu'il s'agisse de « Madeleine et Pierre » (programme pour enfants) de « Nazaire et Barnabé » (où deux comédiens campaient à eux seuls une trentaine de rôles) sans parler des « Amours de Ti-Jos », de « Jeunesse dorée », de « Pension Velder » et d'autres émissions humoristiques, mélodramatiques ou instructives, où tout un peuple trouvait sa pâture.

J'ai l'air de m'éloigner de mon sujet, mais c'est ce même état d'esprit qu'évoque *Radio Days* de Woody Allen, en transposant dans un microcosme familial, un intérêt qui s'étendait à l'échelle de toute une nation. On peut préférer la structure plus solide, plus complexe, plus sophistiquée de films comme *Annie Hall*, *Manhattan*, *Hannah and Her Sisters*, mais *Radio Days*, malgré une dispersion apparente, a une grande unité de ton nourrie par trois éléments essentiels: la narration gentiment émue de l'auteur lui-même, la photographie (en couleurs fanées et pourtant riches) admirablement nuancée par Carlo Di Palma et une exceptionnelle trame musicale faite d'une sélection d'airs anciens tous rendus avec un soin exquis. Woody n'est plus le bricoleur inspiré de ses débuts, il a acquis avec le temps une expertise et une patine artistique indéniables. Autre marque sympathique de *Radio Days*: la générosité d'esprit de l'auteur envers ses personnages qui n'a d'égale que l'amitié manifestée par des collaborateurs assidus tant passés que présents; plusieurs rôles passagers sont assumés par des acteurs (ou actrices) que l'on a déjà vus auparavant dans les films de Woody Allen. Pour ne pas être en reste, Woody a approuvé des affiches publicitaires où tous les interprètes sont mentionnés, quelle que soit l'importance de leur rôle. C'est cet esprit de libéralité, uni à un humour authentique, qui fait de ce film une excellente séance de radio-thérapie.

Robert-Claude Bérubé

RADIO DAYS — Réalisation et scénario: Woody Allen — Production: Robert Greenhut — Images: Carlo Di Palma — Décors: Santo Loquasto — Direction artistique: Speed Hopkins — Costumes: Jeffrey Kurland — Son: James Sabat — Montage: Susan E. Morse — Supervision musicale: Dick Hyman — Interprétation: Mia Farrow [Sally White], Seth Green [Joe], Julie Kavner [la mère], Josh Mostel [Abe], Michael Tucker [le père], Diane Wiest [Bea], Wallace Shawn [le « Masked Avenger »], Tito Puente [le chef d'orchestre latin], Danny Aiello [Rocco], Gina De Angelis [la mère de Rocco], Jeff Daniels [Biff Baxter], Kitty Carlisle Hart [la chanteuse de la radio], Tony Roberts [le présentateur de l'émission « Silver Dollar »], Julie Kurnitz [Irene], David Warrow [Roger], Diane Keaton [la chanteuse de la salle de bal] — Origine: États-Unis — 1987 — 85 minutes — Distribution: Orion.

Black Widow

De *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson, on a l'habitude de se souvenir d'une séquence plusieurs fois montrée lors d'hommages télévisés ou de cycles retraçant les grandes dates de l'histoire du cinéma américain contemporain. On y voit Jack Nicholson attablé dans un *diner* sans style, comme on en voit des milliers le long des autoroutes: il fait une scène à la serveuse lorsque celle-ci refuse de lui servir les toasts qu'il demande sous prétexte que cette commande ne correspond à aucun des menus identifiés par des numéros sur la carte imprimée du

restaurant.

Je garde en souvenir, pour ma part, une autre scène du même film où Nicholson quitte sa voiture en pleine circulation pour grimper à l'arrière d'un camion transportant un piano et jouer une de ses « cinq pièces faciles ». Il semble que ce soit ce genre de héros, à la personnalité complexe, aux motivations obscures, qu'affectionne Bob Rafelson, réalisateur éclectique qui nous a par le passé démontré son

BLACK WIDOW — Réalisation: Bob Rafelson — Scénario: Ronald Bass — Production: Harold Schneider — Images: Conrad L. Hall — Décors: Gene Callahan — Costumes: Patricia Norris — Son: David McMillan — Montage: John Bloom — Musique: Michael Small — Interprétation: Debra Winger (Alexandra), Theresa Russell (Catharine), Sami Frey (Paul), Dennis Hopper (Ben), Nicol Williamson (William Macaleay), Terry O'Quinn (Bruce), Lois Smith (Sara), D.W. Moffett (Michael), Leo Rossi (Ricci), Mary Woronov (Shelley), Rutanya Alda (Irene), James Hong (Shin), Diane Ladd (Etta), Wayne Heffley (le mari d'Etta), Raleigh Bond (Martin, le procureur de Houston), Donegan Smith (un reporter), Danny Kamekona (le détective) — Origine: États-Unis — 1987 — 100 minutes — Distribution: Astral (Fox).

flair dans le choix des films qu'il tourne. Dans les années 60, tumultueuses et revigorantes dans la société, mais plutôt ternes côté cinéma, c'est lui qui avait financé *Easy Rider* de Dennis Hopper, déflagration mémorable qui devait changer plusieurs habitudes purement hollywoodiennes. De même, c'est à lui qu'était revenu l'honneur de diriger Jack Nicholson et Jessica Lange dans la nouvelle (et explosive) adaptation (signée David Mamet) de *The Postman Always Rings Twice* de James Cain.

Aujourd'hui, avec *Black Widow*, Rafelson est à nouveau envoûté. Cette fois par un scénario original de Ron Bass qui lui fournit l'occasion de décrire à sa façon deux personnages complexes et passionnants, dont les ramifications psychologiques peuvent se multiplier à l'infini.

D'un côté, il y a Alex Barnes, jeune femme coriace du Justice Department, obsédée par la recherche d'indices dans les dossiers d'hommes riches et puissants, qui meurent aux quatre coins du pays peu après leur mariage. De l'autre, il y a Catharine, dont la beauté insaisissable est à l'origine de ses contacts avec ces mêmes hommes qu'elle épouse puis élimine, changeant d'identité à chaque fois.

En fait, assez tôt dans le film, on découvre que la fébrilité interne des deux femmes n'est pas uniquement due à une obsession, mais plutôt à une force indéfinissable qui les dirige. Alex et Catharine se cherchent elles-mêmes à travers leur propre vulnérabilité, et il n'est pas précisé à la fin du film si leur quête individuelle a atteint son but.

D'ailleurs, le plaisir qui émane de ce film semble venir de ce fait même. Si l'on part du fait que plusieurs de nos propres actions, de nos propres attitudes, sont inexplicables, à la fois pour les autres et pour nous-mêmes, on ne peut reprocher à *Black Widow* d'être peu explicite sur les comportements qu'il nous présente. Pour être certain que puisse passer ce message, on fait clairement dire par un personnage: « Nobody knows why anybody does anything ».

Le déroulement du film obéit à une simultanéité d'événements qui met en parallèle, presque de façon symétrique, les vies de deux femmes à première vue dissemblables, mais qu'un concours de circonstances permet de réunir. Cette réunion entraînera la reconnaissance pour chacune d'une complémentarité qui lui faisait défaut jusqu'ici. La détermination d'Alex, sa persévérance, la logique de ses déductions séduisent secrètement Catharine pour qui le meurtre est devenu

l'expression ultime de l'amour-passion. En d'autres termes, nous aimerions pouvoir affirmer qu'elle se rend compte que ses actions dérivent directement d'une soif d'amour.

Cette même recherche d'amour se retrouve, de façon plus évidente, dans la transformation par laquelle passe Alex au contact de cette mystérieuse inconnue. Dévorée, avalée par sa banque de données sur ordinateur, Alex n'a jamais réussi (voulu? pu? su?) se laisser emporter par la violence d'un rêve, la profondeur d'un désir, l'intensité d'une peur. Avec Catharine, elle voit que tout est possible.

Le scénario de Ron Bass (auteur par ailleurs du très attendu *Gardens of Stone* de Coppola) est fondamentalement hitchcockien par la symétrie de sa facture. Le baiser que Catharine écrase fortement sur les lèvres d'Alex représente la charnière du film, l'image même du transfert effectué d'une femme à l'autre, renforcement du « baiser » qu'elles avaient plus tôt échangé (inconsciemment) à la piscine lorsqu'on leur enseignait la respiration artificielle (la vie transmise par le contact physique qui manque à l'une, qui est immense jusqu'à englober la mort chez l'autre).

Debra Winger, Theresa Russell. Quel plaisir pour les sens de voir évoluer deux actrices dont le talent égale la beauté! Et quelle délectation de les voir se mouvoir dans les images impeccables de Conrad Hall, chef opérateur de classe (de retour derrière ses caméras après dix ans d'absence) et les décors admirablement choisis de Gene Callahan (*Places in the Heart*, *Children of a Lesser God*).

J'ai pensé à d'autres films en visionnant *Black Widow* pour la première fois: à *To Catch a Thief* de Hitchcock, à *Dressed to Kill* de Brian de Palma, à *Mortelle Randonnée* de Claude Miller dont le scénario est similaire par endroits. Mais, plus que ceux-ci, c'est du côté d'Antonioni que mes songes cinématographiques m'ont porté. Et plus particulièrement parmi les couleurs d'acier du *Désert rouge* dont les jaunes, les bleus et les rouges sont parfaitement délimités, sans l'ajout de teinte ou de nuance stylisée. Les obscurs rendus brillants lors de la réception au bord de la piscine ont évoqué pour moi le silence des rues aux abords de l'usine du *Désert rouge*, avec ses tubulures métalliques qui tintent dans le vent nocturne. Quant au personnage joué par Theresa Russell, il est à rapprocher de celui de Monica Vitti (chevelure blonde mise à part): toutes deux possèdent cette gravité intérieure qui les identifie comme personnages significatifs, au milieu d'une société où elles apparaissent comme des dissonances négligeables, des interférences futiles, parfois frivoles.

Le film de Bob Rafelson, malgré sa fin prévisible (une petite mise en scène dont le coup de théâtre n'en est pas un), peut s'interpréter, comme on le voit, de différentes façons. À l'extrême, c'est un récit féministe à dénouement complexe: chacune des femmes accepte d'assumer sa part de responsabilité dans le déroulement de sa propre vie, sans qu'il y ait chez elle un sentiment de défaite ou de victoire. En fait, dans le regard de Catharine, qui prend le chemin de sa cellule de prison, brille une lueur d'acceptation positive de soi. Dans celui d'Alex, celle d'un exploit teinté de fatalisme, de cette hantise qui, tout au long de sa vie jusqu'à ce point, lui avait bloqué les chemins de la passion et de l'instinct.

Maurice Elia



Angel Heart

Il y a des films qui nous obligent à sortir du fond de nos tiroirs des termes qui ne sont plus vraiment à la mode. Devant *Angel Heart* d'Alan Parker, je me vois contraint d'y aller d'une telle démarche et de faire appel à la morale, ce mot que la critique cinématographique n'ose plus utiliser depuis plusieurs années déjà (depuis, tout au moins, l'époque où l'on se querellait à propos de l'utilisation du travelling par rapport à l'utilisation du zoom, et qu'on entendait régulièrement quelqu'un affirmer que « le travelling est affaire de morale »).

Si je dois parler de morale à propos d'*Angel Heart*, c'est qu'Alan Parker en manque régulièrement, à tous les niveaux de son entreprise. Parker manque de morale vis-à-vis de son sujet, vis-à-vis du genre qu'il emploie, vis-à-vis du spectateur et, plus globalement, vis-à-vis du cinéma.

Son sujet, c'est l'histoire d'un Faust américain qui se serait défilé au moment de rendre des comptes au Diable. Alors, comme on est en Amérique, pays de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler, le Diable n'a d'autre recours que d'aller trouver un détective privé et de lui confier le dossier. C'est donc de cette façon que Harry Angel, un privé minable, est mis en contact avec Louis Cyphre, homme à l'allure louche et aux ongles trop longs pour être ceux de quelqu'un d'honnête, qui lui confie une enquête visant à retrouver Johnny Favorite, un chanteur de charme disparu sans acquitter une dette. De New York, Parker nous catapulte alors à la Nouvelle-Orléans où nous accompagnons Harry Angel dans sa descente aux enfers tronquée, des enfers qui ont couleur de vaudou et où, à son grand malheur, Angel se découvrira lui-même.

On voit ici tout de suite qu'un tel sujet, pour être acceptable, avait besoin d'un traitement rigoureux. Il fallait aussi, surtout, que le cinéaste y fasse preuve d'un véritable point de vue. On ne descend pas aux enfers pour le plaisir de mettre en place une imagerie morbide et sanguinolente, ce serait trop commode. Une fois rendu aux enfers, il faut au moins avoir quelque chose à dire au Diable ou encore avoir un avertissement à faire passer au Bon Dieu. Alan Parker, lui, ne se formalise pas de cela. Il n'a pas d'idée, pas de point de vue sur son histoire et ses personnages et il s'en fout. Tant qu'il peut faire des images-chocs, il se fout de tout. Parker est à l'image de Johnny Favorite, il vendrait volontiers son âme au Diable pour qu'il lui permette de ramener deux ou trois images des enfers, mais, à l'heure de passer à la caisse, il refuserait de payer le prix.

Il n'y a, dans *Angel Heart*, aucune trace de moralité ou d'immoralité alors que le sujet réclamerait pourtant un point de vue à ce propos. Parker joue aux innocents, il joue de façon béate la carte de l'amoralité au profit de ce qui apparaît comme une simple enquête policière suralimentée de psychanalyse, d'où est évacuée toute métaphysique.

Or, à ce chapitre-là, il triche aussi. C'est un euphémisme d'affirmer que Chandler et Hammett auraient détesté *Angel Heart* au plus haut point. En effet, Parker cache beaucoup de cartes, pipe constamment les dés et nous sert une conclusion qui ne respecte pas l'éthique du genre. Aux spectateurs, il annonce une enquête dans l'esprit des romans noirs, tout en leur refusant grossièrement la part ludique à



laquelle ils ont droit.

Reste donc, à ce stade-ci, les images de Michael Seresin, images qu'on a tant vantées et qui méritent qu'on s'y arrête pour en souligner le carte-postalisme morbide. D'autant plus que ces images sont réunies avec une mollesse peu commune. Jamais, à l'intérieur de l'imagerie de Seresin et Parker, on ne retrouve de profondeur de champ et de hors champ. L'image est toujours plane, sans relief, très télévisuelle, et jamais elle ne se situe à l'intérieur d'une topographie quelconque. Il en résulte l'impression désagréable du non-lieu. C'est-à-dire que Parker, dans *Angel Heart*, n'arrive pas à créer de lieu, à désigner une topographie. Pire, le cinéaste ne semble jamais avoir conscience de ce fait puisqu'il ne joue pas, comme le ferait un Resnais, avec le flou de l'espace. Ballottant le spectateur à la fois dans l'espace et dans le temps (Combien de temps dure cette enquête?: des jours, des semaines, on n'en a aucune idée), Parker raconte son histoire avec une maladresse exaspérante, en se fiant essentiellement sur la force d'images glauques et d'éclairages sophistiqués. Quant à savoir comment relier ces images entre elles, Parker ne s'en soucie guère. C'est d'ailleurs là où il échoue le plus lamentablement, lorsqu'il ne maîtrise même pas ces images et qu'il nous sert un film qui, en plus d'être mal construit, est bourré de faux raccords. Je me limiterai à trois exemples de ces maladresses, soit le jeu de mains de Robert de Niro lors de ses deux premières apparitions (une main qui d'un plan à l'autre se promène, ou une main qui s'attelle à la tâche sisyphienne de débarrasser un oeuf dur d'une coquille sans doute douée de régénération spontanée) et — exemple d'une évidence telle qu'il crée un effet comique — la valse des blocs de glace de la scène de la révélation finale.

Que *Angel Heart* soit un film bâclé peut toujours passer. On en a vu d'autres. Mais, qu'il soit en plus amoral, voilà qui en fait un film détestable. La fascination de Parker pour le mal est celle d'un bigot hypocrite, car elle refuse d'inclure la moindre réflexion sur cette fascination. Comme Harry Angel dont la personnalité se dédouble à chaque fois qu'il commet un crime, Alan Parker refuse de regarder en face les images de mort qu'il met en scène. C'est dommage, car un peu de conscience, si légère eût été la dose, aurait pu sauver le film.

Marcel Jean

ANGEL HEART — Réalisation: Alan Parker — **Scénario:** Alan Parker, d'après le roman "Falling Angel" de William Hjortsberg — **Production:** Alan Marshall et Elliott Kastner — **Images:** Michael Seresin — **Décor:** Brian Morris — **Direction Artistique:** Kristi Zea et Armin Ganz — **Costumes:** Aude Bronson-Howard — **Son:** Danny Michael — **Montage:** Gerry Hambling — **Musique:** Trevor Jones — **Interprétation:** Mickey Rourke (Harry Angel), Robert De Niro (Louis Cyphre), Lisa Bonet (Epiphany Proudfoot), Charlotte Rampling (Margaret Krusemark), Stocker Fontelieu (Ethan Krusemark), Brownie McGhee (Toots Sweet), Michael Higgins (le docteur Fowler), Elizabeth Whitcraft (Connie), Elliott Keener (Sterne), Charles Gordone (Spider Simpson), Dann Florek (Winesap), Kathleen Wilhoite (l'infirmière), George Buck (Izzy), Judith Drake (la femme d'Izzy), Gerald L. Orange (le pasteur John), Peggy Severe (Mammy Carter) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 113 minutes — **Distribution:** Columbia.



Hoosiers

HOOSIERS — **Réalisation:** David Anspaugh — **Scénario:** Angelo Pizzo — **Production:** Carter De Haven et Angelo Pizzo — **Images:** Fred Murphy — **Décor:** David Nichols — **Direction artistique:** David Lubin — **Costumes:** Jane Anderson — **Son:** David Brownlow — **Montage:** C. Timothy O'Meara — **Musique:** Jerry Goldsmith — **Interprétation:** Gene Hackman (l'entraîneur Norman Dale), Barbara Hershey [Myra Fleener], Dennis Hopper [Shooter], Sheb Wooley [Cletus], Fern Persons [Opal Fleener], Brad Boyle [Whit], Steve Hollar [Rade], Brad Long [Buddy], David Neidorf [Everett], Kent Poole [Merle], Wade Schenck [Ollie], Scott Summers [Strap], Maris Valainis [Jimmy] — **Origine:** États-Unis — 1986 — 114 minutes — **Distribution:** Orion.

La popularité des compétitions sportives n'a pas échappé à l'attention des cinéastes. Il n'existe pratiquement pas de sport qui n'ait figuré d'une manière ou d'une autre sur nos écrans.

La boxe y tient une bonne place dès l'époque des premiers Chaplin. Le football américain donna à Harold Lloyd et à Buster Keaton l'inspiration pour certains de leurs meilleurs gags. Le tennis a tenté Hitchcock dans *Strangers on a Train* (*L'Inconnu du Nord-Express*). L'athlétisme dominait le très beau film de Hugh Hudson *Chariots of Fire*. Plus récemment encore, Robert Redford prêtait tout son charme au rôle de joueur de baseball dans *The Natural* (*Le Meilleur*).

Le basketball ne pouvait guère échapper à cette attention. C'est le basket qui a offert à Sidney Poitier un des premiers rôles, quand il accompagnait la fameuse équipe des Harlem Globe Trotters dans le film *Go, Men, Go!* (1954), cri d'encouragement qu'on entend plusieurs fois dans *Hoosiers*.

Avouons que le mot « hoosiers » pose quelques problèmes au non-initié que je suis. La plupart des dictionnaires consultés disent qu'il signifie: un habitant de l'État d'Indiana. Mais le grand Webster donne d'autres significations: personne bizarre « awkward », pas commode « unhandy », incapable « unskilled », un campagnard ignorant. Il précise aussi que ce mot peut servir de sobriquet.

Tout cela correspond parfaitement à notre film, car il traite d'une petite ville d'Indiana, Hickory, habitée par une population primitive dont le basket est la seule passion. Mais il traite surtout de réhabilitations. Par action directe et par symbolisation, il exprime la foi dans la capacité de régénération, de dépassement.

L'ambiance sportive favorise le message optimiste du film. Le public se passionne toujours pour le faible qui réussit à dominer le plus fort. David et Goliath s'affrontent continuellement dans notre esprit. Nous espérons toujours que c'est le succès de David qui nous appartiendra un jour. Voilà pourquoi dans la plupart des films « sportifs » c'est l'« underdog » qui triomphe (avez-vous vu *Rocky*?).

Ce qui séduit dans le film de David Anspaugh, basé sur un habile scénario d'Angelo Pizzo, c'est que le thème du dépassement se retrouve à plusieurs niveaux individuels et collectifs.

Au niveau collectif, l'équipe des collégiens de Hickory, faible et désorganisée, se transforme pendant une seule saison, de 1951-52, en championne de l'État d'Indiana. Il paraît qu'une telle performance presque miraculeuse a effectivement eu lieu, en 1954, avec l'équipe de la High School de Milan.

Mais il n'y a pas que l'équipe. C'est toute la population de Hickory qui change. D'un groupe hargneux, fermé, rétrograde, elle devient une vraie communauté, solidaire des siens, mais en même temps capable d'accueil pour un étranger.

Individuellement, on assiste à plusieurs transformations.

À commencer par le personnage principal du « coach », Norman Dale, interprété d'une façon convaincante par un Gene Hackman en possession de tous ses moyens. Il sait que du succès de la mission dépend tout son avenir. Il comprend la difficulté de la tâche, mais il



ne recule pas. Il réussit même (presque!) à dominer son vilain tempérament à l'égard des arbitres, tempérament qui lui avait déjà valu une suspension professionnelle d'une douzaine d'années. Son courage le portera finalement au triomphe.

Il y a aussi l'extraordinaire personnage de Skooter. À cause d'une hallucinante interprétation de ce personnage, Dennis Hopper fut proposé pour l'Oscar du meilleur rôle secondaire. Ancien grand entraîneur, ruiné physiquement et matériellement par l'alcool, il redevient humain grâce à l'amour de son fils et aux nouvelles responsabilités qu'on lui confie dans l'équipe.

Il y a Myra Fleener, l'institutrice qui apprend à respecter d'autres valeurs que les connaissances livresques qui limitaient son attitude dans la vie.

Et, bien sûr, il y a les jeunes membres de l'équipe qui se transforment et se dépassent d'une manière ou d'une autre. Le signe le plus frappant de cette transformation nous est donné dans le personnage du joueur le plus petit de taille, le plus timide et le plus maladroit qui, après deux essais ratés, transforme les deux paniers de la victoire.

Optimiste et vigoureux au point d'être presque naïf, le film constitue un spectacle des plus agréables et moralement stimulant. Ne nous attardons donc pas sur quelques ambiguïtés, comme la forme de la prière traditionnelle avant chaque match de l'équipe. N'exigeons pas non plus d'approfondissement psychologique des personnages et ne nous étonnons pas trop des changements faciles des attitudes hostiles du début vers les appuis enthousiastes de la fin.

Laissons-nous plutôt entraîner par le rythme enlevant des images qui alternent les vues paisibles de la campagne et des rues du village avec la frénésie des rencontres sportives. On ne saurait imaginer une meilleure illustration de ce qui constitue la création cinématographique. À base des « flashes » de la réalité, saisie dans ses petits fragments par l'excellente caméra de Fred Murphy, le metteur en scène recompose une nouvelle symphonie d'images, soutenue par la musique moderne de Jerry Goldsmith (autre candidat à un Oscar).

Sans être un grand chef-d'œuvre, *Hoosiers* (quel en sera le titre français?) offre au public, et surtout aux jeunes, un spectacle très révélateur des moeurs de la société américaine.

À nous maintenant, pour *Lance et compte!*

André Ruszkowki

Light of Day

Le film ne dure pas deux heures. Il m'a paru en durer quatre.

Pourtant, je m'étais calée dans mon siège de velours cinématographiquement rouge avec la certitude peinarde d'une joueuse de poker pleine aux as: Gena Rowlands est comme un arbre bien planté dont le feuillage bruisse au moindre vent d'émotion; Michael J. Fox possède un sens inné du tempo qui devrait lui permettre de faire pivoter, comme un trente sous, une séquence dramatiquement bien écrite; Joan Jett est d'avance une chanteuse de rock munie d'une discographie qui prouve le talent de son énergie rebelle; et enfin... enfin, Paul Schrader est tout de même le scénariste des meilleurs *Scorsese* (*Taxi Driver* et *Raging Bull*) et le réalisateur d'*American Gigolo* et de *Mishima*. Avec une main pareille, pourquoi le château de cartes s'est-il écroulé? On dirait que Schrader, à la fois donneur et joueur, a été bon donneur et mauvais joueur.

Schrader déclare avoir voulu mettre en scène un drame familial typique de l'Amérique moyenne — celle incarnée par Bruce Springsteen qui a, d'ailleurs, écrit la chanson-thème *Light of Day* interprétée par les Barbusters. Son histoire se noue donc autour de la mère et de la fille, irréconciliables tant elles sont de tempérament identiques; c'est-à-dire que la première cherche la rédemption dans la religion, la seconde, dans le rock. Symbolisme primaire qui oppose ange blond et ange noir, messe catholique et messe noire. Pris entre ces deux feux, il y a le pacifiste, l'arbitre, l'émissaire, bref, le pauvre Joe, qui réussit à cumuler les défis émotifs posés par son rôle de fils respectueux, son problème de frère admiratif (au point que l'inceste se dessine en filigrane) et son devoir de papa de service pour le petit garçon « illégitime » de sa sœur Patti.

Sincèrement, dans le genre drame familial, celui-ci loge quelque part comme dix étages en dessous d'*Ordinary People* (Robert Redford, 1981). Ainsi, le scénariste-réalisateur de *Light of Day* semble s'être trouvé dans une telle panne d'inspiration dramatique que pour enclencher le processus de réconciliation entre la mère et la fille, il a opté pour le deus ex machina par excellence des temps modernes: le spectaculaire et impitoyable (et rédempteur?) cancer. Dans un tel décor d'hôpital à la Dallas, qu'est-ce que des personnages peuvent faire d'autre que de se demander pardon?

Tout ce mélo, on se serait attendu à ce que Schrader dispose du talent suffisant pour le transcender par la mise en scène; après tout, il a



tourné *Mishima* avec une obsession du cérémonial poussée jusqu'à l'académisme. Rien de tel, cette fois. Pas même le commencement d'un indice de soupçon d'une tentative pour donner en pâture au public un minimum d'images artistement filmées et montées. Le déclin de la mère, qui aurait pu devenir rituel de mort, ressemble à un banal épisode de feuilleton. La passion de la fille pour le spectacle, qui aurait dû évoluer en rituel de la rébellion rock, s'apparente visuellement au matériel de stock shots que les cameramen de télévision tournent à la hâte pour les nouvelles de 18 heures.

Seuls deux courts moments du film captent notre réelle attention et ils doivent leur existence à Gena Rowlands qui jongle brillamment entre le dit et le non-dit lors de deux monologues: celui où elle expose toutes les raisons qu'elle a de ne pas prêter six cents dollars à Patti, puis cet autre où elle démontre la nécessité du remariage de son mari qui sera sans doute démuné sans femme pour veiller sur lui, le brave homme.

En fin de compte, on se demande si Paul Schrader, bon donneur, mauvais joueur, n'a pas envisagé *Light of Day* comme une oeuvre alimentaire — cette sorte de film qui se fabrique selon une formule éprouvée dont la rentabilité garantie permettra de payer le loyer ou de financer le prochain « grand » film. Dans ce cas, il aura perdu sa mise, car le succès est un tout qui vaut plus que la somme de ses parties, même lorsque pour racoler le public adolescent, la bande sonore donne à entendre des cantiques rock plutôt que des chants sacrés.

Marie-Christine Abel

Le Risque de vivre

Dans ma filière secrète concernant les mauvais coups dans le milieu cinématographique, j'ai découvert la fiche de Gérard Calderon. De quel crime était-il accusé? D'avoir commis *La Grande Paulette*, une comédie satirique dont l'absurde n'arrivait pas à soutenir l'intérêt jusqu'à la fin. La cour avait suspendu toute condamnation parce que l'auteur avait fait preuve d'une conduite exemplaire dans la confection de ses documentaires. En effet, je garde un bon souvenir du *Grand Secret* et du *Bestiaire d'amour*. Et voilà que nous arrive, avec quelques années de retard, ce bijou de documentaire: *Le Risque de vivre* qui m'a tenu en haleine durant deux projections. Par anthropomorphismes

interposés, le film joue sur la gamme de moult sentiments. Cela va du comique au tragique en passant par le fantastique.

Des armes pour survivre

Dans la lutte continuelle pour survivre dans un univers hostile, on a vu apparaître chez les insectes un arsenal d'armes défensives et offensives: dards, tentacules, pinces, crocs, carapaces, boucliers et piquants. L'oursin avec ses piquants affiche une défense passive à toute épreuve. Mais un baliste rusé souffle et soulève un nuage de sable. Et l'oursin doit baisser pavillon et piquants. « Ce n'est pas

LIGHT OF DAY - Réalisation et scénario: Paul Schrader — **Production:** Rob Cohen et Keith Barish — **Images:** John Bailey — **Décor:** Jeannine Claudia Oppewall — **Costumes:** Jodie Tilden — **Son:** J. Paul Oddo et Bill Pellak — **Montage:** Jacqueline Cambas — **Musique:** Thomas Newman — **Chanson-titre:** Bruce Springsteen — **Interprétation:** Michael J. Fox (Joe Rasnick), Gena Rowlands (Jeanette Rasnick), Joan Jett (Patti Rasnick), Michael McKean (Bu Montgomery), Thomas G. Waites (Smittie), Cherry Jones (Cindy Montgomery), Michael Dolan (Gene Bodine), Paul J. Harkins (Billy Tettore), Billy Sullivan (Benji Rasnick), Jason Miller (Benjamin Rasnick) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 107 minutes — **Distribution:** Columbia.

LE RISQUE DE VIVRE —

Réalisation: Gérard Calderon — **Scénario:** Dominique Eudes, Cyril de Klemm et Gérard Calderon — **Production:** Pierre Braunschberger — **Images:** Georges Probst — **Montage:** Gil Blast — **Commentaires** d'André Langaney **dit par** Michel Lonsdale — **Origine:** France — 1980 — 83 minutes — **Distribution:** Les Films SMC.

l'intelligence de l'animal qui invente ce stratagème commun à tous les balistes, nous dit le commentaire d'André Langaney. Issue de milliers de générations, cette ruse involontaire n'est que le produit stéréotypé d'un programme génétique invariable, et chaque baliste souffle machinalement du sable dès qu'il perçoit la présence d'un oursin. »

Parmi les armes offensives, le film souligne l'arme démesurée du caméléon qui détend sa langue à plus d'un mètre pour happer sa proie. Le déploiement est si rapide qu'il est invisible à l'œil nu. Pour nous montrer le tout au ralenti, Calderon disposait d'un endoscope, caméra ultrarapide à 500 images/seconde. C'est impressionnant!

Des automates programmés

Dans la société, les activités des fourmis oecophylles, qui logent dans les arbres, sont très diversifiées. Elles s'adonnent à l'élevage, à l'architecture. Elles se servent d'un outil et font la guerre. Toutes ces activités souvent sophistiquées nous renvoient aux sociétés humaines. Seraient-elles les plus proches parentes de notre monde vivant? Le commentaire nous rappelle à l'ordre. Dans ce monde des insectes, point de place pour l'improvisation. Une donnée fondamentale nous sépare d'elles: l'absence d'individualisme et de liberté chez l'insecte. Ce dernier agit comme un automate entièrement programmé. Cependant, le commentaire avoue: « On ne comprend toujours pas comment la nature est parvenue à une telle complexité. »

De la séduction à vol d'oiseau

Le commentaire affirme que la beauté et la séduction sont essentielles à la survie puisqu'elles contribuent à la nécessité absolue de la procréation. En Nouvelle-Guinée, les oiseaux de paradis y mettent le paquet comme s'ils avaient lu le guide du parfait séducteur. Le beau paradisier s'esbroufe. Il s'adonne à une parade acrobatique qui fait penser à un athlète maîtrisant avec art le cheval d'arçon et les barres parallèles. À Norfolk vivent des phaétons. Ces oiseaux poussent la coquetterie jusqu'à voler à reculons. Histoire d'épater la femelle.

Des comportements bizarres

Le mégapode mâle construit un nid inutilement énorme. Il entretient 11 mois par an un incubateur qui mesure 3 mètres de hauteur et 8 mètres de diamètre. La femelle ne couve pas. Se donner tant de mal pour l'éclosion d'un oeuf, c'est du zèle à l'état pur. L'araignée néphile nous propose une aventure digne d'un phantasme fellinien. Imaginez que la femelle est 300 fois plus grosse que le mâle. Ce dernier, pour déposer sa semence, se doit d'être un alpiniste chevronné. Une fois la périlleuse action accomplie, le mâle habité par une peur



incontrôlable, prend la poudre d'escampette afin de sauver le peu de vie qui lui reste. Vous avez dit bizarre?

De la poésie visuelle

Pendant la reproduction des oursins, au nuage rouge d'ovules répond un nuage blanc de sperme. Ce tableau animé pourrait porter comme titre: la sexualité offerte sur un tapis d'abondance. Au large de la Nouvelle-Guinée, une chenille colorée vit une aventure périlleuse. Sous nos yeux étonnés et ravis, elle deviendra un somptueux papillon. L'éclosion se fait de nuit pour ne pas attirer l'attention des prédateurs diurnes. Au petit matin, une fois séché, le merveilleux papillon entreprend une longue ascension avant le premier vol. Tout ce manège vaut à lui seul le déplacement. Un poème qui se fait papillon pour charmer les muses du cinéma.

Le Risque de vivre pratique la science-indiscrétion. Le réalisateur s'arme d'une caméra comme pour débusquer l'intimité de certaines familles d'insectes et d'animaux minuscules. Comme à travers le trou d'une serrure, l'observateur, muni d'une lentille ultramoderne essaie de percer le mystère des comportements de toute une faune bigarrée. Ce qui nous donne des séquences débordantes de vitalité. Les vues microscopiques sont claires et colorées. Contrairement à la musique du *Grand Secret* qui donnait dans la boursofflure, avec *Le Risque de vivre*, elle se fait moderne et plus discrète. Elle propose un supplément d'atmosphère à certaines images qui nous invitent à l'émerveillement. Par exemple, l'éclosion de notre chenille colorée.

De l'évaluation du risque de vivre

Je laisse au commentaire le soin de conclure: « Après s'être transformées de générations en générations par le jeu de la sexualité et de la sélection naturelle, certaines espèces ont acquis le pouvoir de se modifier, individu par individu. La faculté d'apprendre apparue chez les oiseaux trouve son apogée chez les mammifères... Les jeunes orang-outans apprennent beaucoup plus qu'ils ne savent de naissance... Chaque individu peut alors réaliser sa propre évolution et communiquer à d'autres son expérience personnelle... L'apprentissage prolongé annonce déjà l'aventure unique des cultures humaines. Parce qu'ils étaient doués de curiosité, de liberté et de mémoire, les descendants des grands primates ont appris à prévoir les résultats de leurs actes. Ils se sont ainsi dotés d'une nouvelle arme redoutable face aux autres espèces. Ce faisant, ils ont appris pour la première fois depuis la nuit des temps à évaluer le risque de vivre. »

Janick Beaulieu

A Zed and Two Noughts

Il était deux fois un couple (séparé) de jumeaux siamois qui vivaient dans un zoo et qui faisaient des études sur la décomposition des cadavres d'animaux. Ils rencontrèrent une femme devenue unijambiste à la suite d'un accident d'auto, et en tombèrent éperdument amoureux tant et tellement que, lorsque madame exprima le désir de se faire couper la jambe restante parce qu'elle ne supportait pas les nombres impairs, ils l'appuyèrent. Ils vécurent heureux jusqu'à ce que la cul-de-jatte trépasse. Ainsi en fut-il.

Oui, vous avez bien lu: tel est le synopsis du dernier long métrage de l'iconoclaste Peter Greenaway, idole du nouveau cinéma britannique. Après nous avoir donné un superbe long métrage qui traitait, entre autres choses, de la perspective (*The Draughtman's Contract*), voici en effet que ce peintre de formation se lance à l'assaut de la symétrie. Fasciné par les compositions picturales et les mathématiques, il continue, sans en avoir l'air, d'interroger dans *Zoo* ses obsessions formelles.

Pourquoi tout dans la nature vient-il par deux? Deux bras, deux pieds, deux yeux, deux narines, deux ailes — ou alors quatre, six, huit. Pourquoi les structures biologiques ne viendraient-elles pas par trois, par cinq, par sept? Fasciné par la sérialité et la répétition (son *Four American Composers* se penchait, ne l'oublions pas, sur la musique minimaliste), Greenaway s'étonne devant l'ordre naturel. Foisonnante, la nature, rampant, grouillant, bourgeonnant, boursoufflant loin de toute structure esthétique? Pas si sûr: lorsqu'on y regarde de plus près, en effet, elle semble obéir à des règles cachées, fondamentales, inéluctables, règles qui ne devraient rien au hasard. Comme si elle épousait les contours d'un plan prédéterminé.

Y aurait-il donc un lien entre l'art et la vie, entre la rigueur de l'un et l'apparente viscosité de l'autre? L'esthète aurait-il tort de ressentir une nausée face à la fertilité insensée du vivant?

Pourrions-nous lire dans les multiples formes de la nature des signes d'organisation? Qui sait! Dans *Act of God*, documentaire qu'il avait réalisé sur des gens qui avaient été frappés par la foudre, Peter Greenaway tentait de jeter un pont entre les lois mathématiques et les incidents naturels; dans *Zoo*, il revient de plus belle à la charge, confrontant la logique des sciences pures à la contingence absurde de la réalité végétale et animale.

Composant des images d'une symétrie tout artificielle, qu'il entrecoupe de scènes (réelles) de décomposition d'animaux, Peter Greenaway confronte l'ordre et le chaos, afin que naisse de ce choc un monde situé quelque part entre la culture et la nature. Tout comme les biologistes qui s'évertuent à décoder une structure mathématique derrière le bourgeonnement des chromosomes, il pénètre la faille qui sépare les certitudes de la physique des mystères de la vie. Là encore, on pense à la musique minimaliste de Philip Glass et de John Cage, qui se déroule dans un no man's land flottant entre le nombre et la note, la structure et la mesure, la cadence et l'anarchie bref, la forme et la matière.

On sent ici et là l'influence d'un Kubrick, par exemple, dans cette



volonté de rendre compte du flou en surenchérissant sur le pur, d'évoquer la courbe en multipliant les droites; d'un Magritte, qui partait du concret pour arriver à l'abstrait; ou encore d'un Robbe-Grillet, dont les romans ne foisonnent de détails que pour nous plonger dans un univers d'autant plus incertain et insaisissable qu'il est cliniquement décrit. Sans oublier un attachement évident à la thématique de l'avant-garde américaine (Laurie Anderson, David Byrne, et compagnie) qui explore cette région « bio-technologique » de l'art, ou alors « hyper-réaliste » du récit.

Rituel figé de la forme, mystère mouvant de la vie: *Zoo*, vous l'aurez deviné, peut se classer comme un film sacré. C'est-à-dire tentant de témoigner d'une cohérence cachée, fuyante. En effet, Greenaway rêve de retourner à l'arrière, de retrouver l'unité perdue, le concept premier, le chiffre initial. Tout comme les jumeaux qui finissent par se ressouder, il veut rebrousser le temps et réarranger les pièces du puzzle.

Lorsqu'on est unijambiste et qu'on est obsédé par la structure et l'équilibre, il faut se couper la jambe à défaut d'en avoir une deuxième. Réfléchissez à cet axiome, vous verrez: tout le dernier Greenaway y dort, comme une huître dans sa coquille.

Le temps est irréversible, et la mort, inéluctable. Lorsqu'on rêve à un absolu ancestral, à une perfection originale, il faut accélérer le processus de destruction, à défaut de pouvoir revenir dans le sein maternel. *Altered States* de Ken Russell remontait le cours de l'évolution pour rejoindre l'atome premier; *Zoo* accélère le passage du temps pour plonger dans le vide ultime. Ne sont-ils pas, en fait, que les reflets (symétriques) d'une même obsession?

Vieille blague: un homme avec une jambe de bois prie Dieu: « rendez ma jambe semblable à l'autre ». Il se retrouve avec deux jambes de bois. Lire: la mort, décidément, est une bien mauvaise blague. Mais elle est aussi malheureusement notre seule planche de salut, notre seule chance d'assouvir cette soif de paix et de beauté.

Entre les images du dernier Greenaway, Mishima sourit...

Richard Martineau

A ZED AND TWO NOUGHTS — **Réalisation et scénario:** Peter Greenaway — **Production:** Peter Sainsbury et Kees Kasander — **Images:** Sacha Vierny — **Décor:** Ben Van Os et Jan Roelfs — **Cos-
tumes:** Patricia Lim — **Son:** Garth Marshall — **Montage:** John Wilson — **Musique:** Michael Nyman — **Effets
photographiques spéciaux
(accéléérés):** David Spears
Ltd — **Interprétation:**
Andrea Ferreol (Alba Bewick),
Brian Deacon (Oswald
Deuce), Eric Deacon (Oliver
Deuce), Frances Barber
(Venus de Milo), Joss Ackland
(Van Hoyten), Gerard
Thoolen (Van Meegeren),
Gusje Van Tilbrogh (Caterina
Bolnes), Jim Davidson
(Joshua Plate), Wolf Kahler
(Felipe Arc-en-Ciel), Geoffrey
Palmer (Fallast), Ken
Campbell (Stephen Pipe),
Agnes Brulet (Beta Bewick)
— **Origine:** Grande-
Bretagne / Hollande — 1986
— 117 minutes — **Distri-
bution:** Cinéplex Odéon.

Beyond Therapy

BEYOND THERAPY —

Réalisation: Robert Altman
Scénario: Robert Altman
 et Christopher Durang
 d'après la pièce de ce dernier
Production: Roger
 Berlind — **Images:** Pierre
 Mignot — **Montage:**
 Jennifer Augé — **Musique:**
 Gabriel Yared — **Décor:**
 Stephen Altman —
Costumes: John Hay —
Son: Philippe Loret et Daniel
 Bélanger — **Interprétation:**
 Julie Hagerty (Prudence),
 Jeff Goldblum (Bruce), Glenda
 Jackson (Charlotte), Tom
 Conti (Stuart), Christopher
 Guest (Bob), Geneviève Page
 (Zizi), Cris Campion (Andrew),
 Sandrine Dumas (Cindy),
 Bertrand Bonvoisin (le gérant
 du restaurant) — **Origine:**
 États-Unis — 1987 — 93
 minutes — **Distribution:**
 Les Films René Malo.

Contrairement à *A Wedding* et à *Three Women*, films où l'humour caustique se dégageait des situations dramatiques, le cinéaste Robert Altman opte ici pour la farce, avec le même insuccès que lui avait valu précédemment son très lourd *Health*.

Mais qu'est-ce qui fait donc tourner Robert Altman? Depuis 1982 le cinéaste, en rupture avec le cinéma hollywoodien, persiste et signe des adaptations théâtrales qui lui permettent, de façon inégale, de maintenir le cap sur une réflexion critique des valeurs de la société américaine. *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* mettait en présence trois femmes groupées se rencontrant dans le huis clos d'un restaurant afin de célébrer le culte de leur héros. Par une mise en scène complexe et un constant recours à la fragmentation visuelle, Altman faisait éclater le « star system » en nous montrant que les rêves de la société américaine s'échafaudent par des « Dames de coeur » paumées et mythomanes. Dans *Streamers*, c'était l'armée qui passait à la moulINETTE. Altman utilisait encore une fois le huis clos en réduisant le Vietnam à une baraque militaire, et pourfendait la vision de l'Amérique qui apporte la liberté à la pointe du fusil. L'anxiété des recrues montait à un degré tel que la violence explosait avant même que ces jeunes ne se retrouvent sur le terrain. Plus austère, *Streamers* faisait craquer les masques et brisait les mythes en exposant comment la moralité du système militaire broie ses propres adhérents. Par la suite, Altman s'est lancé dans une réflexion shakespearienne sur la folie du pouvoir, incarnée par un roi déchu, Richard Nixon, et a mis en scène *Secret Honor*. Enfin dans *Fool for Love*, Altman s'associe au dramaturge américain le plus coté actuellement, Sam Shepard, qui nous dévoilait des êtres instables pataugeant jusqu'à la schizophrénie dans des déboires amoureux, des êtres marqués au fer par leurs origines, leur passé et traqués par un destin incontournable.

Mais alors, que vient faire *Beyond Therapy*, cette farce simpliste écrite par un dramaturge quelconque qui cherche au premier degré à se défouler, à jeter son dévolu en caricaturant des individus aux prises avec leurs difficultés affectives? Altman, en filmant *Beyond Therapy*, semble avoir délaissé son sens critique pour se satisfaire d'une rigolade énorme et banale.

Deux yuppies, Bruce et Prudence, sentant la vieillesse les gagner et conscients qu'il ne leur reste que quelques années pour plaire, placent, dans la rubrique des rencontres, une annonce afin de trouver un partenaire avant qu'il ne soit trop tard. Leur premier face à face échoue lamentablement, dans un restaurant français sophistiqué où le personnel marivaud devant les clients, derrière les comptoirs et autour des tables. Parmi le vacarme des portes qui claquent et des ustensiles qui résonnent, Prudence examine Bruce qui l'aborde sans détour en lui parlant de sa poitrine. Rebutée par une telle audace mais fascinée par son aisance et par son côté « bien dans sa peau », Bruce plaît à cette femme qui, par son abondante chevelure, son air ahuri, son regard de pucelle, fait penser à une espèce de Donald Poudrier des années 80. Lorsque Bruce lui apprend qu'il est bisexuel, qu'il cohabite avec son amant, mais qu'il continue à courir les filles, les paupières de Prudence se mettent à battre, ses mains à trembler, ses lèvres à se convulser. Un autre rêve s'écroule. Elle ne peut pas sentir les gays,



ni les « bilingues » surtout lorsqu'ils ont, comme Bruce, la maladresse et le sans-gêne de sangloter en public. Bruce la traite alors d'hystérique et de frigide. La rencontre prend fin au moment où tous deux lancent à la figure de l'autre un verre d'eau.

Par la suite, on apprend que Bruce et Prudence suivent une thérapie avec deux psychanalystes qui sont eux-mêmes des déséquilibrés affectifs projetant leurs propres problèmes sexuels, leurs désillusions sentimentales et leurs fantasmes sur le dos de leurs clients. On comprend qu'Altman, en transposant à l'écran la pièce de Christopher Durang, s'attaque à l'image d'autorité que ces thérapeutes représentent. Tous deux manipulent leurs patients, leur enlèvent leur initiative, leur spontanéité, leur innocence, affaiblissent leur moi déjà faible afin de maintenir sur eux un pouvoir tyrannique et de les aliéner dans leur dépendance. Stuart, le psy de Prudence, n'a qu'une idée en tête: persuader sa cliente que la guérison viendra d'autant plus rapidement qu'ils iront au lit ensemble. Tandis que Charlotte, la psy de Bruce, cherche désespérément à obtenir l'amour de celui qui a recours à son aide. Même si plusieurs répliques font sourire, *Beyond Therapy* ne développe pas une vision d'ensemble sur cette société qui produit des individus aussi émotivement instables. Pourquoi sont-ils ainsi? Comment peut-on expliquer cet état de fait?

Pourtant les comédiens se débrouillent fort bien et on constate qu'Altman n'a pas perdu la main pour les diriger. Julie Hagerty a la naïveté d'une héroïne de film muet, Jeff Goldblum, même si l'on sent chez lui la crispation et la nervosité retenue du personnage de son film précédent, *The Fly*, interprète un bisexuel convaincant. Tom Conti et Glenda Jackson jouent les psy avec un enthousiasme débordant. Enfin, Christopher Guest, l'amant de Bruce, et Geneviève Page, sa mère, donnent le meilleur d'eux-mêmes. De plus, la photographie de Pierre Mignot, même si elle offre peu de surprises, illustre avec art tout le climat de fausseté dans lequel évoluent ces yuppies perturbés.

Ce qui ne va pas, c'est d'abord le texte de Durang. Les personnages sont stéréotypés: nous ne savons rien des antécédents de Prudence, dont la compulsivité et l'allure névrotique font d'elle une marionnette. Ses goûts apparaissent comme de simples préjugés. Sa soumission

malade à son thérapeute, sa peur terrifiante de l'homosexualité, son manque de confiance en elle se traduisent par une inadaptation anachronique. Durang nous décrit une femme des années 50 ou 60, mais pas une femme yuppie des années 80 et Altman endosse le point de vue du dramaturge.

À l'opposé, Bruce, comme son amant, paraît tellement à l'aise avec son orientation sexuelle qu'on se demande pourquoi il est en thérapie. Tous deux assument leurs désirs et incarnent ce qu'ils sont avec naturel.

Quant aux psy, combien de fois avons-nous rencontré le stéréotype de psy plus fou que ceux qu'ils traitent? Stupidement Durang et Altman reproduisent servilement, sans génie, sans fantaisie, le portrait classique du thérapeute autoritaire, parano, frustré, obsédé sexuel, dépressif, mythomane et narcissique. Du déjà vu, uniquement du déjà vu.

I Love You

Avec *I Love You*, Ferreri opère dans son cinéma une sorte de pause — qui est aussi un point d'orgue — dans le traitement de ses thèmes habituels qu'il aborde ici en les contournant, évitant de les attaquer frontalement de crainte d'en avoir épuisé toutes les potentialités. Sans leur tourner le dos complètement non plus, parce qu'il sent bien qu'une telle source est intarissable, qu'il lui s'agit de trouver un nouvel angle pour parer à la redite et régénérer son matériau obsessionnel.

Direct, Ferreri ne pouvait l'être davantage que dans son film *Le Futur est femme* (1983), d'abord par le titre, un peu trop « gros » pour être honnête, et par la mise en abîme du personnage masculin (Gordon), dépossédé de toute humanité, et finalement tué, pendant que s'installe un simulacre de complicité entre deux femmes dont l'une, Malvina réellement enceinte, accouchera bientôt. Le mâle chez Ferreri est un irrémédiable être d'échec, sexuel et existentiel, réduit à l'état de référence pitoyable et univoque d'un univers féminin démultiplié, peuplé de femmes porteuses, non pas bêtement d'espoir ou d'idéal, mais de vie, de contradictions et de mort. Privilège hors d'atteinte de tous les pantins ferrériens, contemplatifs et hagards au mieux (Mastroianni dans *L'Histoire de Piera*), poussés dans leurs derniers retranchements jusqu'à l'auto-émasculatation (Depardieu dans *La Dernière Femme*), ou envieux du pouvoir d'enfanter (dans *Pipicadodo*, l'instituteur feignant la grossesse). L'envie du pénis est très loin.

I Love You s'ouvre sur une scène où Michel est plaqué par Barbara, déçue de ne pouvoir lui soutirer un enfant. « Je ne vais pas te faire un enfant dans le dos », lui dit-elle avant de faire l'amour. Lorsqu'elle s'enfuit, il la poursuit avec une poupée qu'il veut lui offrir en signe d'adieu, en souvenir de sa stérilité. C'était la dernière femme. Avec son départ, Ferreri renonce pour la première fois à représenter ses thèmes de prédilection, toujours figurés par des femmes, qui continueront pourtant de fourmiller autour de Michel, mais en contrepoint seulement de son prochain grand amour: un porte-clés. C'est peu dire qu'il est maintenant seul. Il se retrouve dépouillé de toute origine, de toute histoire. Célibataire, orphelin et, ultimement, onaniste, un être sans affect logeant dans un de ces immenses lieux désaffectés qu'on trouve au cœur de nulle part: un « loft ». Nulle part,

Enfin, l'adaptation cinématographique se limite à un brouillage géographique. Nous faisant croire que l'action se déroule à New York, nous apprenons à la fin que nous sommes non pas à New York, mais à Paris. Altman s'est bêtement contenté de suivre le texte presque à la lettre se refusant d'y insuffler son point de vue. Les êtres demeurent schématisés, coincés dans leur existence théâtrale. Le cinéaste n'a pas cherché à expliquer pourquoi ces individus s'élancent de manière aussi désespérée vers ces solutions afin de répondre à leurs besoins. Altman laisse sous-entendre que les psy se défoulent ensemble sexuellement, mais n'en dégage aucune signification.

Alors qu'il aurait dû aller du côté de Molière, Altman s'est dirigé, pour notre plus grande déception, vers Labiche: « ...qui rit d'autrui doit craindre qu'en revanche on rie aussi de lui. » Molière, *L'École des femmes*.

André Giguère

c'est l'absence de destination, c'est le centre commercial qui abrite une petite agence de voyages où il travaille, microcosme autosuffisant qui le condamne au mirage. Mais la chance le poursuit et c'est le destin qui lui envoie son prochain objet d'amour: le porte-clés en forme de visage de femme à la bouche purpurine, qui répond: « I love you » quand on le siffle.



À la différence de ses œuvres antérieures, où la régression des personnages est déployée tout au long du récit, Michel est frappé d'inanité rédhitoire dès l'entrée du film, condition préalable à la fascination amoureuse qu'il voue au porte-clés. L'amour naît d'une reconnaissance partagée et Ferreri donne la preuve que deux choses peuvent aussi s'aimer d'amour tendre.

Mais il faut compter avec le caractère féminin de l'objet d'amour qui, tout objet qu'il soit, reste imparable et volage. À la première occasion, le porte-clés trahira et distribuera ses « I love you » au premier siffleur venu, en l'occurrence le meilleur pote de Michel, Yves, le chômeur professionnel pataud et laid, son exact envers qu'il aurait cru indigne d'un tel amour. Pire encore, en un retournement de situation dramatique, Lambert se casse une dent qui l'empêche de siffler, anéantissant tout espoir de repossession de l'effigie.

I LOVE YOU — Réalisation: Marco Ferreri — **Scénario:** Marco Ferreri, Didier Kaminka et Enrico Oldoini — **Images:** William Lubtchansky — **Direction artistique:** Jean-Pierre Kohut-Svelco — **Son:** Jean-Pierre Ruh — **Montage:** Ruggiero Mastroianni — **Musique:** Les Jivaro, Zème Prix de Beauté, Les Illuminés du 8 décembre — **Interprétation:** Christophe Lambert (Michel), Eddy Mitchell (Yves), Agnès Soral (Hélène), Anémone (Barbara), Flora Barillaro (Maria), Marc Berman (Pierre), Laura Manszky (Camélia), Jeanne Marine (la prostituée), Jean Reno (le dentiste) — **Origine:** France / Italie — 1986 — 100 minutes — **Distribution:** Les Films René Malo.

Perte définitive de tout langage amoureux, perte des infimes fonctions sexuelles substantives, dans un soubresaut, Michel court chez une prostituée et lui intime de reproduire le « I love you » mécanique et feutré du porte-clés. Peine perdue. Il ne lui reste plus qu'à enfourcher sa moto pour atteindre la mer, lieu originel entre tous, y plonger pour rejoindre le dernier mirage d'un voilier à la dérive. Image récurrente de la mer chez Ferreri, qui clôt ainsi chacun de ses derniers films, signe de son impuissance à les terminer autrement.

Maniant avec désinvolture l'utilisation de l'énorme symbole, le cinéaste évite toute futilité savante et déploie longuement une idée, à première vue très courte, lui donne de la chair mais pas trop, car le film doit dériver un peu pour que soit ressenti le vide, pour que soient graduellement encerclés des fragments de vérité, pour que craquelle la surface lisse de la bêtise et de la déperdition sexuelle.

Michel Beauchamp

Outrageous Fortune

OUTRAGEOUS FORTUNE

— **Réalisation:** Arthur Hiller
— **Scénario:** Leslie Dixon —
— **Production:** Ted Field et Robert Cort — **Images:** David M. Walsh — **Décor:** James D. Vance — **Direction artistique:** Sandy Veneziano — **Costumes:** Gloria Gresham — **Son:** Gerald Jost — **Montage:** Tom Rolf — **Musique:** Alan Silvestri — **Interprétation:** Shelley Long (Lauren), Bette Midler (Sandy), Peter Coyote (Michael), Robert Prosky (Stanislav Korzenowski), John Schuck (Atkins), George Carlin (Frank), Anthony Heald (Weldon), Ji-Tu Cumbuka (le chauffeur de taxi) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 100 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

Lauren Ames et Sandy Brozinski sont toutes deux comédiennes, mais là s'arrête toute comparaison. La première, WASP typique et de bonne famille, sûre d'elle, un peu pédante, persuadée de sa grâce innée et de son bon goût, croit en son art et a su se monter une facture de 32 000 \$ de frais de cours de toutes sortes pour le prouver. La seconde, une excentrique du Lower East Side au verbe un peu gras, a su se distinguer dans des oeuvres immortelles comme *Ninja Vixens*. Elles se rencontrent dans les classes d'art dramatique du grand Stanislav Korzenowski (!), se détestent au premier coup d'oeil et découvrent un peu tard qu'elles partageaient le même amant.

Shelley Long reprend pratiquement ici son rôle de Diane Chambers, la barmaid intello de *Cheers*, sans grande variation. Long détenait à l'origine le haut de l'affiche, ce qui explique sans doute qu'elle hérite de la plupart des morceaux de bravoure. Des deux femmes, c'est celle qui a le plus à faire pour s'adapter à la situation, et se mettre en valeur, qu'il s'agisse de tenir en joue des malfrats à l'aide d'un revolver et d'un accent du Bronx qui tient davantage de Bugs Bunny que de Bogie, de personifier une Polonaise égarée ou de précipiter la mort de l'amant ennemi. C'est aussi par elle que nous faisons connaissance avec l'ambigu Michael Santors. Lorsqu'à la fin elle réalise son rêve de jouer Hamlet, Sandy est bien là dans le décor, en Ophélie ou en Rapunzel des pauvres, on ne sait pas trop bien.

Bien dommage en effet qu'on prenne pour acquis le personnage de Sandy, la juive-excentrique-et-vulgaire-à-grand-gueule, sans se donner la peine de le développer ou de nous le montrer indépendamment de sa comparse. On se surprend d'ailleurs à y trouver une Bette Midler bien calme et pondérée. Depuis son entrée fracassante sur la scène cinématographique avec *The Rose* en 79, la Divine Miss M. s'est bien assagie (elle est maman depuis peu). *Jinxed* fut un échec cuisant et ses deux derniers rôles de bourgeoises à lubies dans *Down and Out in Beverly Hills* et *Ruthless People*, bien que colorés, ne lui laissaient qu'une marge de manoeuvre assez réduite. Finis l'humour décapant, les tenues démentes et provocantes, les réparties équivoques. Hollywood l'a passée au collimateur et Bette peut désormais s'insérer dans le moule Disney, élevé aujourd'hui, il est vrai, à un niveau plus adulte. (N'est-ce pas en tant que *movie star* qu'elle faisait récemment la couverture de la revue Time?)

La jeune scénariste Leslie Dixon, dont c'est le premier scénario à atteindre l'étape non négligeable de la production, s'est alimentée au cinéma comique des belles années qu'elle a bien digéré et assimilé. En s'inspirant autant de Francis Veber que de Billy Wilder, elle a créé un produit comme les aiment les gros studios. Tellement convaincue au départ que son histoire ne serait jamais produite, elle a, de son



propre aveu, « mis le paquet », ce qui n'empêche pas certaines longueurs. Le réalisateur, Arthur Hiller (*Silver Streak*, *The In-Laws*), un habitué des films à itinéraires parsemés de vignettes, réussit à s'empêtrer dans les scènes de désert et à gaspiller la présence de George Carlin.

Le duo Long-Midler n'a rien à envier à ses prédécesseurs, les Hope et Crosby, Lemmon et Matthau, Wilder et Pryor. Accueilli comme le premier « female buddy movie », *Outrageous Fortune* donne aussi l'occasion à ses héroïnes, comme c'était le cas dans *Romancing the Stone*, de devenir des héros à part entière. Lauren et Sandy (Laurel et Hardy ?) ne sont pas à la remorque de leur partenaire masculin; elles le pourchassent d'un bord à l'autre du continent! Évidemment on peut déplorer le fait qu'elles soient motivées au départ par la jalousie et la volonté de disputer son homme à l'autre. Mais ici le mec est moche et l'ennemi se cache au creux du lit. L'amant séduisant, le charmeur trop parfait se transforme en un opposant féroce, redoutable et méconnaissable, qui s'acharne à leur perte (une prestation souple et efficace de Peter Coyote).

Ce brusque changement de cap qui, dans un autre contexte, aurait tôt fait de décourager n'importe qui, sert ici à galvaniser nos deux soeurs Lévesque de l'espionnage international qui vont désormais concentrer leurs énergies à récupérer une fiole contenant un dangereux virus (un McGuffin qui en vaut bien un autre) et ainsi sauver l'Ouest du pays d'une défoliation certaine, non sans avoir mis à jour les activités illicites d'une demi-douzaine d'espions. Pas étonnant que, dans un pays où le président est un acteur, le K.G.B. infiltre les cours d'art dramatique.

Il serait prématuré d'avancer que *Outrageous Fortune* est « le buddy movie » féminin définitif. *9 to 5* (Colin Higgins, 1980) en était un peu l'ébauche et il y en aura nombre d'autres, maintenant que celui-ci a ouvert un peu plus la voie, qui permettront de le replacer dans une plus juste perspective. (Dans un même ordre d'idée, *Platoon* est-il le film sur le Vietnam? Probablement pas, mais il arrive à point nommé pour transmettre une vision dont nous avons besoin ici et maintenant. Il pourra nous apparaître tout autre avec le recul, dans une dizaine

d'années ou moins, après qu'un autre film viendra entretemps révolutionner notre perception du sujet.)

Malgré une réalisation des plus conventionnelles, *Outrageous Fortune* fait néanmoins sa marque, ne serait-ce que parce qu'il est issu de la plume d'une femme et qu'il annonce un amusant changement de rôles.

Dominique Benjamin

Noir et blanc

NOIR ET BLANC —
Réalisation, scénario et production: Claire Devers
Images: Daniel Desbois, Christophe Doyle, Alain Lasfargues et Jean-Paul Da Costa — **Direction artistique:** Anne Isabelle Estrada — **Son:** Pierry Donnadieu — **Montage:** Fabienne Alvarez et Yves Sarda — **Interprétation:** Francis Frappat (Antoine), Jacques Martial (Dominique), Josephine Fresson (Edith), Marc Berman (Roland), Claire Rigollier (la secrétaire), Catherine Belkoudja (la femme de chambre) — **Origine:** France — 1986 — 84 minutes — **Distribution:** Prima.

Claire Devers a réalisé *Noir et blanc*, son premier long métrage, en tant que projet de diplômée à l'IDHEC. Voulant faire un film sur les centres sportifs, elle a trouvé la trame narrative de son sujet dans deux nouvelles de Tennessee Williams, « Le Masseuse noir » et « Le Boxeur manchot », dont elle s'est vaguement inspirée. Comme elle le dit elle-même: « *Noir et blanc*, c'est une histoire abstraite sur le masochisme. Un travail plus sur l'écriture que sur les émotions. » Et c'est là, je crois, que le bât blesse.

En fait, l'accent porte plus encore sur l'histoire abstraite que sur un travail d'écriture approfondi. On n'apprend que peu de choses sur Antoine, ce jeune comptable qui découvre le massage et les joies de la souffrance, et encore moins sur Dominique, le masseuse noir à la haute stature. L'attention se porte plutôt sur l'aspect formel et le traitement clinique de la relation masseuse-client. Le titre *Noir et blanc* se révèle à ce propos très approprié. Outre l'utilisation de la pellicule noir et blanc, le titre signale l'opposition entre Antoine et Dominique. Antoine, jeune cadre blanc au complet noir, et Dominique, le masseuse noir à la blouse blanche. Au-delà de cette différence de classe, on dénote le caractère passif-actif de leur relation: Antoine subit le massage de Dominique.

Pour dépasser ce stade analytique et académique de la mise en scène, le spectateur aurait besoin de données supplémentaires sur ces personnages schématiques. Mais Claire Devers ne nous en fournit pas. On ne comprend pas comment cette découverte du plaisir par la douleur se fait jour chez Antoine. On ne le voit pratiquement pas souffrir, même durant les séances de massage, on ne souffre pas avec lui, on n'assiste pas à la naissance de son désir masochiste. Vers la fin du film, lors d'une longue tirade d'Antoine, il explique à Dominique que ce plaisir, il le découvre bien plus tard, lorsqu'il caresse une plaie ou se souvient de la douleur. Mais ceci est dit, et non vu, donc n'est pas vécu par le spectateur. D'où la distanciation qui s'imisce entre Antoine et nous. De plus, beaucoup de scènes détournent l'attention du principal propos du film: celle de la secrétaire « belle-mais-pas-intelligente », le test des trois animaux, la chorale à laquelle appartient Antoine. Ces scènes ne précisent, en aucune façon, les motivations d'Antoine et elles n'apportent rien de nouveau à l'ensemble.

Malgré tout, le film demeure troublant. Claire Devers refuse de tomber dans la surenchère violente et limite les séquences de massage et leur cruauté. De plus, elle filme ces séances de façon très froide, clinique. D'abord, la salle de massage est blanche et carrelée. Quand Antoine se couche sur la table, son corps est découpé par les lignes noires du carrelage, à l'image d'un dessin sur du papier quadrillé. Quand le massage commence, la caméra découpe à son tour le corps d'Antoine,



blanc comme un mort, blancheur accentuée par le noir mat des mains de Dominique. Le corps devient un morceau de viande que l'on s'apprête à dépecer, ou à disséquer, à l'instar d'une autopsie à la morgue.

Toutefois, ces séances se font brèves, mais c'est à ces moments-là que la question la plus troublante prend forme. On devine, par la rudesse des gestes de Dominique, que ces massages ne sont pas normaux. On devine que la respiration haletante d'Antoine subissant les coups peut s'associer à l'extase et à l'orgasme sexuels. Mais là où un David Lynch aurait sans doute accentué cet aspect fantasmique des massages et l'aurait poussé à son paroxysme de rituel violent (voir *Blue Velvet*), Claire Devers garde un regard clinique aseptisé et minimise (trop?) ses effets. Le spectateur se voit frustré de son désir de voyeur. Mais alors, ce désir d'en voir plus deviendrait-il l'expression d'un sadisme refoulé? Car en voir plus revient ici à contempler la souffrance d'Antoine...

Cette réflexion donne froid dans le dos. Cela correspond quand même à ce goût du sang qui fait s'attrouper les curieux sur les lieux d'un accident. Par contre, puisque Devers refuse de montrer, notre imagination travaille. D'abord, Antoine a des bleus, puis une écorchure, puis il se déchire un muscle, puis c'est un bras cassé, accompagné d'un terrible cri. C'est pourquoi la fin du film est à ce point insupportable. Quand Dominique enchaîne Antoine à la machine, on ne sait que trop ce qui l'attend: la mort n'est pas loin. Mais Devers ne nous montre pas le corps se faire broyer, elle nous confine à la machine: l'imagination fait le reste.

Si Claire Devers réussit à harmoniser cette force visuelle à un scénario mieux construit et plus attentif aux développements des personnages, elle deviendra une cinéaste redoutable.

André Caron

Twist again à Moscou

TWIST AGAIN À MOSCOU — Réalisa-

tion: Jean-Marie Poiré — **Scénario:** Jean-Marie Poiré, Martin Lamotte et Christian Clavier — **Production:** Alain Poiré — **Images:** Pascal Lebéque — **Direction artistique:** Pierre Guffroy — **Costumes:** Catherine Leterrier — **Son:** Alain Sempé — **Montage:** Catherine Kelber — **Musique:** Michel Goguelet — **Interprétation:** Philippe Noiret [Igor Tataïev], Christian Clavier [Iouri], Martin Lamotte [Boris Pikov], Marina Vlady [Natacha Tataïev], Bernard Blier [Alexeïev], Jacques François [le Maréchal Safranov], Agnès Soral [Tatiana Fedorova], Anaïs Jeanneret [Katerina Tataïev] — **Origine:** France — 1986 — 103 minutes — **Distribution:** Action Film.

Je le dis et je me répète avec un sérieux décontracté, le premier critère pour apprécier un film comique, c'est sa tendance à provoquer le rire dans une salle. Je sais, il y a plusieurs sortes de rires. Il y a le rire *épais* provoqué par des mots ou des situations vulgaires. C'est un comique qui vole *gras*. À l'opposé, on peut détecter le comique fin. Tellement fin qu'un rieur ordinaire risque de passer à côté. Les connaisseurs vous parleront d'un produit signé Woody alias Narcisse qui provoque, par sa ténuité profonde, le sourire intérieur ou le « rire en dedans ». Quand personne ne rit dans la salle devant un gag sublime, il faut bien parler de « rire en dedans » pour justifier sa mystérieuse jubilation intérieure. Ces rieurs raffinés devant une salle qui s'esclaffe s'empresseront d'accuser votre risorius d'être programmé pour rire devant n'importe quoi. Décidément, le rire, c'est du sérieux! Avant de passer le rire de *Twist again à Moscou* à la moulinette, voyons de quoi il retourne.

Lors d'un voyage à Moscou, Christian Clavier, l'un des trois scénaristes avoue avoir découvert avec étonnement que les Russes étaient sympathiques. Certes, le pays est soumis à un régime autoritaire, mais tout le monde se débrouille assez bien. C'est le règne de la combine organisée. Un samedi soir, dans un hôtel chic de Léninegrad, Clavier et ses copains se sont retrouvés dans une immense salle avec 200 personnes complètement soules en train de danser le twist avec un orchestre du genre 1960. À partir de ce moment-là, en tenant compte de la chaleur de ces Slaves, une histoire sous forme d'aventures a commencé à prendre corps. Faire passer le communisme à travers le prisme du twist, c'était désuet, drôle et angoissant d'après les concepteurs. Ils ont aussi découvert que les Russes étaient les Napolitains de l'Est, à cause des gestes exagérés qui accompagnent leurs conversations.

Dans *Twist again à Moscou*, Igor Tataïev représente un bourgeois soviétique qui jouit des privilèges de son rang. Directeur d'un hôtel très important à Moscou, il nage à marée haute dans les combines de toutes sortes. C'est un membre du Parti qui sait tirer avantage d'une situation confortable. Boris Pikov, c'est un contrôleur du Parti dont le train de vie est modeste. Il représente le côté austère du communisme. Iouri fait partie des marginaux de cette société. Il organise des concerts rock. Il est fiancé à une vedette du rock soviétique. Tout en vivant dans la marge, il représente un milieu important. Les problèmes commenceront à se multiplier quand le contrôleur débarquera chez Igor. Et comme un malheur n'arrive jamais seul, le beau-frère Pikov demandera à Igor de l'aider à faire passer à l'Ouest les parents de sa fiancée qui sont de nationalité juive.

Twist again à Moscou aborde, dans la veine comique, le vécu quotidien des Russes sur leur propre terrain. Pour la réalisation de cette idée originale, Jean-Marie Poiré y a mis le paquet. Quatre équipes ont tourné en Finlande, en Norvège, en Yougoslavie et en Savoie. On y remarque un nombre impressionnant de figurants. Côté spectacle, on ne se refuse rien. D'après le critère revendiqué au début de cet article, le film est-il réussi? Pas très. Sur le plan des répliques, rien de sublime. Face à un homme plein d'alcool jusqu'aux oreilles, Igor conseille de ne pas fumer près de lui. Il y a risque d'explosion. Plus tard, ce même Igor s'invente une grippe *chinoise* comme prétexte pour s'absenter.



Afin de justifier la présence de sa carte d'écrivain, il nous avoue candidement qu'il a autrefois écrit un livre de recettes sur la cuisine arménienne. Devant ces réparties, la salle affichait un sourire « extérieur ». Il faut souligner la russification des noms français. Poiré devient Poirev et Noiret Noiretov. Ce procédé fait partie de la meilleure trouvaille. Le contrôleur déclare: « Même avec une tête de con, un communiste reste un communiste ». Ça vous fait rire? Moi non plus.

Dans le domaine des situations comiques, on peut souligner le gag du contrôleur Pikov qui vient du froid et qu'on oublie dans la glacière. Il y a ce grincheux de Maréchal Safranov qui s'évanouit durant un twist endiablé. Et Blier qui pousse une chanson en langue russe! Je m'attendais à ce que le rire carbure à la vodka. Mais non, on doit se contenter d'un petit lait sec. Il nous a fallu patienter longtemps pour avoir droit à un éclat de rire au chocolat. Ici, je pointe du doigt le meilleur gag du film. Le moteur d'un avion part, mais l'équipage demeure. Il était temps!

Ma grande déception vient de Philippe Noiret qui est mal dirigé. Il en vient même à perdre la richesse de son timbre qui affectionne le ton d'une psalmodie. On l'oblige à hurler comme un annonceur de catastrophes. On le force à courir comme un poulain dans un tiercé mécanisé. Le film souffre du *syndrome du tourniquet* dans le fait qu'il tourne en rond en claquant souvent les mêmes portes. D'autre part, comme le rythme est la respiration d'un film, Jean-Marie Poiré a tendance à confondre rythme et agitation. Même la course-poursuite avec troïka et automobiles s'essouffle un peu trop. Et tout ce beau monde semble s'être égaré dans un pays, somme toute, pas très rigolo.

On nous avait promis la Russie sur un plateau désopilant. On n'a droit qu'à une mince tranche de boeuf Stroganoff. Le recette était bonne. Mais le cuisinier n'était pas à la hauteur. *Twist again? Niet!*

Janick Beaulieu

Rosa la rose, fille publique

Né en 1930 à Ajaccio, c'est-à-dire en Corse, Paul Vecchiali a été critique de cinéma, acteur, producteur et metteur en scène non seulement au cinéma mais également à la télévision et au théâtre. Sa carrière de cinéaste englobe une bonne quinzaine de longs métrages inégaux mais toujours intéressants parmi lesquels *Les Ruses du diable* (1965), *L'Étrangleur* (1970), *Change pas de main* (1975), *C'est la vie* (1980). Qu'il aborde le mélodrame, la comédie, ou qu'il pastiche la pornographie, il sait renouveler d'un film à l'autre les sources de son inspiration. Entre *En haut des marches* (1982-83), très beau portrait de femme interprété par Danielle Darrieux, et *Trous de mémoire* (1985), passionnant et périlleux exercice de style, il y a une grande distance mais également des qualités d'émotion qui les rapprochent. Sans doute et surtout parce que Vecchiali a toujours attaché une grande importance à ses distributions et au jeu de ses comédiens.

On retrouve cet amour des acteurs et du cinéma dans *Rosa la rose, fille publique*, du reste dédié à Danielle Darrieux, Max Ophüls, Dora Doll et Jean Renoir. Et si l'héroïne du film se prénomme Rosa la rose, c'est que Gilbert, son souteneur, l'a baptisée ainsi pour des raisons cinéphiliques. On aura compris que Rosa exerce le soi-disant plus vieux métier du monde. Plus précisément dans le nouveau quartier des Halles, à Paris, où elle est adulée de tous. Elle n'est pas que jeune et jolie. Elle est gentille et généreuse. Et il semble même que c'est avec plaisir qu'elle se livre aux caprices de ses clients.

Loyale et soumise à son souteneur, elle est aimée de ses collègues et rivales, les prostituées du coin qui, tout en lui enviant son succès, ne lèveraient jamais le petit doigt contre cette fleur du trottoir. Mais ces dames connaissent leur place et savent s'écarter en souriant quand leurs maîtres annoncent que maintenant on va parler de choses sérieuses... Le jour de ses vingt ans, un beau jeune homme, Julien, fait son apparition dans la vie de Rosa. Il la voit et il en est épris. Quand il monte chez elle, la jeune péripatéticienne devient soudainement pudique et grave, elle aussi amoureuse pour de bon. Mais, convaincue que Gilbert ne la laissera pas partir, Rosa tente une sorte de demi-suicide. Qui, malheureusement, réussit.

Paul Vecchiali a très évidemment voulu rendre hommage à un cinéma qui n'est plus. Le destin tragique de la prostituée sentimentale, touchée par l'amour, mais condamnée par la loi du milieu (même si, dans ce



cas, Rosa est plus orthodoxe que son souteneur) est un thème qui a fait couler beaucoup de larmes et suscité beaucoup de fantasmes. Les lois du genre sont à peu près respectées. Il y a l'inévitable manège, les bals-musettes, l'accordéon. Dialogues à la Prévert, ou enfin presque, et personnages conformes aux traditions. Ainsi, le souteneur ne doit jamais, face à la fille qu'il aime le plus, se départir de sa dignité ni même d'une certaine hauteur. On a remis au goût du jour, juste ce qu'il fallait, cette histoire ancienne que d'autres diront éternelle. L'actualisation est parfois amusante (l'allusion à ce malin petit Robert), parfois un peu grosse (cet « Attention au sida! »).

La mise en scène et les éclairages sont étudiés, mais il est difficile de pousser très loin la filiation avec le réalisme poétique qui, sur des thèmes voisins, fit les beaux jours du film noir français, devant ces images colorées, la robe bleu vif et les lèvres rouges de Rosa. Nous sommes très loin, esthétiquement, d'un Marcel Carné. J'avoue avoir bien du mal à m'attendrir une fois encore devant le mythe de la fille de joie au grand cœur transfigurée par l'amour. Et je dois admettre que si ça passe malgré tout l'écran, c'est par la magie des comédiens qui voguent à l'aise parmi ces clichés auxquels ils semblent tellement croire qu'on finit par y croire un petit peu...

Francine Laurendeau

Strictement personnel

Il est certain que *Strictement personnel* est un film à découvrir, qu'il aborde l'intrigue policière de curieuse façon et qu'il bénéficie d'un intimisme émouvant. Cependant, sa forme risque de décevoir un certain nombre de spectateurs qui pourraient vouloir y trouver quelque chose de plus direct ou de plus poignant. Dans *Strictement personnel*, c'est l'entre-deux qui gêne.

Dès le début, cette histoire est une double histoire. Un flic qui fait son travail de flic découvre que sa propre famille est mêlée à une sombre histoire de faux tableaux. Mais cette famille — son père, sa soeur Hélène, son jeune frère Benoît —, il ne l'avait pas revue depuis de nombreuses années. En fait, depuis la mort de sa mère. L'autre

histoire, c'est que ce policier est un romancier en puissance qui ne connaît pas sa valeur (il s'entend dire par un éditeur que son manuscrit est un remake de « Madame Bovary ») et qui cherche à se trouver à travers les fils ténus de sa vie actuelle.

Pierre Jolivet prête à Jean Cottard, son héros, un caractère distant, absent, mais réceptif et non sans émotion. C'est un policier parfois maladroit qui croit en son métier de la façon la plus primaire, c'est-à-dire qu'il fait son travail parce qu'il n'y a pas de sot métier. Il préfère voyager en train « sinon, on n'a pas le temps de lire » et choisira finalement la prison pour avoir probablement enfin le temps d'écrire.

ROSA LA ROSE, FILLE PUBLIQUE — **Réalisation:** Paul Vecchiali — **Scénario:** Paul Vecchiali — **Production:** Pierre Bellot — **Images:** Georges Strouvé et Renato Berta — **Costumes:** Nathalie Cercuel — **Son:** Jean-François Chevalier — **Montage:** Paul Vecchiali — **Musique:** Roland Vincent — **Interprétation:** Marianne Basler (Rosa), Jean Sorel (Gilbert), Pierre Cosso (Julien), Laurent Lévy (Laurent), Evelyne Buyle (Trente-cinq), Catherine Lachens (Quarante), Pierre Oudry (Paulo), Régine Benedetti (Yvette) — **Origine:** France — 1986 — 90 minutes — **Distribution:** Karim.

STRICTEMENT PERSONNEL — **Réalisation:** Pierre Jolivet — **Scénario:** Pierre Jolivet, Luc Béraud, Bernard Balavoine et Christiane Kruger — **Production:** Simona Benzakein et Pierre Jolivet — **Images:** Christian Lamarque — **Décor:** Christian Grosrichard — **Cos-tumes:** Magali Bassenne — **Son:** Yves Osmu — **Montage:** Gerard Lamps — **Musique:** Serge Perathoner — **Interprétation:** Pierre Arditi (Jean), Jacques Penot (Benoit), Caroline Chaniolleau (Hélène), Jean Reno (Villechaize), Robert Rimbaud (le père), Christiane Kruger (Julia), Simona Benzakein (Judith), Maurice Baquet (le concierge) — **Origine:** France — 1985 — 90 minutes — **Distribution:** Prima.

De gigantesques plongées, notamment dans les halls de la gare, écrasent cet anti-héros qui se trouve plongé dans la recherche d'une vérité qu'il n'avait nullement l'intention de rechercher. Mais on connaît si peu nos proches, et « la vérité, c'est autre chose que le doute, mais ça tue l'espoir ». Cette phrase que son père lui dit avant de se suicider lui trottera dans la tête et il ira jusqu'au bout des choses, se dépassant lui-même comme sans doute le lui avait enseigné sa mère que l'on voit dans des flash-backs oniriques escalader de dangereuses parois rocheuses.

Cette idée qu'on ne connaît jamais complètement les siens rappelle les personnages principaux de presque tous les romans de Patrick Modiano. On croit connaître, mais chaque jour amène une nouvelle découverte. Ainsi, derrière le regard empâté de son père, Cottard perçoit une profonde tristesse; derrière celui de sa soeur, responsable d'un centre de conditionnement physique, il découvre une névrosée méthodique qu'une vie ratée a plongée dans le mal chronique sinon pathétique. Quant au jeune frère, c'est un drogué manipulé que l'enquête de son aîné pourrait sortir des abysses où il s'est profondément enlisé.

Cette série de portraits nous est malheureusement présentée de façon étiquée. Le policier sensible du début devient, au dénouement, l'auteur d'un meurtre étrange dont les motivations sont mal expliquées. La chronique familiale aurait dû chevaucher l'enquête policière classique sans empiéter sur son territoire et vice-versa. L'élégance est sans doute là, mais la plausibilité en souffre, à cause de l'extrême densité du propos. Peut-être aussi l'auteur a-t-il voulu élucider un peu trop l'intrigue comme pour aider le spectateur à trouver plus facilement les clefs de l'énigme. Grave erreur: tout le monde sait qu'un film noir gagne à rester le plus noir possible. La compréhension du pourquoi a toujours semblé diminuer la force du récit policier.

Cependant, *Strictement personnel* a l'allure du film bien ficelé (et tous les interprètes, à commencer par Pierre Arditi, y contribuent). Ce polar français a bien des qualités, il va sans dire, même un charme particulièrement bien équilibré. Il n'est pas facile de faire passer à l'écran à la fois le policier et la psychologie. Jolivet s'en sort avec les moyens du bord: un personnage principal humain avec toutes ses qualités et ses maladresses, des situations solides où les scènes d'action (parfois racoleuses) trouvent leur place, le tout associé à une bonne dose d'humour.

Le film fait appel aussi au thème de la famille, souvent abordé par le



cinéma, mais presque jamais dans les films policiers. Au fil de ses vacances, Cottard redécouvre des êtres qui étaient siens, qui ne l'ont plus été, puis qui le sont redevenus par la force des choses. Voilà donc une famille qu'il croyait avoir oubliée (sa mère est morte quand il avait quinze ans), puis qui le happe et le blesse au plus profond de lui-même. En même temps, l'épreuve lui aura donné la possibilité de retrouver ses vraies racines, de renouer avec sa propre personnalité et avec toute une série d'émotions qu'il avait sans doute inconsciemment écartées. Homme sans passé donc, d'une immense dimension tragique, Jean Cottard guette ses propres réactions dans un monde où les gens que son métier lui dit de coincer sont les siens.

Et c'est cet aspect déroutant, inquiétant, que nous aurions voulu voir envahir cette histoire très réaliste d'identité perdue et retrouvée. C'est le scénario qui en est probablement la cause: partant dans tous les sens, il hésite entre les genres et finit par gêner. L'itinéraire de cet homme remarquablement conscient de l'intensité de son moi n'a pour fil conducteur qu'une voix féminine au bout d'un téléphone, idée originale sans doute, mais qui ne contribue que très faiblement à l'enchaînement dynamique des faits et à l'évolution personnelle du héros.

Le policier romantique décide de prendre parti, relevant vaillamment ses manches pour affronter sa propre réalité et Pierre Arditi, suffisamment cérébralisé par son association aux films de Resnais, réagit avec l'intelligence réfléchie de l'acteur qui fait intervenir à la fois son cœur et son esprit. Sur ce point, Pierre Jolivet a bien eu raison de lui faire confiance.

Maurice Elia

Gothic

Ken Russell nous avait habitués, par le passé, aux libertés excessives qu'il prenait avec des personnages historiques: Mahler, Liszt, Tchaïkovski, Valentino. Chaque film devient une interprétation stylisée de l'histoire en accord avec les fantasmes personnels de l'auteur. Il revient cette fois avec *Gothic*, dans lequel il réunit quatre individus importants du début du XIXe siècle et dépasse toutes les bornes de l'excès.

S'amuser avec les faits de l'Histoire n'est pas chose nouvelle au cinéma, bien sûr, et même lorsque de grandes disparités se créent

avec les véritables événements, cela n'a pas vraiment d'importance si le film est réalisé avec respect et bon goût. *La Nuit de Varennes* (Ettore Scola, 1982) et *Amadeus* (Milos Forman, 1984) viennent immédiatement à l'esprit. Ce n'est pas le cas pour *Gothic*.

Le film se fonde sur un événement fascinant qui se déroula le 16 juin 1816, en Suisse, à la villa Diodati, où s'étaient réunis quatre personnalités de la littérature anglaise: les poètes Lord Byron et Percy Shelley, Mary Goldwin (qui deviendra plus tard l'épouse de Shelley) et le docteur Polidori, médecin officiel de Byron. La journée se passa

à lire des contes fantastiques et à raconter des histoires d'horreur, question de se distraire, car l'orage s'éternisait à l'extérieur des murs de la luxueuse demeure, située aux abords du Lac Léman. Lord Byron eut alors l'idée de transformer le jeu en compétition et organisa un concours de nouvelles gothiques (dans le sens « fantastique » du terme), histoire de passer le temps, toujours, mais aussi par défi, car une subtile rivalité opposait les participants. Une rivalité, je crois, tout intellectuelle et une mise à l'épreuve de leur talent respectif. Ils échangèrent des idées sur la science, la philosophie, la religion et bien d'autres sujets. C'est au cours de ces discussions que vint, à Mary W. Shelley (son nom d'auteur), l'idée de « Frankenstein », dont elle écrira les premiers mots le lendemain et ne terminera le récit qu'à la fin de 1817. Polidori, impressionné par la forte personnalité de Byron, écrira, trois ans plus tard, le roman « The Vampyre », qui influencera Bram Stoker pour la rédaction de son « Dracula ». On voit l'importance de cette nuit où furent créées deux des tendances romantiques les plus fortes de la littérature fantastique: le monstre Frankenstein et le vampire.

Il semble incroyable qu'avec un tel sujet Ken Russell puisse rater son film à ce point. Il délaisse complètement le processus de création et les échanges d'idées, pour transformer la rencontre en un perpétuel cauchemar éveillé prenant des dimensions psychanalytiques de pacotille afin de nous révéler les angoisses profondes des protagonistes et leur destinée⁽¹⁾. Russell et le scénariste Stephen Volk élaborent donc des liens affectifs et sexuels « complexes » entre les personnages. Byron a une liaison homosexuelle avec Polidori, mais délaisse ce dernier pour concentrer ses attentions sur Percy Shelley, rendant ainsi Polidori jaloux. Shelley lui-même hésite entre Mary et sa demi-soeur Claire Clermont, tout en subissant les avances de Byron. Claire, quant à elle, est amoureuse folle de Byron. Mary méprise Byron et se sent délaissée par Shelley. Pour compléter le tableau, Claire est épileptique, Shelley opiomane et hypocondriaque, Byron imbu de sa personne, Polidori masochiste et Mary obsédée par la mort d'un enfant qu'elle voudrait voir revivre. On ne pouvait s'attendre à autre chose du réalisateur de *The Devils*.

Une fois ces éléments réunis, en avant l'hystérie. Le film bascule très vite dans une série d'effets de style et d'images clichés. Il ne suffit pas de vouloir réunir dans un même film tous les éléments des films d'horreur, la maison gothique, l'orage, les éclairs incessants, les hallucinations, les rats, le crâne décharné, les monstres, la Présence maléfique, les toiles d'araignée, le vent, les portes et les fenêtres qui s'ouvrent et se ferment toutes seules, les sombres couloirs, la cave (ou la crypte), la substance visqueuse, la possession, la musique tapageuse, pour ainsi réaliser un commentaire sur le genre. Il ne suffit pas d'abuser d'angles insolites et extrêmes, du grand angulaire et de l'éclairage en clair-obscur pour créer l'atmosphère appropriée. Il ne suffit pas non plus de prendre un fait important, certes, mais quand même banal (une réunion intellectuelle d'artistes) et d'en faire un film fantastique sous prétexte que l'on y discutait de revenants!

Il semble que Russell ait voulu extérioriser les fantasmes subconscients des personnages et réaliser ainsi la genèse du genre. Dans les dialogues et dans certaines situations, on retrouve bon nombre



d'allusions à Frankenstein, au vampire, aux morts futures. Mais il s'agit là d'un jeu intellectuel qui n'apporte rien au spectateur, ce dernier sombrant rapidement dans l'ennui et le dégoût s'il ne connaît rien de cette époque. Russell, loin de réaliser un film d'horreur gothique, ne réussit finalement qu'à se vautrer dans l'artificialité la plus conventionnelle. Il n'y a pas de distinction entre la réalité du moment et le fantasme: tout se situe au même niveau. Tout est filmé avec un maniérisme stylistique de l'hystérie qui rappelle par moments *L'Amour braqué* (1985) d'Andrzej Zulawski. Les interprètes jouent sans nuance sur un ton extravagant et constant dans la folie. Ils sont dirigés selon cette tendance du plafonnement et deviennent rapidement consternants. Si une belle composition visuelle attire quelquefois l'attention, elle se perd rapidement dans la confusion de l'ensemble et la profusion des clichés.

Du gothique fantastique, le film ne possède que les artifices. « Frankenstein », « Le Vampire » et « Dracula » situaient le fantastique dans une tradition romantique qui est totalement absente du film de Russell, pourtant partie constituante du genre gothique. C'est d'autant plus surprenant que Byron et Shelley furent des piliers du romantisme et de grands créateurs. Or, il n'y a pas d'énergie créative dans le film, uniquement de la destruction physique et psychique, engendrée, semble-t-il, par les protagonistes eux-mêmes et leurs jeux hédonistes, alors qu'en réalité cette nuit fut artistiquement profitable. Il est inacceptable de déformer les faits à ce point.

Mais le comble de l'abus de liberté de Russell (ou de Stephen Volk, mais qu'importe) avec l'histoire se situe au moment où Shelley délire et se met à parler de Cornelius Agrippa: il s'agit d'une citation quasi textuelle de « Frankenstein »! La réalisation manque sérieusement de subtilité et de discernement. On croirait alors que Mary Shelley a reçu son inspiration pour « Frankenstein » de la bouche de son futur mari et de celle de Byron. Pourtant, ces derniers ne furent que le moteur qui déclencha l'imagination de la jeune femme de 19 ans. En fait, une scène précise du roman lui vint à l'esprit cette nuit-là:

« Je vis, étendue, l'apparence hideuse d'un homme donner des signes de vie, à la mise en marche d'une puissante machine, et remuer d'un mouvement malaisé, à demi vital. Spectacle nécessairement effrayant: l'effort de l'homme pour imiter le stupéfiant mécanisme du Créateur de l'univers ne pouvait qu'engendrer un effroi suprême. Sa propre réussite terrifiait l'artisan; il fuyait précipitamment, frappé d'horreur, son oeuvre affreuse. Il espérait qu'abandonnée à elle-même, la légère étincelle de vie qu'il avait transmise se dissiperait; que cet être, si imparfaitement animé, rentrerait dans l'inertie de la matière; que lui-même enfin pourrait dormir, certain que le silence de

GOTHIC — Réalisation: Ken Russell — **Scénario:** Stephen Volk — **Production:** Penny Corke — **Images:** Mike Southon — **Décor:** Christopher Hobbs — **Direction artistique:** Michael Buchanan — **Costumes:** Victoria Russell — **Son:** Bruce White — **Montage:** Michael Bradsell — **Musique:** Thomas Dolby — **Interprétation:** Gabriel Byrne (Byron), Julian Sands (Shelley), Natasha Richardson (Mary), Myriam Cyr (Claire), Timothy Spall (le docteur Polidori), Andreas Wisniewski (Fletcher), Alec Mango (Murray), Dexter Fletcher (Rushton), Pascal King (Justine), Tom Hickey (le guide touristique) — **Origine:** Angleterre — 1986 — 90 minutes — **Distribution:** Les Films René Malo.

(1) Des quatre, seule Mary Shelley s'éteindra de mort naturelle en 1851, alors que Byron mourra des suites d'une fièvre tropicale et de saignements en 1824, Shelley se noiera, en 1822 et Polidori se suicidera à l'aide d'un acide de sa fabrication, en 1821.

la tombe apaiserait à jamais l'existence éphémère du cadavre hideux où il avait vu le berceau de la vie... »⁽²⁾.

Dans le film, le cadavre devient un bébé, pour être en accord avec la théorie de l'enfant mort sorti des fantasmes de Mary! En réalité, Mary s'inspira beaucoup plus de Shakespeare, des tragédies grecques, et surtout du « Paradis perdu », dont les similarités sont frappantes, surtout si l'on compare les requêtes du Monstre avec celles formulées par Adam, le Monstre ayant d'ailleurs lu ce livre de Milton dans « Frankenstein ». Malgré son jeune âge, elle avait des idées bien arrêtées sur la vie, sa position sociale, et même sur sa condition de femme. Elle suivait assidûment les développements de la nouvelle pensée scientifique et ses découvertes (dont l'électricité) et s'interrogeait sur les implications morales de ce progrès technique sur la société du siècle de Hegel. C'était une personne très indépendante.

Dans le film, elle n'est qu'une femelle (!?) parmi tant d'autres. Elle critique bien l'attitude de Byron à un moment, mais ce dernier la gifle, puis l'embrasse et essaie de la déshabiller, pendant que Shelley

s'occupe plus de Claire que du sort de sa future épouse! Quant à Claire, l'autre femelle, elle visualise un fantôme en armure équipé d'un énorme phallus d'acier (que c'est romantique!), elle tombe en transe épileptique dès la première manifestation du malin et elle subit les assauts sexuels voraces de Byron! Beau tableau féminin!

Il est navrant que les fantasmes et les névroses de Ken Russell doivent se rabattre sur ses personnages et qu'il doive jeter son dévolu sur un genre qu'il ne comprend manifestement pas. Il ne reste d'ailleurs pas grand-chose à sauver de la catastrophe. Pourtant, Russell avait déjà réussi à contrôler suffisamment ses impulsions pour nous donner le superbe *Altered States*, un des plus grands films de science-fiction jamais réalisés. Je m'attendais un peu à ce qu'il fasse avec le fantastique ce qu'il avait fait avec la science-fiction, mais je crois que la principale force d'*Altered States* provient surtout des idées véhiculées par le scénario de Paddy Chayefsky et de l'équipe d'effets spéciaux, sans oublier la performance extraordinaire de William Hurt. Tous ces éléments ajoutés à une mise en scène contrôlée ont contribué au succès de la réalisation. Mais il est évident que l'aventure *Gothic* ne lui a vraiment pas réussi.

André Caron

The Bedroom Window

Il semblerait que le thriller policier redevienne à la mode: *The Bedroom Window* illustre bien le genre avec un scénario assez intéressant, des comédiens compétents et des techniques cinématographiques éprouvées. Qu'on en juge!

Un jeune cadre a pour maîtresse une femme mariée, aussi riche et égoïste qu'odieuse, rôle qui est en train de devenir la marque de commerce d'Isabelle Huppert qui, d'après les personnes bien informées, est très semblable dans la vraie vie. De fait, elle le porte sur la figure et, comme on disait chez nous « lèvres minces et nez pointu n'ont jamais rien valu ». Donc, au cours d'une rencontre amoureuse chez le garçon, en regardant par la fenêtre — celle de la chambre à coucher du titre —, elle aperçoit un individu qui attaque une fille. Mais le meurtrier (car il allait tuer la fille) l'aperçoit et se sauve. La maîtresse insistera pour que, une fois la victime secourue et réconfortée, le garçon fasse une déclaration à la police, mais en indiquant que c'était lui le témoin et non elle, pour des raisons évidentes: adultère, elle ne veut en aucun cas être incriminée. Son amant va donc à la police, témoigne de ce qu'il est censé avoir vu, et retrouve la jeune fille agressée. Celle-ci ne peut arriver à identifier son « meurtrier » entre plusieurs, parce qu'il l'a assailli par derrière. Mais lui, le témoin, qui est censé avoir tout vu de la fenêtre, lui doit savoir, pouvoir reconnaître et identifier... sauf que nous, nous savons que ce n'est pas lui, mais sa maîtresse qui a tout vu. L'enquête se poursuivra donc sur deux pistes parallèles: le garçon retrouve la trace de l'agresseur et tentera, avec la complicité de la victime (intéressante Elizabeth McGovern), de lui tendre un piège, d'une part; et de l'autre, la police, surprise devant ses réponses embarrassées, en viendra à le soupçonner, lui, de cette agression possible.

Bâti sur le mensonge et le faux-fuyant, et retrouvant un thème cher à Hitchcock — l'innocent soupçonné, et cherchant à prouver sa bonne

foi au risque de sa vie —, le film circonscrit les éléments de son suspense également à deux niveaux: l'enquête dangereuse du gars pour prouver son innocence d'abord, et le cheminement de l'assassin ensuite, ce qui m'a semblé la partie la plus intéressante du film. L'étude du milieu sordide d'où il est issu, ses motivations psychologiques (pourquoi il attaque et tue), et les réactions provoquées par les différentes étapes du cheminement en question forment une base solide sur laquelle tout le film est construit. Et c'est l'attitude de l'assassin qui engendre finalement cette tension progressive d'où naît le suspense.

Par contre, si cet exercice de style rappelle Hitchcock à bien des égards, il ne dépasse pas une honnête moyenne. On y sent quantité d'éléments qui, traités par Hitchcock justement, auraient pu être infiniment plus intéressants: l'attitude et les réactions de la fille, par exemple, le transfert d'affection du garçon ensuite, et surtout l'interrelation triangulaire héros-meurtrier-victime. Par ailleurs, on sent bien que, tout en étant la raison d'être de la perspective dramatique, le rôle (et l'utilisation) d'Isabelle Huppert n'est que marginal, épisodique, pourrait-on dire. Le profil psychologique de ce personnage froid et égoïste est sans aucune consistance, tracé à très gros traits, et ne sert finalement qu'à faire démarrer l'action. C'est la conséquence de son attitude (le MacGuffin, le « truc de base » cher à Hitchcock) qui est en fait le moteur de tout le film dont la fin, un peu bâclée et prévisible, ne sert qu'à renforcer cette impression. Et c'est aussi à ce niveau que se situent les faiblesses du film. On voit ce qui se passe, ce que le réalisateur a voulu faire et, hélas! on sent également, encore une fois, tout ce qu'un Hitchcock aurait pu faire avec un tel sujet. La matière psychologique était assez riche et complexe pour permettre de réaliser une oeuvre sombre et terrifiante sur les mécanismes de la violence et de la peur qui, bien menée, aurait pu égaler *The Wrong*

THE BEDROOM WINDOW — Réalisation et scénario: Curtis Hanson — **Production:** Martha Schumacher — **Images:** Gil Taylor — **Direction artistique:** Rafael Caro — **Costumes:** Clifford Capone — **Son:** Bill Daly — **Montage:** Scott Conrad — **Musique:** Michael Shrieve et Patrick Gleeson — **Interprétation:** Steve Guttenberg [Terry], Elizabeth McGovern [Denise], Isabelle Huppert [Sylvia], Paul Shenar [Collin Wentworth], Frederick Coffin [le détective Jessop], Carl Lumbly [le détective Quirk], Wallace Shawn [l'avocat de la défense], Brad Greenquist [Henderson] — **Origine:** États-Unis — 1986 — 112 minutes — **Distribution:** Paramount.

Man, Psycho ou *Vertigo*... Le film est aussi à rapprocher de *Black Widow* ⁽¹⁾ qui, dans une perspective très semblable, et avec un scénario lui aussi très intéressant, joue le jeu de *Vertigo* et de *The Man Who Knew Too Much*, dans des conditions identiques, ou presque. J'avoue enfin que ce genre de thriller me plaît infiniment plus

que les films de Clint Eastwood, Charles Bronson ou Sylvester Stallone qui mettent en scène des policiers justiciers impitoyables ou véreux, et dont la violence ne laisse aucune place à ce jeu de l'esprit et des sens que constitue le suspense bien mené d'un thriller psychologique. Et rien que pour cela, merci.

Patrick Schupp

Mes deux hommes

Qu'est-ce que ce film a de si spécial?

Évidemment, nous avons affaire ici à une comédie de mœurs sophistiquée qui raconte l'histoire de Julius, cadre supérieur dans une agence de publicité lui assurant un revenu confortable en même temps qu'un sérail plantureux où il ne se gêne pas pour exercer son droit de cuissage. Seulement, Julius est marié; et le jour où il découvre que sa femme entretient également une relation extra-conjugale, il s'empourpre, s'empote et s'empresse de quitter le foyer familial. Dès lors, il s'arrange pour devenir le colocataire de l'amant maudit intérieurement, mais traité en apparence comme un copain. Ainsi, il peut espionner les hauts et les bas de la liaison de ce hippie attardé avec Paula, et en manigancer la rupture.

Péripiétés bien orchestrées; par exemple, lorsque Paula vient à l'appartement sans être attendue et que Julius doit se cacher sous un masque de King Kong et endosser le comportement de pitre. Satire sociale finement dosée; à preuve, la jeune fille qui laisse tomber en passant une remarque à l'effet que « son père » aussi a fait les barricades soixante-huitardes. D'ailleurs, Julius et Stefan (l'amant) incarnent les deux versions vieillies de l'idéologie rêvée à cette époque;

sauf que le premier a abandonné son idéal par ambition et que le second ne l'a pas abandonné par paresse. On verra en souriant que l'opportunité fait l'opportuniste. Pourtant, ce n'est pas ce charme critique qui transforme *Mes deux hommes* en un événement cinématographique à remarquer.

Ce ne sont pas davantage le jeu des comédiens et l'écriture des répliques dans la tradition slapstick bien que leur efficacité soit incontestable; ni plus que le générique qui réserve un ultime gag au public, ou bien encore le ton et le regard neufs, amusés, cohérents et tolérants posés par une fille de 31 ans pleine de santé et de curiosité dans son observation de l'espèce humaine mâle au pays du marivaudage.

En vérité, poser la question de ce qui rend ce film spécial, c'est trouver la réponse dans son titre original: *Manner* ou « les hommes » en langue allemande. Car voilà bien la première fois que des Allemands cultivent leur sens de l'humour pour nous faire rire, pour se faire rire eux-mêmes au cinéma, depuis avant le début de la Seconde Guerre mondiale — surnommée sans humour la drôle de guerre.

Marie-Christine Abel

Journal intime

Une jeune adolescente hongroise, dont les parents croupissent dans une prison à la suite des purges stalinienne, est envoyée vivre chez une tante. Arrivée, cette femme essaie d'effacer le passé de la jeune fille, et de la gagner au mode de vie du nouveau régime, où l'hypocrisie, le conformisme et la trahison règnent.

Un autre film sur la maternité pour Marta Meszaros, mais une maternité en noir et blanc, cette fois, car dénaturée. En effet, la mère, dans ce film fortement autobiographique, est une mère de substitut qui n'a de cesse que d'envahir la mémoire et la conscience de sa progéniture afin de se créer une fille à son image. Directrice de prison, « héroïne du peuple », elle s'est taillée une place au soleil sous Staline et cherche à tout prix à la garder. Souhaitant « le meilleur » pour sa fille adoptive, elle espère le jour où son péché originel (la faute commise par les parents biologiques) sera pardonné et oublié.

Politique, ce long métrage? Affrontant la fidélité au projet communiste hongrois (la fille) et le socialisme totalitaire soviétique (la tante)? Mettant d'un côté les vrais révolutionnaires, et de l'autre, les bureaucrates serviles et aveugles? S'amusant à pointer du doigt les vrais ennemis du peuple? Loin de là. En effet, si la réalisatrice condamne une attitude, c'est bien celle de la pensée politique qui ronge la jeunesse, que ce dogmatisme soit révolutionnaire ou non.

La jeune fille, en effet, flotte entre ces discours avec une lassitude de plus en plus évidente. Pour elle, il n'y a pas de staliniens et de communistes hongrois, mais des prisons, des barrières, des miliciens qui jettent une ombre sur l'amour et la famille. Chronique douce-amère d'une jeunesse perdue, *Journal intime*, s'il prend position, juge non pas la nature des idées, mais leur existence même. Le discours n'est que le discours du pouvoir, ne l'oublions pas: Marta Meszaros pointe du doigt ce pouvoir qui a trop parlé et accuse la force de ses mots à avoir réduit le bonheur au silence.

Magnifiquement interprété, discret, empreint d'une nostalgie acidulée, ce long métrage tout en demi-teintes est filmé à fleur de mémoire. Un seul rayon de lumière dans ce passé bavard: le cinéma, unique porte de sortie à un imaginaire qui ne demandait qu'à rêver à des romances claires et fulgurantes.

Le cinéma qui charma tellement Marta qu'elle décida d'y plonger une fois devenue adulte — afin de soulager les plaies d'une enfance trop tôt propulsée dans un monde d'intrigues et d'idées.

Hongrie, mère blafarde.

Richard Martineau

MES DEUX HOMMES (Männer) — **Réalisation:** Doris Dörrie — **Scénario:** Doris Dörrie — **Production:** Harald Kügler — **Images:** Helge Weindler — **Montage:** Raimund Barthelmes et Jeanette Magerl — **Musique:** Claus Bantzer — **Chanson:** « When I Was Young » de Gabriele Hochheim et Eric Burdon — **Costumes:** Jörg Trees, Claudia Leinert et Samir Jahach — **Interprétation:** Heiner Lauterbach (Julius Armbrust), Uwe Ochsenknecht (Stefan), Ulrike Kriener (Paula Armbrust), Janne Marangosoff (Angelika), Dietmar Bär (Lothar), Marie-Charlott Schüler (Marai Strass), Edith Volkman (Frau Lennert), Lois Kelz (Florian), Cornelia Schneider (Caro), Sabine Wegener (Juliane Zorn) — **Origine:** Allemagne fédérale — 1985 — 99 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

JOURNAL INTIME (Naplő) — **Réalisation:** Marta Meszaros — **Scénario:** Marta Meszaros — **Production:** Ferenc Szohar — **Images:** Miklos Jancso Jr. — **Montage:** Eva Karmentő — **Musique:** Zsolt Dome — **Interprétation:** Zsuzsa Czinkóczi (Juli), Anna Polony (Magda), Jan Nowicki (Janos et le père de Juli), Pal Zolnay (le grand-père), Mari Szemes (la grand-mère), Tamas Toth (Tomas) — **Origine:** Hongrie — 1982 — 108 minutes — **Distribution:** Les Films SMC.