

Zoom out

Number 132, January 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50692ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1988). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (132), 65–86.

AU REVOIR LES ENFANTS



Dans les tranchées de l'âme de la vieille Europe, il y a comme une plaie immense qui s'obstine à demeurer béante. Elle se loge au mitan d'un cœur qui bat au rythme de souvenirs lancinants et têtus. Cette plaie ouverte, le cinéma a beau la lécher pour favoriser sa cicatrisation, rien n'y fait. Cette blessure porte le nom de la Deuxième Guerre mondiale qui a étalé ses horreurs de 1939 à 1945. Les films qui s'inspirent de cette guerre sont légion. À les compter, même un ordinateur en perdrait ses puces.

En France, *Au revoir les enfants* n'avait pas besoin d'un Lion d'or pour faire rugir les foules de contentement. On prenait d'assaut les nombreuses salles de cinéma où on présentait cet événement. La critique entonnait l'hymne de la mobilisation de tous les enfants de la patrie pour célébrer la victoire de ce chef-d'œuvre. C'était la ruée pour avoir son ticket de ravissement. On n'a pas idée, ici, de ce que l'occupation allemande a pu représenter pour eux. Souvenirs d'héroïsmes et de lâchetés. Souvenirs de résistances face à l'ennemi et de collaborations avec les bourreaux. Il faut se rappeler que cette guerre a donné naissance au projet monstrueux d'exterminer systématiquement le peuple juif. Ce qui a fait croire à une manifestation diabolique moderne, parce qu'un geste aussi démentiel dépassait de beaucoup la simple malice humaine.

Au revoir les enfants n'aura probablement pas le même impact ici. Pour ma part, en janvier 44, je n'avais que huit ans. À cet âge, la guerre impressionne très peu. D'autant plus qu'elle se passait très loin d'ici. À l'aurore de l'âge de raison, les quelques incidents dont j'ai été témoin prenaient l'allure d'un jeu. En font foi ces tours que les drôles d'adultes jouaient à des officiers de recrutement pour les empêcher de rejoindre

leurs victimes en fuite. Et les jeunes d'ici se sentiront-ils concernés par cette histoire de guerre très différente d'un petit film de science-fiction? Je crois que oui. Parce que Louis Malle a construit son film sur une amitié naissante entre lui et un jeune Juif de son collège. Il s'agit d'un fait vécu. Et un fait vécu dans le contexte d'une guerre absurde ne laisse personne indifférent. Les jeunes seront peut-être plus réceptifs que les adultes à cette histoire tragique à cause du sens très aigu de la justice qui les habite à cet âge. Je parle au futur parce que ce papier a été rédigé avant la sortie officielle de ce film sur nos écrans.

Au revoir les enfants m'a touché en profondeur. Devant une situation aussi tragique où un jeune découvre le mal dans toute sa laideur, on s'émeut facilement. Cependant, je dois avouer que je ne me suis jamais senti manipulé par le réalisateur. Louis Malle se tient loin du déclencheur des fontaines lacrymales. Le mélo à rabais pour écouler un trop-plein de marchandises sentimentales, très peu pour lui. C'est sans violon ni cymbales qu'il nous donne à voir des petits faits de la vie quotidienne qui nous conduisent peu à peu à une finale bouleversante. Le film privilégie le langage du cœur. Des gestes simples, mais branchés sur le cœur d'une tragédie. D'ailleurs, la simplicité de la facture de ce film rejoint celle des films classiques comme on en faisait en France dans les années 40 et 50.

Nous sommes en janvier 1944. C'est la rentrée du deuxième trimestre au Petit Collège de l'Enfant-Jésus à Fontainebleau. Dans ce pensionnat, Julien Quentin qui n'est âgé que de 12 ans est le plus jeune élève des quelque 80 étudiants. Cela va de la quatrième à la philosophie. François, le grand frère de Julien, fréquente les cours de

AU REVOIR, LES ENFANTS — **Réalisation, scénario et production:** Louis Malle — **Images:** Renato Berta — **Direction artistique:** Willy Holt — **Costumes:** Corinne Jorry — **Son:** Jean-Claude Larreux — **Montage:** Emmanuelle Castro — **Musique:** Schubert, Saint-Saëns — **Interprétation:** Gaspard Manesse (Julien Quentin), Raphaël Fejtó (Jean Bonnet), Francine Racette (Madame Quentin), Philippe Morier-Genoud (le père Jean), François Berléand (le père Michel), François Négret (Joseph), Peter Fitz (Muller), et Pascal Rivet, Benoit Henriot, Richard Leboeuf, Xavier Legrand, Arnaud Henriot — **Origine:** France/Allemagne fédérale — 1987 — 104 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.



philosophie, alors que ce dernier aussi curieux qu'intelligent exerce un leadership naturel sur sa classe de quatrième. Julien, fils de riches industriels, c'est le préféré de sa mère un peu frivole.

Au Collège de l'Enfant-Jésus, la discipline s'avère plutôt relâchée à cause du contexte de l'époque qui perturbe la vie quotidienne avec la présence allemande, les bombardements et l'insistance du froid. On ne fait pas ripaille tous les jours. Le beurre et le lapin sont souvent remplacés par la margarine et la viande de chat. Voilà pourquoi le marché noir bat son plein de confitures et autres gâteries du genre.

Au début du trimestre, le directeur du Collège, le bon Père Jean, introduit trois nouveaux élèves. Évidemment, comme ils ont l'air perdu dans ce milieu clos, ils sont les cibles préférées des anciens à propos de tout et de rien. Dans la classe de Julien, un certain Jean Bonnet, l'un des nouveaux, fait figure d'élève brillant, tout en étant très réservé. Il est très doué pour le piano. Jean a comme posé une croix gammée sur son passé. Il traîne avec lui un halo de mystère. Dans sa logique d'enfant très curieux, Julien entreprend une investigation poussée sur cet étrange personnage qui va jusqu'à prier en pleine nuit devant deux cierges allumés. Il faut savoir que Jean est son voisin de lit au dortoir. De découvertes en découvertes, il tombe sur un document très secret. Le vrai nom de Jean Bonnet, c'est Jean Kipperstein. C'est quoi un Juif? Pourquoi doit-il se cacher? Le grand frère de Julien lui répond: « Ce sont des gens qui ne mangent pas de cochon et qu'on poursuit parce qu'ils ont crucifié le Christ. »

Avec des hauts et des bas, entre les deux se tisse un commencement d'amitié grâce à une connivence assidue. Jusqu'à ce 15 janvier 1944 où les Allemands viennent arrêter les trois petits Juifs et le Père Jean. Ils avaient été dénoncés par Joseph, un jeune cuisinier infirme en mal de vengeance à cause d'une injustice commise à son égard. Et Louis Malle conclut son film en déclarant: « Bonnet, Négus et Dupré sont morts à Auschwitz, le Père Jean au camp de Mauthausen. Le Collège a rouvert ses portes en octobre 1944. Plus de quarante ans ont passé, mais jusqu'à ma mort, je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier ». Après cet aveu, à moins d'avoir une pierre à la place du cœur, une larme profonde se fraie un chemin dans les sentiers de la compassion pendant le long déploiement du générique de la fin. Il y a de ces larmes qu'on n'a pas honte de verser, parce qu'elles prennent leur source dans la vérité d'un sentiment qui n'a rien de forcé.

Louis Malle avoue qu'il n'a pas cherché à nous communiquer un compte rendu très scrupuleux de tous ces événements. Dans la réalité,

il a beaucoup moins connu Bonnet. Si le film insiste sur l'amitié, c'est comme une sorte de projection de ce qu'il aurait désiré approfondir avant le choc de cette séparation brutale. C'est un message qu'il lance à Bonnet. Cette attitude lui permet d'atteindre l'universel. Le cœur via l'amitié peut se faire comprendre par tout le monde. Louis Malle a tiré juste comme un tireur d'élite. Ses images nous vont droit au cœur.

Il aurait été plus facile de réaliser ce film dans un collège en vacances, mais Louis Malle tenait à le faire en plein hiver. Les élèves tournaient dans une classe le matin, pour ensuite rattraper leurs cours quelques heures plus tard. Malle avoue avoir construit son film sur des odeurs qui revenaient frapper à la porte de sa mémoire. Le froid et l'humidité semblent s'échapper de la pellicule pour nous coller aux os quand on voit le professeur de français en train d'enseigner armé de ses gants comme pour lutter contre les engelures. Il faut savoir qu'un chauffage insuffisant allié à une malnutrition prolongée favorise les engelures. Et ce, malgré les biscuits vitaminés.

À voir ces arbres squelettiques et frileux, il vous en passe comme des frissons. Durant la projection, j'ai senti le besoin de réintégrer mon veston. Les couleurs délavées trahissent une humidité pénétrante. Ces couleurs, on les croirait victimes de champignons vénéneux tellement l'image vous a souvent des relents de moisissure. Le gris des armoires, le jaune fatigué et les parquets ocreux nous assènent comme un jet de chaux usée sur une atmosphère d'un bleu métallique. D'après une spécialité dans l'interprétation des couleurs, chacune d'elles a deux sens. Le bleu rappellerait l'affection et la tranquillité dans son sens positif. Négativement, il montrerait le refus de l'environnement. Le vert tiendrait aussi une grande place dans ces souvenirs odorants. Le vert exprimerait le calme dans son sens positif. C'est alors la couleur du refuge. Dans son sens négatif, il signifie les difficultés avec le monde extérieur et la tendance au repli.

Avec *Au revoir les enfants*, Louis Malle nous a confié son film le plus personnel dans un grand geste d'amitié. Après tout, on ne confie qu'à ses amis les secrets de sa vie intime. Honni soit qui *Malle* y pense. Son nom de famille le prédisposait-il à nous faire humer les fleurs du mal? Lui qu'on a si souvent accusé de fréquenter les odeurs du scandale, il nous livre ici un film empreint d'une belle simplicité. Le tout habillé d'une grande pudeur et d'une profonde sincérité. Au revoir, Louis Malle et merci!

Janick Beaulieu

Les Noces barbares

Le troisième long métrage de la cinéaste belge Marion Hänsel est sa troisième adaptation après *Le Lit* (1982), inspiré du roman de Dominique Rolin, et *Dust* (1984), tourné en anglais d'après *Au cœur de ce pays*, de J.M. Coetzee. Deux films graves, austères, sans concession.

On ne peut pas non plus dire qu'elle ait choisi la facilité en adaptant *Les Noces barbares*, de Yann Queffélec. Le roman commence par un viol particulièrement odieux. Au lendemain de la guerre, une adolescente vierge et naïve, Nicole, est amoureuse d'un soldat

américain. Elle le rejoint un soir en cachette de ses parents. Il l'avait invitée à une fête. Il n'y a dans la baraque que deux autres soldats: ils seront donc trois pour la violer toute une nuit, avant de regagner l'Amérique, la laissant déshonorée et, un malheur n'arrivant jamais seul, enceinte.

Nicole va dès sa naissance haïr Ludovic dont la seule vue lui rappelle le triple viol. L'enfant grandira dans un grenier, sevré d'amour maternel et de soins. Lorsque les parents trouvent enfin un mari à leur fille, le brave Micho qu'elle n'aime d'ailleurs pas, on sort Ludo de son grenier.

Mais l'affection bourruée que lui prodigue Micho ne suffira pas à rétablir l'équilibre affectif du garçon toujours détesté par sa mère.

Il n'est pas du tout idiot, mais il n'est pas comme les autres, l'éducation la plus élémentaire lui a manqué. Jouant là-dessus, Nicole réussit à faire enfermer son fils dans une institution pour débilés légers où il vivra dans le seul espoir de la visite de sa mère. Un espoir déçu. Alors l'adolescent s'enfuit et se réfugie au bord de la mer. Dans le ventre d'une épave, il se ménage un nid. De nouveau, il écrit à Nicole. Une ultime rencontre aura lieu, rencontre tragique scellée par la mort.

Le critique de cinéma n'est pas tenu de comparer l'oeuvre originale et le film toutes les fois qu'un scénariste s'est inspiré d'un livre. Mais lorsqu'il s'agit de l'adaptation d'un classique (*Maria Chapdelaine*, *Les Misérables*) ou d'une oeuvre contemporaine distinguée par les jurys (*Les Noces barbares* se voyait attribuer le Prix Goncourt 1985) et par le public, bref, lorsqu'il s'agit de l'adaptation d'un livre important, d'un livre connu, on ne peut pas ignorer cette dimension.

Marion Hänsel sort, selon moi, victorieuse de l'aventure. Son adaptation est fidèle et inventive. Fidèle parce que, si la triste histoire de Ludovic et de Nicole est épurée, les personnages principaux et le thème central sont bien là, soutenus par des comédiens et des images qu'on n'oubliera pas. Mais la réécriture filmique bouscule la linéarité du texte de Queffélec (qui, soit dit en passant, est le fils d'Henri, auteur d'*Un recteur de l'île de Sein* porté à l'écran en 1950 par Jean Delannoy sous le titre *Dieu a besoin des hommes*). Le film mettait en vedette Madeleine Robinson, Andrée Clément, Pierre Fresnay, Daniel Gélin; il eut son heure de gloire et fut même primé à Venise).

Sur son épave, Ludo adolescent se souvient. Sa courte vie défile devant lui. Le spectateur ne découvrira que peu à peu pourquoi sa mère ne peut souffrir sa présence. Le viol nous est distillé en images brèves, presque en filigrane. Ce n'est pas un film drôle, mais ce n'est pas non plus le sombre mélodrame qu'aurait pu suggérer la lecture du roman. Les images sont chaudes et ensoleillées: on ne sera pas étonné de retrouver le nom de Walther vanden Ende au générique de *Noce en Galilée*.

Marion Hänsel prenait aussi le risque, en choisissant un tel sujet, de faire travailler des acteurs débutants. Dans le rôle de Ludovic enfant et adolescent, Yves Cotton et Thierry Frémont rendent avec une étonnante justesse la détresse, l'étonnement, l'acharnement de ce garçon qui s'entête à vouloir se faire aimer d'une femme qui le rejette avec désespoir. On avait remarqué Marianne Basler dans *Rosa la rose*,



filie publique, de Paul Vecchiali, présence charmante et radieuse. Nicole est une victime, pas une marâtre et, grâce à cette comédienne, le personnage demeure sinon sympathique, du moins touchant.

J'ai bien aimé aussi la mélancolie engendrée par le bandonéon utilisé par Frédéric De Vreese, compositeur dont la musique de film n'est pas la seule occupation et qui a surtout collaboré avec André Delvaux depuis *L'Homme au crâne rasé* jusqu'à *Benvenuto*. On remarque également au générique le nom d'Henri Colpi, « collaborateur artistique ». On sait que Colpi, à l'occasion écrivain de cinéma (auteur notamment d'une *Défense et illustration de la musique dans le film*) et réalisateur de quelques longs métrages, s'est surtout fait remarquer comme monteur dans des oeuvres où le rôle du montage était déterminant (dont *Hiroshima mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad*).

Pour *Les Noces barbares*, il a été bien sûr conseiller au montage (il avait rempli ce rôle auprès d'Andrei Tarkovski pour *Le Sacrifice*). Mais depuis la lecture du scénario jusqu'à la finition, il aura surtout été l'accompagnateur du film. « Quand le film a été terminé, raconte-t-il, j'ai demandé à Marion Hänsel pourquoi elle avait fait appel à moi. Elle m'a dit gentiment qu'elle avait eu l'envie d'avoir auprès d'elle, comme une ombre tutélaire, un "parrain" en quelque sorte qui suive toutes les étapes et la conforte dans ses options. »

Après cette oeuvre émouvante, forte et lumineuse, nous attendons avec impatience le prochain film de Marion Hänsel.

Francine Laurendeau

LES NOCES BARBARES

— **Réalisation, scénario et production:** Marion Hänsel, d'après le roman de Yann Queffélec — **Images:** Walther van den Ende — **Direction artistique:** Véronique Melery — **Son:** Henri Morelle et Jacques Julian — **Montage:** Susana Rossberg — **Musique:** Frédéric Devreese — **Interprétation:** Marianne Basler [Nicole], Yves Cotton [Ludo, enfant], Thierry Frémont [Ludo, adolescent], André Penvern [Micho], Marie-Ange Dutheil [mademoiselle Rakoff], Frédéric Sorel [Tatav] — **Origine:** Belgique/France — 1987 — 99 minutes — **Distribution:** Prima.

Hope and Glory

John Boorman est un cinéaste qui a beaucoup travaillé sur l'imaginaire collectif, les mythes et les légendes. Cette recherche transparaît dans des films comme *Zardoz*, *Exorcist II: The Heretic*, *Excalibur* et *The Emerald Forest*. En réalisant *Hope and Glory*, il semble qu'il ait voulu se ressourcer à sa propre mythologie personnelle, celle de son enfance marquée par la Deuxième Guerre mondiale. En 1939, Boorman avait six ans. C'est à travers les yeux de cet enfant que nous revoyons les événements que vécut sa famille durant la guerre dans les environs de Londres. Bien qu'ils ne connaîtront pas d'affrontements directs avec

les Allemands, ces gens subiront toutefois des dommages considérables dus aux bombardements et vivront dans une tension psychologique constante causée par la proximité de l'ennemi et l'état de guerre instauré dans leur pays (rationnements, couvre-feu, alertes, etc.).

Un tel sujet autobiographique n'a rien de nouveau au cinéma. Les réalisateurs ont tendance, à un moment de leur carrière, à vouloir revenir sur leur propre passé. Woody Allen l'a fait récemment avec

HOPE AND GLORY —**Réalisation:** John Boorman**Scénario:** John Boorman**Production:** AnthonyPratt — **Images:** PhilippeRousselot — **Musique:**Peter Martin — **Décors:**Joan Goolard — **Costumes:**Shirley Russell — **Son:**

Peter Handford —

Interprétation: Sarah Miles

(Grace Rohan), David

Hayman (Clive Rohan),

Derrick O'Connor (Mac),

Susan Wooldridge (Molly),

Sammi Davis (Dawn Rohan),

Ian Bannen (le grand-père),

Sebastian Rice-Edwards (Bill

Rohan), Jean-Marc Barr

(Bruce), Annie Leon (la grand-

mère), Amelda Brown

(la grand-mère), Amelda

Brown (Hope), Jill Baker

(Faith), Katrine Boorman

(Charity), Geraldine Muir (Sue

Rohan), Gerald James (le

proviseur), Sara Langton

(Pauline), Barbara Pierson

(l'institutrice), Charley

Boorman (le pilote) —

Origine: Grande-Bretagne

— 1987 — 113 minutes —

Distribution: Columbia.

Radio Days. Malheureusement, la nostalgie ne touche bien souvent que ceux qui ont vécu cette époque, soit le réalisateur lui-même et ses proches, soit les spectateurs qui se souviennent. La nostalgie a quelque chose de statique, de figé, qui se résume dans l'expression: « Aâh, c'était le bon vieux temps. »

Ce qu'il y a de particulier, voire de fascinant dans *Hope and Glory*, c'est justement ce point de vue de l'enfant que Boorman réussit à maintenir tout au long du film. Dès l'ouverture, il place cartes sur table en nous présentant la cour arrière de la maison familiale qui, à l'aide d'une distorsion optique (un travelling avant doublé d'un zoom arrière), s'agrandit sous nos yeux, s'adaptant ainsi à la vision exagérée de l'enfant. Puis, on voit un chevalier médiéval (*Excalibur*?) muni d'une lance et s'avançant à travers les feuillages: il est tenu par la main d'un garçon, Billy, le petit héros du film.

Dès ce moment, notre perception s'adapte à celle de Billy. Les événements qui autrement nous sembleraient dangereux, tragiques et désolants, prennent ici une coloration très différente. Les ruines du quartier deviennent un terrain de jeu, les explosions dans le ciel se transforment en feux d'artifice, les combats aériens semblent moins captivants que ceux vus précédemment au cinéma, les dirigeables se comportent comme des cerfs-volants à la dérive, et une bombe tombée sur l'école est la meilleure chose qui puisse arriver, car elle signifie un congé prolongé et la chance de retourner chez grand-père, au bord de la rivière. À travers toutes ces expériences, les adultes semblent désarmés et désespérés. C'est à ce moment que ce malheur nous frappe: quel courage et quelle persévérance devaient avoir ces gens-là pour être passés à travers de telles épreuves. À ce titre, le moment le plus significatif du film se situe lors de l'incendie qui détruit la maison et tous les biens familiaux.

Par ailleurs, *Hope and Glory* peut aussi se voir tel un lexique stylistique et thématique des films de John Boorman. Tous ces faits de son enfance ont influencé sa démarche artistique et on en retrouve des traces dans tous ses films. Ainsi, la rivière. Elle revient à maintes reprises dans *Excalibur*, *The Emerald Forest*, et surtout *Deliverance*, mais elle est également présente sous sa plus simple expression, l'eau, dans tous ses films. Son contraire, le feu, occupe une place tout aussi grande, rappelant la destruction de sa maison durant la guerre et ressurgissant dans *Excalibur* (l'incendie du début), ainsi qu'à la fin de *Leo the Last* et de *Exorcist II*, tous deux marqués par la destruction



d'une maison. De même, la présence de personnages féminins prédominants depuis *Zardoz* découlent d'une enfance entourée de femmes, sa mère, ses deux sœurs, ses trois tantes, sa grand-mère (toutes dans *Hope and Glory*) et plus tard sa femme et ses trois filles. Mais c'est le personnage du grand-père qui se révèle le plus fascinant. Cet homme excentrique au comportement étrange se métamorphosera littéralement en Merlin le Magicien dans *Excalibur*. C'est sans aucun doute l'aspect le plus étonnant du film.

Tout cela fait de *Hope and Glory* un film très particulier. Bien que la mise en scène devienne parfois très spectaculaire, comme lors du bombardement dans la rue, ou lorsque l'un des dirigeables se dégonfle et accroche les maisons, c'est surtout la justesse de ton qui rend l'entreprise originale. Ce n'est certes pas le meilleur film de Boorman, *Excalibur* demeurant, selon moi, sa plus grande réussite artistique à ce jour, mais c'est un film honnête et étonnamment chaleureux pour cette période terne et froide de l'histoire de l'humanité.

André Caron

Travelling avant

Nous n'étions pas vraiment en retard. Si *Travelling avant* se passe en 1949, alors que les ciné-clubs naissent en France, au Québec, les ciné-clubs (étudiants particulièrement) voyaient le jour en 1951 et allaient proliférer à travers la province. Ce furent des années très stimulantes pour les ciné-clubs, années couronnées par un grand rassemblement à l'Université de Montréal, en 1963. Laissons cela, nous sentons la nostalgie nous envahir. C'est peut-être pour exorciser cette nostalgie que Jean-Charles Tacchella s'est attaqué à *Travelling avant*.

Travelling avant s'ouvre sur des scènes de Paris qui rappellent les films des pavés mouillés et des lumières tamisées. Deux cinéphiles se

rencontrent à la sortie d'une projection et ils échangent leurs connaissances du cinéma — génial Orson Welles qui a donné *Citizen Kane* à vingt-cinq ans. Ils jurent de se retrouver pour parler de cinéma et surtout pour fonder un ciné-club où l'on pourra choisir les films à discuter. Poursuivant leur route, ils croisent une jeune fille, Barbara, qui leur répond que Griffith a réalisé *Intolérance* et *Le Lys brisé*. Mais c'est par un autre hasard que Nino la retrouvera et qu'elle entrera dans l'équipe. Et pour constituer le quatuor, il faut Gilles, venu de Béziers, qui, lui aussi, rêve de cinéma. Voilà le groupe formé. Ils vont tout tenter pour mettre leur projet à exécution. Mais les obstacles ne manqueront pas. Tout d'abord, c'est l'après-guerre avec ses restrictions et ses tickets de rationnement. Nino n'a pas de chez-soi. Barbara est fauchée.



Gilles se décourage et songe à retourner dans sa famille. Enfin, Daniel cherche surtout à cueillir des filles. Ainsi donc, la vision des choses fluctue selon les circonstances. Mais tout de même, à travers maintes difficultés, ils arriveront à trouver un cinéma pour présenter le premier film: *Le Dernier des hommes*. C'est un demi-échec. Il faut en trouver la cause. Le groupe ne s'entend pas. Certains veulent passer à la réalisation, d'autres préfèrent s'en tenir à la visée première: former le public par le ciné-club. Mais les jeunes se réconcilient, pour ainsi dire, en partant pour Biarritz où a lieu le premier Festival du film maudit (films non appréciés du grand public) organisé par Objectif 49 (dont fait partie Jean-Charles Tacchella) et présidé par nul autre que Jean Cocteau. Mais, auparavant, Nino insiste pour passer par les lieux où Jean Vigo a tourné *L'Atalante*. Et Jean-Charles Tacchella y va d'un lent panoramique sur les flancs de l'église dans laquelle se sont agenouillés les mariés.

Si le cinéaste a voulu montrer les difficultés de l'organisation d'un ciné-club, il n'a guère insisté, loin de là, sur son fonctionnement. Tout au plus a-t-il précisé qu'il fallait une carte de membre. Le modeste Nino est monté sur la scène pour dire qu'il ne parlera pas du film pour ne pas influencer le public. De débat autour du film, nihil. Jean-Charles Tacchella a plutôt centré l'intérêt sur les personnages dont chacun a des perceptions personnelles. Il ne fait nul doute que Nino est un mordu de cinéma qui rêve vraiment à partager son enthousiasme pour les films qu'il aime. D'ailleurs, son travail sur l'expressionnisme allemand au cinéma et sa passion pour la collection des numéros de

L'Écran français trahissent ses préoccupations immédiates. Il faut le voir crier quand il a perdu une valise dans le dortoir de l'Armée du salut où il s'est réfugié. Barbara est la fille qui, malgré certains sautes d'humeur, sait faire plaisir à Nino, mais surtout se complaire avec Daniel. C'est lui qui aura finalement ses faveurs. Quant à Daniel, c'est le petit bourgeois qui ne manque pas de profiter de toutes les occasions qui se présentent. Il ne se gêne pas pour le dire. Autant pour satisfaire ses passions sentimentales que pour passer du ciné-club à la réalisation de films documentaires.

Il faut dire que Jean-Charles Tacchella a été bien servi par les jeunes acteurs qui vivent passionnément leur amour du cinéma. Du groupe, surgit Thierry Frémont (Nino) qui maîtrise son personnage en lui donnant toutes les nuances commandées par diverses situations. C'est l'acteur qui entre vivement dans son personnage et ne le quitte pas. Ann-Gisel Glass (Barbara) se montre tour à tour coquette, indépendante et séduisante pour plaire à qui elle veut et quand elle veut. Simon de la Brosse incarne un Donald capricieux, exigeant et conquérant. Il a l'oeil vainqueur et la démarche décidée.

Mais ce qu'on ne peut manquer de relever dans *Travelling avant*, ce sont les références qui farcisent à tout moment le film. Il faut observer comment le réalisateur donne à ses personnages un tel goût du cinéma qu'ils ne peuvent s'empêcher de se référer à tel cinéaste, à tel acteur ou encore d'effectuer tel cadrage, tel mouvement d'appareil, telle utilisation de la lumière. C'est une sorte de leçon de cinéma tirée de grands films que ne résistent pas d'évoquer ces cinéastes du cinéaste. Ils ne peuvent penser ou voir sans composer un plan ou esquisser un cadrage. C'est comme une seconde nature qui témoigne de leur engouement pour le cinéma. Décidément, l'obsession de Tacchella s'est répandue chez ses principaux personnages. Cela devient une manie à la longue un peu lassante. Et on ne peut manquer de sourire à toutes ces citations devenues rituelles.

Il n'empêche que les cinéphiles (à qui le film est dédié), surtout les connaisseurs de l'histoire du cinéma (particulièrement française et américaine), se réjouiront en se rappelant subitement tous ces films anciens. C'est pourquoi, nous nous demandons si Jean-Charles Tacchella ne se serait pas trompé de titre en intitulant son film *Travelling avant*. Il nous semble qu'il s'agit plutôt d'un travelling arrière.

Léo Bonneville

TRAVELLING AVANT —
Réalisation et scénario: Jean-Charles Tacchella —
Production: Claude Abeille —
Images: Jacques Assuerus — **Direction artistique:** Georges Levy —
Son: Pierre Lenoir et Alain Lachassagne — **Montage:** Marie-Aimée Debril — **Musique:** Raymond Alessandrini —
Interprétation: Ann-Gisel Glass (Barbara), Thierry Frémont (Nino), Simon de la Brosse (Donald), Sophie Minet (Angèle), Laurence Cote (Janine), Luc Lavandier (Gilles), Nathalie Mann (Vicky), Jacques Serres (l'oncle Roger), Alix de Konopka (Wanda) —
Origine: France — 1987 — 114 minutes — **Distribution:** René Malo.

The Sicilian

On a longuement fait état des problèmes de Michael Cimino survenus pendant et après le tournage de *The Sicilian*, mais l'on a très peu parlé du film. Parce qu'il est d'abord sorti en version charcutée par le producteur, *The Sicilian* a beaucoup déçu et ne s'est attiré que de laconiques commentaires de la part de la critique nord-américaine, de sorte que lors de la sortie québécoise de la version longue du film — la seule endossée par le cinéaste —, bien peu de gens avaient encore envie de le voir et d'en parler.

Disons-le tout de suite, la version courte du film ne m'intéresse pas. Je n'ai donc aucunement l'intention d'en faire la critique ou de la comparer à l'autre, la vraie, celle désirée par son auteur. Je ne

mentionne l'existence de ce sous-produit de film que pour lever toute ambiguïté sur ce dont il est ici question.

On savait Michael Cimino hanté par les rapports entre la quête de justice et de liberté de l'homme et la violence qui en découle. *The Deer Hunter*, *Heaven's Gate* et *Year of the Dragon* sont trois films explorant cette problématique en même temps qu'ils fouillent le mythe de la fondation et du développement de l'Amérique. Dans *The Sicilian*, l'Amérique est au loin et prend trois formes. Elle est d'abord la riche comtesse débarquée en Sicile pour y obtenir un titre (celui de son mari) et qui participe innocemment à l'exploitation des paysans par sa totale inconscience colonisatrice. Elle est ensuite la terre d'espérance à

THE SICILIAN — **Réalisation:** Michael Cimino — **Scénario:** Steve Shagan, d'après le roman de Mario Puzo — **Production:** Michael Cimino et Joann Carelli — **Images:** Alex Thomson — **Décor:** Wolf Kroeger — **Costumes:** Wayne Finkelman — **Son:** Mike Ross — **Montage:** Françoise Bonnot — **Musique:** David Mansfield — **Interprétation:** Christopher Lambert [Salvatore Giuliano], Terence Stamp [le Prince Borsari], Joss Ackland [Don Masino Croce], John Turturro [Aspuru Pisciotto], Richard Bauer [le professeur Hector Adonis], Barbara Sukowa [Camilla, Duchesse de Crotone], Giulia Boschi [Giovanna Ferra], Ray McAnally [le ministre Trezza], Barry Miller [le docteur Nattore], Andreas Katsulas [Passatempo], Michael Wincott [le caporal Silvestro Canio], Derrick Branche [Terranova], Richard Venture [le cardinal de Palerme], Ramon Bieri [Quintana], Stanko Molnar [Silvio Ferra], Oliver Cotton [le commandant Roccofino], Joe Regalbuto [le Père Doldana], Tom Signorelli [l'abbé Manfredi], Aldo Ray [Don Siano de Bisacquino], Nicholas Kepros [le président de l'université], Trevor Ray [le barbier Frisella], Justin Clark [le fils du barbier], Barone Giovanni Gagliardo Di Carpinello [Don Piddu de Caltanissetta], Barone Guglielmo Inglese [Don Arzana de Piani Dei Greci], Don Luciano Cappucino [Don Marcuzzi de Vallamura] **Origine:** États-Unis — 1987 — 110 minutes (étranger: 152 minutes) — **Distribution:** 20th Century Fox.

laquelle Giuliano voudrait faire annexer la Sicile et vers laquelle il s'embarque lorsque son pays est devenu trop petit pour lui. Enfin, l'Amérique est pour Cimino la destination de son film puisqu'il ne cesse de faire des petits signes aux Américains (le magazine Life, les écrivains en anglais, la musique de Glenn Miller) pour qu'ils comprennent bien que cette leçon sur le pouvoir et la façon dont il s'organise s'adresse bien à eux.

Le Salvatore Giuliano de Michael Cimino est, comme le Jésus de Nazareth de Dreyer, un messie sacrifié par le pouvoir. Sa dimension christique est telle qu'il a presque la capacité de ressusciter (au tout début, lorsque l'on annonce sa mort), qu'il vient d'en haut (il est son propre père, dit l'un des personnages) et qu'il a son Judas, recruté parmi ses disciples et déjà identifié par le sauveur bien avant l'heure de sa mort.

Messie du peuple sicilien, Salvatore Giuliano est assassiné par ceux-là même dont il voulait la liberté. Personnage aimé de tous, il finira renié par ses proches et haï par le peuple ainsi que par ceux qui l'ont longtemps protégé. Voilà le destin de Giuliano, un destin qui est la copie conforme de celui de Jésus de Nazareth.

Mais la grande différence entre les deux messies réside dans le fait que Giuliano, l'heure du doute venue, ne croira pas entièrement en l'infailibilité de sa mission. Il n'aura pas la foi devant les épreuves et voudra s'assurer une porte de sortie en marchandant avec ceux qui sont ses ennemis. Par ce geste même, il mettra en péril sa mission, prouvera qu'il n'est pas à la hauteur, qu'il est un homme incapable de s'élever au rang de Dieu. Le vrai sauveur ne recule jamais devant son destin et n'abandonne pas son peuple. Il ne cède jamais entièrement à la peur. C'est donc cet acte de peu de foi, cette amnistie conclue avec les Pharisiens de Sicile, qui le perdra alors que tout semblait possible pour lui.

On comprend que cette faute commise par le personnage est le moment clé du film, celui qui fait se bousculer les événements et qui entraîne inéluctablement la déchéance du personnage. Il est donc d'autant plus décevant de constater que c'est précisément lors de cette scène que le film, auparavant si beau et si fort, commence à montrer ses premiers signes d'essoufflement, à vaciller sur son socle. La grande erreur de Cimino, et peut-être surtout de l'écrivain Mario Puzo, aura été de ne pas prendre le temps d'expliquer clairement les raisons et les faits qui poussent Salvatore Giuliano à conclure un pacte avec le Diable. Jamais la situation ne semble à ce point difficile pour lui qu'il lui faille absolument céder sur ses principes. Qu'apporte à Giuliano cette amnistie que ne lui procurerait pas la victoire des communistes



qu'il a toujours supportés dans son appui au peuple? Voilà le point nodal du film et aussi son point faible.

Avec *The Sicilian*, Michael Cimino fait encore une fois la preuve de son immense talent de metteur en scène. La fluidité et la légèreté de son filmage, la facilité avec laquelle il passe de la fresque à la peinture intimiste, la façon dont il donne à son récit une dimension universelle et presque métaphysique, voilà autant de qualités qu'il ne faudrait pas mettre de côté, cela même si le film n'est pas aussi réussi que l'on aurait pu l'espérer.

On pourra, et on devra, questionner longtemps le choix de Christophe Lambert pour incarner Salvatore Giuliano, personnage dont le charisme est tout autre chose que le charme bien relatif des yeux bleus de l'acteur. On devra aussi se demander pourquoi le rôle de la comtesse, merveilleusement tenu par Barbara Sukowa, est si mince alors qu'il aurait dû contribuer à donner au récit tout le relief qui lui manque en poussant plus loin les rapports entre cette histoire bien sicilienne et la grande et lointaine Amérique.

Mais on se souviendra longtemps de Terence Stamp, admirable en aristocrate italien, et de son brillant discours avec Giuliano lors de son enlèvement. On se souviendra aussi des travellings magnifiques du début du film, qui nous jettent en quelques secondes au cœur de l'action comme le faisait la grandiose scène d'ouverture de *Year of the Dragon*.

Dans l'œuvre de Michael Cimino (car il y a œuvre, à n'en pas douter), *The Sicilian* apparaît comme une façon de s'éloigner de l'Amérique tout en continuant à se demander pourquoi notre civilisation pose ses bases sur la violence et pourquoi celle-ci demeure le moyen par excellence des hommes désireux de s'affranchir.

Marcel Jean

L'Ami de mon amie

Il est des habitudes dont on ne se guérit pas: ce sont d'ailleurs celles qu'on a du mal à considérer comme des maladies. Dans le temps, il fallait voir le dernier Hitchcock ou le dernier Bogdanovich. Il fallait vérifier que les cinéastes réputés continuaient à faire des films malgré leurs problèmes idéologiques ou financiers. Et puis, ces cinéastes, une fois appelés grands auteurs, ne comptent-ils pas sur leur avant-dernier film, même si c'était un fiasco, surtout si c'était un fiasco, pour s'attirer de l'intérêt, une constance dans la curiosité des cinéphiles, en leur

présentant leur nouvelle production? L'échec de *Heaven's Gate* (ma propre appréciation mise à part) n'a-t-il pas échauffé les curieux qui se sont précipités pour découper en petits morceaux *Year of the Dragon*, puis tout récemment, *The Sicilian*? Plaindre Michael Cimino devient soudain un anachronisme, puisqu'une magie sous-jacente, alimentée encore par les vieux Oscars pour *The Deer Hunter*, semble refaire surface à chaque fois.

Éric Rohmer, grand joueur devant l'éternelle caméra, participe en quelque sorte de cette habitude cinéphilique qu'il nous est impossible d'appeler une mystification. Chaque fois que sort un de ses films, on sait à l'avance le sujet qu'il va nous présenter, on n'a même pas à deviner le style choisi, on le connaît depuis plus de vingt ans, mais on y retourne, happé par cet air de famille, cette connaissance d'adjacence immédiate que nous avons de ses films. On éprouve un fin plaisir moins pour les histoires qu'il nous raconte que par notre vérification (sur le terrain) de son style et de ses thèmes. À la sortie d'une projection rohmérienne, on se prouve à soi-même qu'on ne s'est pas trompé: c'est le petit bonheur personnel qu'une fois de plus on a vu juste.

De quels outils s'entoure donc Rohmer pour créer cette habitude, cette complicité souriante entre lui et son spectateur récidiviste? D'abord, ses thèmes. Ce sont jeux de l'amour ou du hasard, dialogues naturels et serrés, mouvements vifs du regard et des sentiments, souvent le plein soleil, les lieux de villégiature, source d'une certaine disponibilité des personnages. Ensuite, ses acteurs. L'instant où on les reconnaît provoque le premier sourire, le simple, le familial (« lui, c'était le petit ami dans...; elle, on l'a vue dans... »). Non seulement on se plaît à les reconnaître, mais on éprouve une petite satisfaction joyeuse à les revoir, à noter leur maturité, leur nouvelle physionomie, leur vieillissement (si peu, si peu). Ce sont des retrouvailles familiales, les personnages de Rohmer étant des sortes de cousins germains à qui on finit par s'apparenter soi-même. Enfin, naturellement, il y a les fameux cycles. D'un côté, les « Six contes moraux », de l'autre, les six « Comédies et proverbes » —, deux cycles que nous nous sommes tous, plus ou moins, amusés à identifier en deux parties distinctes.

L'Ami de mon amie entreint-il la règle de cette magie routinière à laquelle Rohmer nous convie, film après film, à coups de conversations amoureuses et de commentaires éthérés sur l'air du temps? Il nous faut répondre par la négative. Mis à part le fait qu'il clôt son second cycle (et pose, chez les inconditionnels du cinéaste, la question d'un troisième potentiel), ce film ressemble à s'y méprendre à plusieurs autres films antérieurs de Rohmer. Même atmosphère naturelle, presque estivale, mêmes couleurs vives sur fond pastel, même petite musique badine dans les dialogues. On pourrait placer, à titre d'exemple, les répliques suivantes de *L'Ami de mon amie* dans la bouche des personnages de *Pauline à la plage* ou *Le Genou de Claire*:

Léa: Mais... mais alors qu'est-ce que c'est que cette comédie?
 Blanche: Quelle comédie?
 Léa: Mais la comédie que tu jouais quand tu prétendais que...
 Blanche: Mais je n'ai joué aucune comédie, enfin!

La comédie en question est essentiellement un marivaudage innocent, ici presque issu d'une farce à la Feydeau. Et Rohmer brode son canevas initial en nous présentant la rencontre de Blanche et de Léa qui deviennent amies. Blanche est une jeune fonctionnaire fraîchement nommée à la mairie de Cergy-Pontoise. Léa est une stagiaire en informatique. Très vite, leurs deux personnalités se complètent, car elles ne se ressemblent en rien. Blanche est une petite « nouvelle » qui débarque et ne connaît personne. Sa timide fragilité la rapproche un peu de l'héroïne du *Rayon vert*. Avec Léa, elle veut participer, rencontrer des garçons, entrer dans la danse. Les garçons, ce sont: Fabien, le petit ami de Léa, et Alexandre, un bel ingénieur que l'on



voit souvent en compagnie d'Adrienne, son amie du moment. C'est sur Alexandre que Blanche a jeté son dévolu, mais Léa, cherchant à l'aider dans son entreprise, découvre qu'elle aussi a des affinités pour Alexandre. Ça tombe très bien, puisque lors d'une courte absence de son amie, Blanche s'était liée de tendresse avec Fabien...

Le tout enrobé des gambades spirituelles auxquelles Rohmer nous a depuis longtemps habitués.

Une gageure d'avoir voulu tourner dans Cergy, cette banlieue aux allures futuristes où la froideur des édifices risquait de déteindre sur les personnages. Mais justement, peut-être est-ce le but inavoué du cinéaste de vouloir prouver que les sentiments se moquent éperdument du contexte physique dans lequel ils baignent. Cette multitude de baisers sur la joue que tout le monde se donne voudrait peut-être démontrer également une certaine santé de l'amour, présent, équilibré, solide, malgré la Carte du Tendre des années 80 où il se meut. Rohmer dira cependant que la ville de Cergy « est construite selon un plan traditionnel de rues qui se croisent et, en même temps, c'est vivable, habitable et très peu concentrationnaire. » Il est vrai que le réalisateur a voulu au maximum montrer les platanes, le petit lac, le bois, sans trop s'appesantir sur les bâtiments en verre coloré qui sont nombreux autour de la place principale.

Voici donc achevée la deuxième unité thématique rohmérienne. *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (qui sort prochainement) n'appartient à aucun cycle, bien que, par plusieurs aspects, il se rapproche des douze « contes » et « comédies » qui le précèdent. Où voudra aller Rohmer maintenant? Où peut-il aller? Ce sont des questions que les vrais rohmériens ne se posent pas, puisque pour eux un petit univers a déjà été construit qui ne s'écroulera pas quand Rohmer cessera de faire des films.

Le vrai inconditionnel de Rohmer est aujourd'hui un intellectuel timide qui continue d'aimer chacun des films qu'il fait. Il n'ira pas crier sur tous les toits que tous sont de petits chefs-d'oeuvre, mais il sourira secrètement lorsqu'il entendra certains affirmer qu'un Rohmer peut réconcilier avec la vie le plus déprimé des individus, faire sourire faiblement le triste et rafraîchir le sombre. Enfin, il s'éloignera discrètement de ceux qui disent que Rohmer se répète, en leur suggérant à voix basse, presque comme pour lui-même, de cesser d'aller voir ses films.

Maurice Elia

L'AMIE DE MON AMI —
Réalisation: Éric Rohmer —
Scénario: Éric Rohmer —
Production: Françoise Etchegaray — **Images:** Bernard Lutic — **Montage:** Maria Luisa Garcia —
Musique: Jean-Louis Valero — **Son:** Georges Prat et Dominique Hennequin —
Origine: France — 1987 — 103 minutes — **Disti:** **Interprétation:** Emmanuelle Chaulet (Blanche), Sophie Renoir (Léa), Éric Veillard (Fabien), François Éric Gendron (Alexandre), Anne-Laure Meury (Adrienne) — **Origine:** France — 1987 — 103 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Sous le soleil de Satan

SOUS LE SOLEIL DE SATAN — Réalisation:

Maurice Pialat — **Scénario:**

Sylvie Danton et Maurice Pialat, d'après le roman de

Georges Bernanos — **Pro-**

duction: Claude Abeille —

Images: Willy Kurant —

Décors: Katia Vischkof —

Costumes: Gil Noir — **Son:**

Louis Gimel — **Montage:**

Yann Dedet — **Musique:**

Henri Dutilleul — **Interpré-**

tation: Gérard Depardieu

(l'abbé Donissan), Sandrine

Bonnaire (Germaine

Malorthy), Maurice Pialat (le

Père Menou-Segrais), Alain

Artur (le marquis de Cadi-

gnan), Yann Dedet (Gallet),

Brigitte Legendre (la mère de

Germaine), Jean-Claude

Bourlat (Malorthy), Jean-

Christophe Bouvet (le maqui-

gnon) — **Origine:** France —

1987 — 105 minutes —

Distribution:

Alliance/Vivafilm.

On peut déjà s'étonner que Maurice Pialat, qui depuis le début de sa carrière n'a traité que des sujets de son cru, se tourne soudain vers la littérature. Mais qu'il s'attaque en plus à un livre de Bernanos, voilà qui a de quoi mystifier. Le seul cinéaste français à avoir osé jusqu'à présent porter du Bernanos à l'écran,⁽¹⁾ c'était Robert Bresson dont la pensée était en symbiose avec celle du romancier. On n'avait cependant jamais entendu dire jusqu'alors que Pialat avait des vapeurs mystiques, au contraire. Et pourtant, il fallut bien se rendre à l'évidence. À une époque où l'on prétend ne plus croire ni à dieu ni à diable, le cinéaste avait choisi de porter à l'écran *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos. Le film existe maintenant; il a même remporté la Palme d'or du Festival de Cannes, à l'occasion d'une remise de prix des plus houleuses.

Il faut dire que le film de Pialat n'est pas exactement une opération charme, terme que l'on pourrait plus facilement accoler aux *Yeux noirs* de Mikhalkov et, difficilement, aux *Ailes du désir* de Wenders qui étaient en lice dans la même compétition. *Sous le soleil de Satan* est une machine fruste et puissante qui avance par coups dans un sombre entêtement sans se préoccuper de l'effet que produit sa lancée. Le récit consiste surtout en une suite de confrontations où le dialogue tient une large place: à peine quelques plans informatifs interviennent-ils pour planter un décor, suggérer une démarche; et tout à coup éclatent des scènes paroxysmiques qui peuvent étonner, agacer même, tellement elles paraissent incongrues à qui n'entre pas dans la mentalité fiévreuse qui préside au traitement. Pialat a retenu du livre son aspect de combat, de lutte entre forces concentrées de bien et de mal, de ténèbres et de lumière; prenant au pied de la lettre le titre du livre, il a répandu sur ses images une lueur blafarde, étrange, glauque, qui confère au film un climat d'inquiétude et de singularité. C'est en effet une histoire bien bizarre que celle de *Sous le soleil de Satan*.

C'est d'abord une histoire de curé, d'un prêtre apparemment démunie sur le plan des ruminations intellectuelles comme sur celui des relations personnelles, mais en revanche ardent dans la quête des âmes et la lutte contre le mal. Dans l'esprit du romancier, qui en était à sa première grande œuvre, l'abbé Donissan, son héros, est un saint à la manière du curé d'Ars, tourmenté par Satan et bousculé par le monde. Il ne laisse d'ailleurs pas à son lecteur le soin d'en discuter; il discours lui-même à loisir sur le sujet, interrompant sa narration pour philosopher sur la dimension spirituelle des faits, et désigne continuellement son héros sous le vocable du « futur saint de Lumbus ». Tout maladroit qu'il soit sous certains aspects, le roman de Bernanos a retenu l'attention en 1926 et ce succès a permis à son auteur d'entreprendre à 38 ans une fructueuse carrière d'écrivain; dix ans plus tard, il allait affiner et approfondir son approche du monde ecclésiastique avec *Le Journal d'un curé de campagne*, son chef-d'œuvre. Mais il y avait déjà dans son premier livre des fulgurances et des intuitions qui dénotaient en lui un des grands auteurs spiritualistes de la littérature française.

Pialat a gardé les fulgurances, pas toujours les intuitions. Le

cinéaste aime les scènes fortes et il en rajoute au besoin aux descriptions du livre. Ainsi le passage où Donissan transporte dans l'église le corps de Germaine Malorthy dite Mouchette, qui vient de se suicider, n'est l'objet que de quelques lignes en style indirect dans le roman; on en fait dans le film un véritable morceau de bravoure. À ce point, il serait peut-être utile de fournir quelques indications sur le sujet. L'abbé Donissan, vicaire d'une paroisse de campagne, pose problème à son curé le doyen Menou-Segrais. Au cours d'une longue randonnée pédestre la nuit, alors qu'il se rend à une paroisse voisine, Donissan rencontre un maquignon en qui il croit reconnaître le diable. À l'aube de cette nuit, il lit dans l'âme de Mouchette, adolescente délurée et assassine; celle-ci se suicide. Quelques années plus tard, devenu curé à Lombres, Donissan est appelé au chevet d'un enfant mort qu'il rappelle à la vie, mais il meurt lui-même peu après dans son confessionnal. Ce sont des pans de cette histoire que Pialat a transposés dans son film en de longs plans séquences; on aurait même pu ajouter en sous-titre: morceaux choisis de l'œuvre de Bernanos. Cette construction en scènes-clés peut d'ailleurs désarçonner le spectateur qui n'est pas familier avec l'œuvre du romancier; il y a par moments des ellipses assez dures à surmonter. De plus, le cinéaste ne semble pas avoir saisi l'orientation profonde de l'œuvre, cette approche intuitive et féconde, bien que sombre et teintée de jansénisme, d'une doctrine fondamentale, celle de la communion des saints; dans l'économie chrétienne personne ne vit pour lui seul et le bien que chacun fait compense pour le mal commis par d'autres. Si le film laisse filtrer cette idée, c'est presque malgré lui; sans être toujours sensible aux intuitions du romancier, le cinéaste est à tout le moins sincère dans son approche rude et carrée, ce qui l'empêche d'occulter l'essentiel de la démarche sans la rendre toutefois véritablement accessible. On peut apprécier le dépouillement de l'illustration, on peut être sensible à la force de certains passages, mais on peut avoir du mal à saisir ce que l'on veut vraiment signifier par cet enchaînement arbitraire de situations de conflit. Et l'on peut rester sous le coup d'une sombre mélancolie devant ce traitement en continu clair-obscur où disparaît l'un des éléments sensibles du style bernanosien, la joie qui demeure jusque dans les pires contraintes, la joie qui donne accès à Dieu, la joie qui confère la force nécessaire.

Il était tentant de confier à Gérard Depardieu le rôle de Donissan, « ce grand pataud tout en noir », comme l'écrivain le décrit dans le roman. L'acteur donne certes une carrure imposante au personnage, mais il semble rarement concerné par ce qui le fait agir, se contentant de poser



(1) Je parle ici des romans. Le cas du *Dialogue des Carmélites* est une tout autre affaire puisqu'il s'agit d'un texte que Bernanos destinait tout d'abord au cinéma.

les gestes décrits et de dire les dialogues avec un brin de frémissement, mais sans vraiment ressentir l'âme du rôle. Sandrine Bonnaire est plus à l'aise en Mouchette dont elle rend à la fois la défiance et le tourment avec une belle fébrilité. Pialat lui-même s'est adjugé le rôle du doyen Menou-Segrais dans une caractérisation fort acceptable bien qu'assez loin de la conception du livre. Les autres personnages importants, ceux du marquis de Cadignan et du docteur Gallet, ont été confiés à des techniciens du film qui s'en tirent avec

une sorte de curieuse absence.

Ce n'est certes pas ce film qui règlera le vieux contentieux entre la littérature et le cinéma. Malgré des qualités réelles, il apparaît trop en effet comme une illustration partielle et syncopée du roman d'origine dont il appelle presque la lecture pour combler des vides.

Robert-Claude Bérubé

Intervista

Marcello Mastroianni a déjà dit — avec un sourire en coin — que Fellini devenait un peu « pute » avec l'âge. Déjà, sur le plateau de *8½*, le maître italien lui avouait qu'il avait l'impression de se répéter, d'utiliser ses propres recettes, bref, de faire « du Fellini ». Il entrevoyait même le jour où il serait blâsé au point de ne plus se pencher pour regarder dans le viseur de la caméra.⁽¹⁾ Qui a vu *8½* sait combien l'évaluation qu'en fait Fellini est erronée. Loin de la redite et de la refonte, ce brillant hommage au cinéma apparaît plutôt comme l'aboutissement d'une longue quête stylistique et philosophique, un premier film « mature », un *chef-d'oeuvre*. En voyant *Intervista* — incidemment, un autre film-hommage au cinéma —, il est tentant d'invoquer les paroles de Fellini et d'appliquer, à son dernier film, le jugement qu'il a réservé à son oeuvre maîtresse. Ici et là, une scène nous en rappelle une autre plus ancienne et l'on recueille le sourire narquois de Mastroianni. L'univers d'*Intervista* nous apparaît familier, confortable; nous sommes en terrain connu: on rend visite à un vieux copain, quoi! Plus rien ne nous surprend. Il est loin l'émerveillement devant la surcharge visuelle de *Juliette des esprits* (son premier film couleur), passée l'émotion

d'*Amarcord*, oublié le vitriol de *Casanova*. Certains diront même que Fellini est devenu *gentil, inoffensif* — des « qualités » qui signalent la mort d'un artiste.

S'il est vrai qu'*Intervista* laisse un goût un peu douteux dans la bouche, surtout parce que le film est une pub à peine déguisée pour vendre les mérites et la magie de Cinecittà — la grande cité du cinéma qu'inaugura Mussolini —, il faut se méfier des comptes rendus un peu précipités... et des cinéphiles qui boudent leur plaisir. *Intervista* est, d'abord et avant tout, un film de complices: complicité devant la caméra, derrière celle-ci et devant l'écran. Le dialogue qui se crée entre les participants intéressés est parfois même plus audible que la trame sonore du film. Il en est ainsi lorsque Fellini se laisse interviewer, à l'écran, par une équipe de jeune reporters japonais, arrivés on ne sait comment, sur les pavés de Cinecittà, en pleine nuit et en plein tournage (il semble qu'à l'écran, Fellini soit occupé à filmer une des scènes d'*Intervista* -!). Non seulement sommes-nous en train de regarder le tournage d'un film dans sa forme achevée (Fellini nous explique-t-il, à sa façon, la théorie d'Einstein quant à la relativité?), mais nous assistons aussi à la mise en scène pseudo-documentaire d'une entrevue-vraie avec un cinéaste faisant semblant d'être lui-même.

INTERVISTA — **Réalisation:** Federico Fellini — **Scénario:** Fellini — **Production:** Ibrahim Moussa — **Images:** Tonino Delli Coli — **Direction artistique:** Danilo Donati — **Montage:** Nino Baragli — **Musique:** Nicola Piovani, en hommage à Nino Rota — **Interprétation:** Federico Fellini (lui-même), Marcello Mastroianni (Mandrake), Anita Ekberg (elle-même), Sergio Rubini (le journaliste), Maurizio Mein (l'assistant-réalisateur), Lara Wendel (la fiancée), Paola Liguori (la vedette), Nadia Ottaviani (la vierge vestale), Antonella Ponziani (la jeune fille) — **Origine:** Italie — 1987 — 105 minutes — **Distribution:** Action film.

(1) Propos recueillis à l'émission française « Apostrophes » où étaient invités Mastroianni, François Truffaut, Roman Polanski et une biographe de Visconti. L'épisode fut diffusé en reprise, au canal 98, au mois de septembre 1987.



Intervista est peut-être le premier docu-drame absurde! De plus, ce qui rend la scène si drôle, c'est la politesse avec laquelle Fellini accueille ses jeunes bourreaux armés de microphones et de lentilles vidéo. Il est bien connu que Fellini — le vrai — a pratiquement en horreur les entrevues et les conférences de presse: lorsqu'il daigne répondre aux questions, il ment souvent effrontément ou alors met en boîte les journalistes qui s'écoutent parler. Mais le Fellini d'*Intervista* prend sous son aile les envahisseurs japonais et répond paternellement à leurs questions, même les plus niaises. Fellini ne fait donc pas que dans le grotesque et la caricature; il nous offre, ici, un jeu de miroirs empreint d'une douce ironie et d'un humour très fin.

On pourrait ainsi, à loisir ou à la faveur d'un article de fond, analyser chacune des scènes où Fellini s'évertue à déployer et à confondre les différents niveaux du récit (et de son discours): en particulier la merveilleuse séquence où un jeune Fellini prend le tramway pour aller interviewer une diva du cinéma italien d'antan. L'épisode débute dans une salle de maquillage alors que Fellini — qui joue toujours à être lui-même — discute, avec un assistant, de l'importance d'un bouton d'acné sur le nez du jeune acteur le personnifiant à l'âge adolescent (le jeune acteur se prépare à jouer dans *Intervista*, sic). Le groupe visite ensuite le vieux dépôt de wagons de tramways. Le tournage du flashback débute sans qu'aucune indication directe ne vienne signaler notre entrée dans la fiction que met en scène « Fellini », lui-même mis en scène par Fellini. Le jeune adolescent embarque dans le tramway. La caméra du Fellini omniscient nous montre les ruelles de Cinecittà (version 1987) et l'équipement de tournage du Fellini — acteur d'*Intervista*. Le garçon regarde une jeune fille assise sur un banc du wagon; une actrice comme lui, sans aucun doute, puisqu'elle porte aussi un costume d'époque. Le regard complice qu'ils échangent paraît à peine... fictif ou mis en scène (on semble toujours être dans le docu-drame). Puis quelque chose change — ou a déjà changé —; quelque chose dans l'éclairage, le point de vue de la caméra, la musique peut-être, et, tout à coup, le spectateur doit réajuster son regard, car *Intervista* vient de chavirer dans la pure fiction. Les plans qui suivent nous le confirment: à l'extérieur du wagon, Fellini nous convie à un décor pastoral — les environs du Cinecittà des années 30 — où animaux et paysans font la fête. Le trajet du jeune acteur devenant/devenu Fellini est une métaphore de notre propre trajet vers le monde fantastique de la fiction felliniesque. Lorsque des éléphants et des Amérindiens viennent soudainement peupler la campagne romaine, il ne fait plus aucun doute que le jeune adolescent à l'écran, et le spectateur dans la salle, sont confrontés à l'imaginaire du grand maître italien (bien que ces éléments, pour le moins exotiques, peuvent peut-être s'expliquer logiquement s'ils signalent l'entrée du tramway

sur les plateaux de tournage extérieurs de Cinecittà — mais l'ambiguïté demeure). Dans ces moments d'intense créativité, Fellini réussit encore à nous laisser bouche bée d'admiration tout en nous défiant intellectuellement.

Le jeu de miroirs de Fellini atteint son point culminant quand il nous représente une scène de *La Dolce Vita* lorsque Mastroianni — jouant à être lui-même dans *Intervista* — fait apparaître un drap blanc et un projecteur devant les pseudo-assistants de Fellini, invités chez l'actrice Anita Ekberg — jouant aussi à être elle-même. Les mots sont faibles pour décrire la charge émotive qui résulte de la juxtaposition des images de *La Dolce Vita* qui nous donnent à voir Mastroianni et Ekberg, jeunes, beaux et fous dans une fontaine de Rome — aux images d'*Intervista*, où les deux acteurs ne sont plus que le reflet, pâle et déformé, de ce qu'ils étaient. Le recueillement dans la salle de projection n'a d'égal, à ce moment, que le quasi-silence sur la bande-son du film: spectateurs et protagonistes se taisent alors que défilent les vieilles images de *La Dolce Vita*, bleutées pour l'occasion et accompagnées d'une nouvelle musique, fort délicate et fantomatique. Ceux qui ont accusé Fellini de tomber dans le « mielleux » n'ont vu que de la nostalgie dans une séquence à la fois belle et cruelle (les ravages du temps), tragique et folle d'espoir (le défi au temps par le cinéma), émotive et intelligente. Lorsque Fellini fait de Mastroianni et d'Ekberg des personnages felliniesques dans *Intervista* (le premier porte un costume de magicien et la deuxième, enrubannée de couleurs vives, joue les divas avec emphase), puisqu'ensuite il les dépouille de toute caractéristique expressive dans sa représentation de *La Dolce Vita* (ils n'ont même plus de voix dans la nouvelle bande-sonore), il nous signifie leur existence purement cinématographique.

Les « véritables » Mastroianni et Ekberg ne se trouvent ni dans le pseudo docu-drame qu'est *Intervista*, ni dans le film de fiction *La Dolce Vita*, malgré ses nouveaux airs de « home movies ». Toute cette séquence remet en question la notion du « réel représenté » au cinéma. Lorsque les « nouvelles » images de *La Dolce Vita* envahissent tout le cadre d'*Intervista*, Fellini ne filme pas le Monde (grand projet des cinéastes et théoriciens prônant le réalisme); il filme une autre image, un canevas de celluloid dessiné à la lumière. Dans ce cinéma, l'image est plus vraie que l'objet et il n'y a de réel que la texture du reflet des miroirs avec lesquels joue le réalisateur. Avec *Intervista*, loin de stagner en tant qu'artiste, il semble bien que Fellini soit entré de plain pied dans l'ère post-moderne du cinéma. Envers et contre tous.

Johanne Larue

Fatal Attraction

Vous aimez les jeux? En voici un très facile. Cet automne, quelle a été la femme la plus détestée en ville? Des indices? On aime ne pas l'aimer *impérialement*. On attendait au froid pour la rencontrer. Elle était bien servie par le THX. Le THX? C'est l'Himalaya des montagnes sonores. Mes pistes vous embrouillent? Vous donnez votre langue au suspense? Cependant, ceux et celles qui on vu *Fatal Attraction* trouveront la réponse d'une facilité enfantine. Il s'agit d'Alex Forrest incarnée par Glenn Close. La récompense pour avoir trouvé la bonne réponse? Vous l'avez eue en visionnant un bon petit thriller.

On m'avait averti qu'il fallait me méfier de ce vilain Adrian Lyne, un réalisateur prêt à tout pour racoler d'éventuels spectateurs. Les concessions de bas étage ne lui faisaient pas peur. Son *Flashdance* donnait dans la vacuité. Et pour *9 1/2 Weeks*, j'avais décerné un zéro dans les cotes de *Séquences*. Ces avertissements n'étaient donc pas sans fondement. Malgré tout, j'ai marché jusqu'au bout en visionnant *Fatal Attraction* au Cinéma Impérial chauffé à blanc par un suspense bien dosé. C'est comme ça. On n'y peut rien.

Pendant la première demi-heure, le temps de faire connaissance avec la famille Gallagher, il ne se passe que des choses anodines. On apprend que Dan Gallagher est un avocat heureux. Il est marié depuis neuf ans à une charmante épouse du nom de Beth. Le fruit de ce bonheur constant, c'est une petite fille radieuse qui aime beaucoup son papa, sa maman et son gentil gros chien qui nage dans ce bonheur d'une santé incroyable. Notre couple est si uni que la moindre pensée d'une infidélité possible n'a jamais effleuré leur cœur comblé. Heureusement qu'on trouve à sourire durant cette présentation parce qu'au cinéma le bonheur des autres peut parfois ennuyer. Il y a ce Japonais qui se confond en courbettes comme s'il était programmé pour ce faire. Je revois le gentil chien qui attend avec un regard angoissé que son maître lui fasse faire sa petite promenade alors que ce dernier s'apprête à se coucher. Il y a ce parapluie qui refuse de s'ouvrir pour enfin éclater pendant un orage démentiel.

L'occasion de devenir larron se présente sous la forme d'Alex Forrest, une éditrice que Dan doit rencontrer afin de démêler une situation juridique. La rencontre prend une tournure imprévue au calendrier des activités de notre valeureux mari. Comme Beth est partie à la campagne durant ce week-end, il se retrouve seul avec Alex. Une passion aussi soudaine que volcanique fait qu'ils n'ont même pas le temps d'atteindre le lit pour assouvir leurs désirs. L'évier fera l'affaire d'autant plus que l'eau viendra rafraîchir ces élans trop brûlants. Alex s'invite au domicile de Dan. Il aurait dû se méfier un peu. Pourquoi? Après tout, ce n'est que pour un week-end. Et personne ne remarquera ces incartades dans la vie d'un homme si bien rangé. Il y aura promenade avec le chien dans le parc suivie d'un bon repas en tête-à-tête. Il la trouve « terrifiante », mais il faut se faire une raison. Dan est un homme marié et heureux de l'être. Finies les folies! Retour à la vie normale et à son bienheureux quotidien.

Franchement, pour Dan, cette brève rencontre, c'est une parenthèse sans conséquence dans la belle phrase solidement construite de son mariage. Un moment d'égarement à verser dans la rivière aux oubliettes. On efface tout et la belle vie en commun continue. Pour Alex, il en va tout autrement. Cette aventure a réveillé en elle un amour fou d'une extravagante intensité. Rien ne l'arrêtera. Pour elle, c'est le début d'une conquête à finir par tous les moyens. Sans lésiner sur les cruautés au service d'une imagination fertile en rebondissements. Elle a le don de mettre les nerfs des spectateurs en boule de cristal quand ils essaient de deviner jusqu'où sa folie la mènera. Après tout, dans une ville comme New York, toutes les folies sont possibles. Cette ville aussi fascinante que monstrueuse peut engendrer tous les excès, sans accroc à la vraisemblance. Ce qui représente un feu de paille pour Dan devient par les dérèglements d'Alex une incendie qui s'attaquera furieusement à la grange conjugale.

Alex habite un loft incroyable au sommet d'un édifice à problèmes. Après avoir couché chez elle, Dan se lève pour aller à son boulot. Elle lui pique une crise en allant jusqu'à déchirer sa chemise. Comme ce dernier encore sous le choc s'apprête à partir, elle revient en s'excusant et en pleurant. Elle dépose ses mains ensanglantées sur le visage de Dan. Elle vient tout juste de s'ouvrir les veines. Et ce n'est que le début d'une descente aux enfers qui débouchera sur une finale fantastique. Malgré la défense expresse de téléphoner au domicile de l'avocat, Alex le fera même à deux heures du matin. Il y aura le coup de l'automobile. Celui du lapin. Sans oublier l'enlèvement



d'un enfant. Et bien d'autres étrangetés à verser dans le dossier d'un opéra-panique.

Dans *Fatal Attraction*, Adrian Lyne nous montre qu'il maîtrise son métier. Les acteurs sont bien dirigés. Glenn Close rend bien le personnage d'une sorte de Méduse habitée par une Diane vengeresse. Dans la tête d'Alex, il y a comme une araignée qui tisse une toile sur le métier de la vengeance. C'est la vengeance faite femme. Et cette araignée, en cours de confection, se découvre une vocation de mante religieuse qui ne lâchera pas sa proie. Le film de Lyne est construit comme une toile d'araignée qui s'élabore lentement jusqu'à l'éclatement final. Il y a de fausses mailles qui donnent de faux bonds pour détendre l'atmosphère. Par exemple, ces nombreux coups de téléphone qui ne viennent pas tous d'Alex. Dans son grenier, Dan écoute sur cassette les insultes d'Alex. Une personne le rejoint. On sursaute et on sourit quand on découvre la présence de Beth. Lyne a recours au montage parallèle pour alimenter le suspense. Par exemple, quand Beth cherche fébrilement sa fille, il y a alternance de plans entre Alex et l'enfant dans les montagnes russes et Beth qui conduit dangereusement son automobile. Le procédé est très efficace.

La critique a multiplié les reproches envers ce produit commercial qui sacrifie à la mode du jour. Mais, ce n'est pas nouveau. Hollywood a toujours flairé les modes pour en faire une exploitation très commerciale. Pour les magnats de la finance, le cinéma est avant tout une industrie. Si le public salive devant la violence et l'horreur, le cinéma ne reculera devant rien pour lui en mettre plein la rétine afin d'engraisser la cagnotte des producteurs. Non seulement ils peuvent vous couper un cheveu en quatre, mais ils vous le torturent en gros plans jusqu'à en extraire une pinte de sang, si la chose est possible. Le tout au ralenti, ma chère! Ce goût pour les modes peut devenir un outil précieux pour les historiens et les sociologues qui veulent étudier l'évolution de la mentalité américaine face à la guerre du Vietnam, au fléau du sida et à tous les autres problèmes qui ont jalonné son Histoire. Heureusement qu'à l'intérieur de cette industrie on trouve des cinéastes talentueux qui se servent de cette grosse machine pour nous offrir des œuvres d'art. Voilà pourquoi je continue à aimer un certain cinéma américain.

On a aussi reproché à *Fatal Attraction* de prêcher une morale hypocrite. Le public n'est pas toujours dupe. Si dans l'air sida il y a, Hollywood son couplet entonnera. C'est bien connu. Bien sûr, ce film prône sous la forme d'une fable, la fidélité conjugale. C'est une façon de sacrifier à la mode du jour. Mais il ne faudrait quand même pas déclarer la

FATAL ATTRACTION —
Réalisation: Adrian Lyne —
Scénario: James Dearden —
Production: Stanley R. Jaffe et Sherry Lansing —
Images: Howard Atherton —
Décor: Mel Bourne
Direction artistique: Jack Blackman —
Costumes: Ellen Mirojnick —
Son: Les Lazarowitz —
Montage: Michael Kahn et Peter E. Berger —
Musique: Maurice Jarre —
Interprétation: Michael Douglas [Dan Gallagher], Glenn Close [Alex Forrest], Anne Archer [Beth Gallagher], Ellen Hamilton Latzen [Ellen Gallagher], Stuart Pankin [Jimmy], Ellen Foley [Hildy], Fred Gwynne [Arthur], Meg Mundy [Joan Rogerson], Tom Brennan [Howard Rogerson], Lois Smith [Martha] —
Origine: États-Unis — 1987 — 119 minutes —
Distribution: Paramount.

fidélité conjugale comme étant une faute impardonnable! Pour ma part, j'ai surtout vu dans *Fatal Attraction* une fable sur l'amour fou qui détruit tout sur son passage quand cet amour est basé uniquement sur la recherche effrénée du sexe.

Pourquoi ne pas laisser la chance au coureur? Adrian Lyne vient de

loin. Avec *Fatal Attraction*, il nous offre un bon suspense. Il a peut-être trouvé son genre. S'il me déçoit dans sa prochaine livraison, je me remettrai à douter de son talent. En attendant, j'ai aimé son dernier film. Suis-je victime d'une cécité fatale? À vous d'en juger.

Janick Beaulieu

Wish You Were Here

WISH YOU WERE HERE

— **Réalisation et scénario:** David Leland — **Production:** Sara Radclyffe — **Images:** Ian Wilson — **Décors:** Caroline Amies — **Costumes:** Shuna Harwood — **Son:** Billy McCarthy — **Montage:** Georges Akers — **Musique:** Stanley Myers — **Interprétation:** Emily Lloyd [Lynda], Tom Bell [Eric], Clare Clifford [Madame Parfitt], Barbara Durkin [Valerie], Geoffrey Hutchings [Hubert], Charlotte Barker [Gillian], Chloe Leland [Margaret], Trudy Cavanagh [la vieille dame qui danse la claquette] — **Origine:** Angleterre — 1987 — 91 minutes — **Distribution:** Norstar.

Dans une petite ville côtière du sud de l'Angleterre, une vieille dame fait des claquettes sur la corniche, le dos à la mer. Une jeune fille à l'allure désinvolte passe en bicyclette. Un petit drapeau britannique illustre, dans un coin, la scène.

Nous sommes en 1951. La vieille dame, on ne la verra plus (sinon à la toute fin), mais son attitude à contre-courant, son image anachronique, déplacée, peuvent être celles de la jolie petite cycliste dans un demi-siècle. Ou bien, plus prosaïquement, les deux personnages réunis dans ce beau plan rapide et fugitif sont le symbole stylisé d'une liberté de comportement que d'aucuns (la majorité, malheureusement) trouvent inconvenante, la tronquant volontiers de toute possible fraîcheur.

Mais à quinze ans, Lynda s'en fout.

De tout et de tous.

Apprentie dans une école de coiffure locale, elle est mise à la porte à la suite de l'effroyable permanente qu'elle inflige à une jeune femme elle-même effroyablement antipathique. Déjà, dès les premières scènes, on se rallie du côté de Lynda et on ne la quittera plus, mieux: on ne voudra plus la quitter.

Hubert, lui, ne s'en fout pas. Ses relations avec sa fille n'ont jamais été aussi tendues. De retour de la guerre où il s'est surtout signalé par un shampoing donné à Gracie Fields — souvenir qu'il fait sombrer dans l'abstrait à force de le raconter —, il vante sa cadette, la droite et studieuse Margaret qui s'est inscrite chez les éclairceuses. Les problèmes de Lynda le déconcertent d'abord, l'agacent, puis l'énervent au point qu'il ne sait plus que faire d'elle. Son beau-frère accepte de lui donner un emploi à la compagnie d'autobus où il est inspecteur, mais dès le premier jour, elle provoque le chaos parmi les employés en relevant sa jupe pour montrer ses jambes. Un rendez-vous chez un psychiatre n'arrange pas les choses: c'est lui qui est mis en boîte après qu'il eut demandé à Lynda de lui fournir la nomenclature complète de tous les gros mots et injures qu'elle connaît... par ordre alphabétique!

C'est que Lynda s'ennuie. Extrovertie à l'extrême, elle pousse son naturel à triompher de cet ennui ravageur; elle y réussit. Et David Leland, scénariste et réalisateur de *Wish You Were Here*, ne veut pas trop que le comportement de son héroïne soit uniquement expliqué par l'absence d'une mère, décédée lorsque Lynda avait onze ans, ou par le manque d'attention et d'amour d'un père qui rumine, entre les dents, son perpétuel mécontentement (« Language! Language! »). Lynda court après les garçons et les hommes parce qu'on lui montre toujours au cinéma les folies de l'amour et des fondus au noir sur



baisers langoureux, parce qu'autour d'elle on ne parle que de ça, parce qu'elle aime rigoler et parce que le flirt et ses conséquences épicées sont une belle rigolade. Au début, on soupçonne qu'elle a dû s'étonner elle-même de l'effet provoqué par l'avalanche de grossièretés qu'elle profère aux quatre vents, puis, voyant sa force, elle s'est mise à les égrener (avec abondance ou parcimonie selon le cas) dans toutes les situations.

Lorsqu'elle se fait inviter au cinéma par un garçon de son âge, un peu timide et maladroit, ou quand elle provoque un jeune chauffeur d'autobus jusqu'à ce qu'il l'entraîne, une nuit, dans la maison de sa grand-mère absente, Lynda place l'apostrophe sexuelle sur le même plan que l'apostrophe verbale: un jeu, qui dérouté l'autre, le profane qui n'en connaît pas les règles, et qui s'écarte de ce trop-plein d'énergie sans comprendre le moins du monde qu'il puisse s'agir là d'une surabondance de vie.

Bientôt, les avances d'Eric, ami de son père, se font pressantes. Elle se laisse caresser les jambes sans broncher, un jour qu'ils sont seuls ensemble dans la maison, puis, transportée de joie (« Up your bum! Up your bum! ») à l'idée qu'un homme l'attende toutes les nuits aux abords de la cabane du jardin, elle se donne à lui dans ce lieu secret qu'elle a auparavant débarrassé de son bric-à-brac et rendu confortable. Lynda devra un jour aller se réfugier chez lui, lorsqu'une forte altercation avec son père lui fait prendre des décisions draconiennes.

C'est à ce moment que *Wish You Were Here* nous demande de cesser de rire, ou du moins de sourire, face au comportement de son héroïne. À partir de cet instant (c'est déjà la fin du film), elle est seule à bord et son bateau, contre toute attente, commence à prendre l'eau. Éric, projectionniste de son métier, lui avoue, dans sa chambre au-dessus du cinéma, qu'il ne peut lui procurer l'amour et la sécurité dont elle a visiblement une soif malade. Il ne sait pas comment aider cette

nymphette aux yeux de gazelle, au cœur et au corps aussi chauds que son regard derrière lequel il n'est capable de rien discerner de fragile. C'est d'ailleurs une incapacité qu'il peut partager avec le spectateur à qui la succession de scènes aux allures polissonnes risque fort de diluer le message, s'il en est un.

Bouleversant les conventions, affichant un anti-conformisme d'une vigoureuse santé, le personnage principal ressemble à nombre d'autres (à commencer par les jeunes ingénues des *Petites Marguerites* de Vera Chytilova). Montrée à plusieurs reprises prostrée dans l'obscurité de sa chambre, ou exhibant en plein jour un masque à gaz qui la sépare du monde, elle éclate de rire en faisant l'amour pour la première fois et scandalise les clients pomponnés d'un *tearoom* raffiné en proclamant à pleine gorge son défi et son dégoût.

Après quelques hésitations, Lynda donnera naissance à son bébé. Elle reviendra hardiment dans sa petite ville, poussant son landau dans

le parc, en plein soleil, pour que tout le monde la voie (« It's mine! All mine »).

Le film se clôt sur la promenade du bord de mer. On croise une autre jeune fille à bicyclette et la vieille danseuse de la séquence d'ouverture ferme la boucle, suggérant encore une fois la possibilité de nouveaux horizons pour les inconnus.

Le charme de lutin d'Emily Lloyd empêche d'approfondir le film qui lui donne sa première chance au cinéma. D'ailleurs, le film ne se veut peut-être pas aussi profond qu'on le souhaite. L'humour presque constant oblitère les hypocrisies que l'on veut mettre à jour, suspendant souvent la progression dans le caractère de la bouillante adolescente. En échange, David Leland nous propose un rafraîchissant divertissement à un personnage, entrecoupé, ça et là, de quelques interrogations très innocentes.

Maurice Elia

La Famille



Quand on songe à tout le mal que les cinéastes se donnent d'habitude pour imaginer une histoire de famille qui ne ressemblera pas à toutes les autres! Ils attirent d'abord votre attention sur une caractéristique générale: famille de riches, famille de fous, famille de mafiosi, famille ruinée, famille incestueuse, famille Plouffe, famille juive, famille éclatée, famille royale, ou sans famille. Puis, ils vous donnent un indice quant à la saveur plus précise du drame: le père est alcoolique, le fils homosexuel, la mère divorcée, la fille sort avec un Noir, les frères sont ennemis. Bien entendu, quel que soit l'angle retenu, ils vous conviennent toujours à prendre place devant l'écran au moment où la crise va éclater. Ettore Scola a cependant décidé de laisser un répit au côté voyeur de notre personnalité cinéphile. En 80 ans d'histoire, *La Famille* ne se donne pas une fois, comme on dit, en spectacle.

Et pourtant, nous devrions être bien placés pour connaître le détail de tous les drames qui secoueront cette famille de la moyenne bourgeoisie: à la fin du film, nous n'aurons même jamais bougé de la maison! L'unité de lieu, en effet, est rigoureusement respectée. La caméra bouge dans la maison, jette parfois un oeil à la fenêtre, se pointe le nez dans l'escalier qui conduit à la sortie de l'immeuble pour dire au revoir au membre de la famille qui s'en va, mais dès que la porte se referme sur lui, il n'existe plus. Celui qui sort de la maison, sort du film.

Intra-muros, la caméra ne se trouve pas nécessairement au bon endroit, au bon moment, non plus. La convention est celle-ci: une photo de famille est prise en 1906 alors que Carlo vient de naître; dès lors, de dix ans en dix ans, nous revenons prendre des nouvelles de lui (c'est notre fil conducteur) et de ceux qui l'entouraient quand nous l'avons quitté.

En 1986, il célèbre son quatre-vingtième anniversaire et une autre photo de famille est prise, cette fois par son petit-fils qui a près de 30 ans. Pour marquer chaque changement de décennie, la caméra déambule doucement dans le couloir.

Comme cette oeuvre est déconcertante! À la sortie du cinéma, on a le sentiment de n'avoir rien vu, rien su de l'âme de ces personnages sinon qu'ils sont nés, qu'ils ont grandi, qu'ils ont vieilli et qu'ils mourront à moins que ce ne soit déjà fait. Mais ça, est-ce vivre? N'est-ce pas plutôt faire semblant? À l'écran, d'habitude, il n'y a de vie qu'intense. Comme spectateurs, nous sommes même dressés à interpréter les intonations de voix annonciatrices d'une tempête ou d'une accalmie. Nous savons qu'un secret ne reste jamais un secret bien longtemps. Nous distinguons sur le champ l'accessoire et l'essentiel. Mais ces antennes ne nous sont plus utiles avec *La Famille*. Au contraire, elles gênent.

Carlo, par exemple, mentionne que son père lui a dit sur son lit de mort: « Méfie-toi de ton frère, c'est un faible. » Des années plus tard, Giulio est membre du parti fasciste et l'on s'attend donc à ce qu'il nuise à Carlo d'une façon ou d'une autre. Nullement. Ça ne dépassera jamais l'échange de paroles un peu brutales pendant le repas. Les exemples de ce type sont légion. *La Famille* est un film a-dramatique où l'on attend en vain que quelque chose d'extraordinaire arrive à des gens ordinaires. Pourquoi cette expectation, au fait? C'est Scola qui a raison: la vie n'est pas spectaculaire en soi. On confond trop souvent le spectacle de la vie avec l'image de la vie.

Le temps passe et à notre grande surprise, ces personnages dont on croyait, à la sortie de la salle de cinéma, qu'ils nous resteraient toujours

LA FAMILLE —
Réalisation: Ettore Scola —
Scénario, adaptation et dialogues: Ruggero Maccari, Furio Scarpelli et Ettore Scola — **Production:** Giorgio Scotti — **Images:** Riccardo Aronovich —
Décor: Luciano Ricceri —
Costumes: Gabriella Pescucci — **Musique:** Armando Trovaioli —
Montage: Francesco Malvestito —
Interprétation: Vittorio Gassman [Carlo/grand-père de Carlo], Fanny Ardant [Adriana], Stefania Sandrelli [Béatrice], Andrea Occhipinti [Carlo jeune homme], Jo Champa [Adriana, jeune fille], Carlo Dapporto [Giulio âgé], Massimo Dapporto [Giulio jeune], Philippe Noiret [Jean-Luc], Ottavia Piccolo [Adelina], Meme Perlini [le père de Carlo], Ha nia Kochansky [la mère de Carlo], Alessandra Panelli [tante Luisa], Athina Cenci [tante Margherita], Monina Scalni [tante Ornella], Barbara Scoppa [Maddalena], Renzo Palmer [l'oncle Nicola], Marco Vivio [Carletto], Dagmar Lassander [Marika], Giuseppe Cederna [Enrico] —
Origine: France/Italie — 1987 — 125 minutes —
Distribution: CinémaPlus.

étrangers ressurgissent dans notre mémoire. Les trois tantes qui ne se marièrent pas afin de continuer à s'échanger coups et secrets. Le portrait de la mère de Carlo, inachevé parce que celle-ci n'a pas eu la patience de poser interminablement pour son mari, peintre amateur mais passionné. La rencontre d'Adriana et Carlo qui s'aimèrent à 20 ans et qui, à 50, se retrouvent seuls dans l'appartement avec leur gaucherie. Et les autres. À notre insu, nous les avons tous adoptés.

Ironiquement, s'il y a un changement spectaculaire dans cette oeuvre, il survient non pas par l'histoire, mais par la mise en scène. Andrea Occhipinti incarne le rôle de Carlo jeune. Il est assis en compagnie de sa fille qui lui raconte qu'elle a rêvé qu'il était mort. Il lui demande si, dans son rêve, elle en éprouvait du chagrin. La caméra nous montre alors la fillette qui lui répond que non, puisque cela signifie au contraire qu'il va vivre très longtemps. Et là, le Carlo qui apparaît dans le champ du plan suivant a tout à coup les traits de Vittorio Gassman. Le changement d'acteurs s'est produit comme ça, sous nos yeux, en trois plans trois mouvements de caméra ou presque. Compte tenu que le cinéaste disposait du scénario idéal pour procéder de façon classique (dans le chapitre sur 1936, par exemple, c'est Occhipinti; puis dans celui sur 1946, c'est Gassman), ce changement instantané, à l'intérieur de la même scène, était audacieux. Mais le dialogue collait parfaitement et le résultat est vraiment très réussi. Ce que vous ne pouvez cacher complètement, montrez-le! dit-on dans ce métier.



Ce plaisir qu'Ettore Scola prend manifestement à préparer ses effets surprises se reflète également dans le choix plutôt contrasté de ses sujets de film. Une fois, il se passe tout en une nuit à Varennes. L'autre fois, il ne se passe rien en 80 ans à Rome. L'intérêt de son cinéma vient de ce que dans le cas de la grande histoire comme dans celui de la petite, son regard, toujours, est plein d'humanité.

Marie-Christine Abel

Noce en Galilée

NOCE EN GALILÉE —

Réalisation et scénario:

Michel Khleifi — **Production:**

Michel Khleifi et Bernard

Lorain — **Images:** Walther

van den Ende — **Direction**

artistique: Yves

Brover — **Son:** Ricardo

Castro — **Montage:** Marie

Castro Vasquez — **Musi-**

que: Jean-Marie Senia —

Interprétation: Ali

Mohammed Akili (le moukhtar),

Nazih Akly (le marié),

Mabram Khouri (le gouver-

neur militaire), Anna Achdian

(l'épouse), Sonia Amar (la

jeune soeur), Emthiaz Diab,

Georges Khleifi, Hassan Diab,

Abkas Himas — **Origine:**

Belgique/France — 1987 —

113 minutes — **Distribu-**

tion: Les Films du

Crépuscule.

Grâce à des situations partant du quotidien, *Noce en Galilée* s'étale vers l'infini. Ses personnages, directement issus de la réalité, une réalité bien observée parce que vécue, prennent forme avec une étonnante aisance et se développent avec simplicité, comme indépendamment de leur créateur. Prenant comme toile de fond les terres tourmentées du Moyen-Orient, le cinéaste palestinien Michel Khleifi fait de son film un constat beaucoup plus qu'un plaidoyer. Il pose un état de fait; c'est l'état actuel des choses dans ce coin du monde.

Bien que totalement dépourvu de cette lourdeur inhérente aux films dits politiques, *Noce en Galilée* ne peut s'empêcher d'en être un. Dans cette région baignée par le sang et des siècles d'occupation romaine, turque, anglaise, française, arabe, israélienne, le heurt des forces en présence aujourd'hui pouvait donner naissance à un autre pseudo-documentaire sur ce conflit qui s'éternise. Au lieu de cela, Khleifi (qui en est à son deuxième long métrage) a choisi de présenter le drame à travers le filtre des émotions ressenties par les habitants d'un petit village de Cisjordanie. En posant un regard juste sur chacun d'eux, il est parvenu à doter son film d'une telle vérité que c'est le plan humain qui est favorisé, donnant une vision nouvelle, moins sournoise (et finalement plus honnête) du problème.

Ayant personnellement vécu plusieurs années dans ces régions troublées, j'ai tour à tour été affecté, impressionné, bouleversé par la logique effarante avec laquelle *Noce en Galilée* réussit à poser, puis à cerner la question. La justesse des dialogues et la qualité dans la présentation des paysages viennent apporter une vie profonde à ce récit où dominent sentiments, sensations et sensualité.

Le moukhtar d'un petit village palestinien vient demander au gouverneur israélien l'autorisation de lever, le temps d'une nuit, le couvre-feu instauré depuis peu à la suite de violentes manifestations. Il marie son fils et la noce doit se dérouler avec tout le faste dû à son rang (le moukhtar étant le chef, le patriarche du village). Après quelques réticences, permission est accordée à condition qu'une petite délégation, composée du gouverneur et de sa suite, soit invitée à la noce — question de sécurité. Mise à part la chaude et traditionnelle communauté d'esprit qui lie le moukhtar à sa femme, les habitants du village réagissent de façon négative à cette invitation. Mais le vieux parvient à les convaincre en leur rappelant que « lors des fêtes, mariages, naissances ou deuils, même la présence de l'ennemi doit être tolérée » et que tous devraient se rallier à sa décision et le soutenir dans son rêve.

Le pouvoir militaire et le pouvoir patriarcal vont s'affronter en un défi-conflit que déclenchent les amertumes et les frustrations accumulées, des deux côtés, au fil des années. Mais aucune véritable violence ne viendra spolier de façon définitive les forces en présence, puisqu'à l'intérieur de chacune existent de profonds désaccords sur la manière de défendre sa liberté.

Car c'est en fait de liberté qu'il s'agit, à tous les niveaux, dans ce film où la multiplicité des regards s'associe à celle des personnalités, des caractères de chacun. Recherche d'une liberté, d'une libération, tant sur le plan politique et diplomatique que sur le plan personnel et humain.

Il y a, bien sûr, le groupe de jeunes gens en colère qui veulent profiter de la venue de l'ennemi parmi eux pour leur signifier leur haine

persistante. Ils se heurteront à des modérés de leur propre clan qui hésitent à laisser perpétrer une action pouvant être fatale pour plusieurs membres de la communauté. De son côté, la sœur du marié fait opérer son charme sur un soldat israélien: c'est une fille belle et sensuelle qui se moque de ceux qui condamnent sa conduite légère. Une soldate, qui fait partie de la suite du gouverneur, sera prise d'un malaise et découvrira une complicité naturelle entre elle et les femmes palestiniennes qui la raniment à coups d'onguents et d'incantations. Quant aux jeunes mariés, après avoir été baignés, parfumés et préparés pour leur première nuit d'amour, ils se retrouvent dans leur chambre, face à face: elle, soumise et patiente, mais animée d'une rancœur intérieure; lui, impuissant, écrasé par une structure familiale étouffante, dominée par un père aux lois rigides et aux principes plusieurs fois centenaires.

Alors, Khleifi fait intervenir en pleine noce la fuite de la jument au milieu d'un champ miné. Israéliens et Palestiniens délaissent soudain des réjouissances déjà tendues pour se porter au secours du cheval, un magnifique animal qui appartient au moukhtar. Lui seul saura le sauver, après les essais infructueux des Israéliens. Séquence charnière, symbolique, pivot de cette sorte de tragédie antico-contemporaine aux nombreux personnages principaux et au milieu de laquelle le cheval, libre au milieu du champ, inconscient du danger, représente la fragilité de la vie et de la mort, décidées par les autres.

Conflit entre un idéalisme foncier et une dure réalité, *Noce en Galilée* navigue entre deux eaux, oscillant tour à tour entre rêves souhaités et situation actuelle des faits (scène où la soldate ne sait plus si elle rêve ou non; ou celle au cours de laquelle le grand-père essaie de raconter une histoire à son petit-fils).

On se demande comment Michel Khleifi, un Palestinien arabe issu d'une famille chrétienne, né à Nazareth, qui a grandi en Israël et qui vit depuis quinze ans en Europe occidentale, a pu obtenir les autorisations nécessaires pour tourner son film dans les territoires arabes occupés. Et on ne peut s'empêcher d'établir de souriants parallèles entre cette quête d'un permis et celle que fait le moukhtar pour les noces de son fils. Production franco-belge (en association avec la chaîne allemande ZDF), *Noce en Galilée* a d'abord été présenté aux autorités israéliennes sous la forme d'un synopsis très élagué pour contourner la censure. L'absence de lois très claires dans le domaine du cinéma a permis de laisser ouvert le défi, mais Khleifi avoue avoir dû lutter de l'intérieur, pour « créer des espaces de liberté au sein même de la domination israélienne ».

Dans son désir de renverser des situations existantes, le cinéaste courageux s'est placé aux côtés de ses personnages qu'il a essayé, semble-t-il, de motiver par la force de ses propres actions. Cela a donné à son film un dynamisme puissant qui fait toute sa grandeur.

Someone To Watch Over Me

Ridley Scott a connu une carrière de metteur en scène plutôt exceptionnelle jusqu'à présent. Il a réalisé quatre films consécutifs qui tous peuvent être considérés comme des oeuvres marquantes du septième art. Dès son premier essai, *The Duellists* (1977), il dresse un somptueux tableau de l'époque napoléonienne dont l'admirable



Le choix des acteurs a constitué, à lui tout seul, un extraordinaire défi. Comble d'ironie, l'acteur qui joue le gouverneur israélien est un Palestinien qui est une vedette du théâtre israélien; de même pour celui qui joue le cousin. Quant à l'interprète du jeune officier israélien, Khleifi nous précise que son père est un Palestinien membre du comité central du parti communiste israélien et que sa mère est une militante juive d'extrême-gauche hongroise! Enfin, pour le rôle du moukhtar, après avoir auditionné des centaines de postulants, le cinéaste a trouvé son interprète à la porte du désert méridional, en train de labourer la terre: un semi-bédouin, analphabète, qui n'a peut-être jamais vu un seul film de sa vie et qui est une sorte de poète populaire diseur de poésie spontanée...

Noce en Galilée est une ode à la liberté, à l'éveil des sens dans toutes ses significations et à la responsabilité de chacun de nos actes. Brandissant bien haut son message humaniste, Michel Khleifi a fait se heurter les sentiments dans un tourbillon d'émotions contradictoires qui sont à l'image de celles qui font se consumer cette terre anachroniquement promise. La solution n'existe pas. Elle se trouve peut-être derrière l'innocence de l'enfant qui, pour la centième fois sans doute, court vers son arbre pour ne pas rater le soleil levant, procurant à *Noce en Galilée* sa seule séquence vraiment lyrique et sa conclusion. Scène un peu candide, trop immaculée, diront certains. Mais qui n'a pas observé le soleil se lever au sommet des vergers d'un kibboutz ou à l'horizon impeccable des plages libanaises ne connaît pas cette magie frustrante, cette sérénité éternelle dans la tourmente qui donnent à ce spectacle cet embrasement, ce pathétique que le film de Michel Khleifi a su brillamment illustrer.

Maurice Elia

composition visuelle lui confère une place privilégiée auprès de Barry Lyndon du maître Kubrick sur le plan de la richesse picturale. Vient *Alien* (1979), qui jumelle avec grande habileté l'horreur gothique et la science-fiction « hard » (dans l'espace). Ce film contient des idées visuelles à couper le souffle, idées qui seront d'ailleurs imitées

SOMEONE TO WATCH OVER ME

Réalisation: Ridley Scott — **Scénario:** Howard Franklin — **Production:** Thierry de Ganay et Harold Schneider — **Images:** Steven Poster — **Décors:** Jim Bissell — **Costumes:** Colleen Atwood — **Son:** Gene Cantamessa — **Montage:** Claire Simpson — **Musique:** Michael Kamen — **Interprétation:** Tom Berenger (Mike Keegan), Mimi Rogers (Claire Gregory), Lorraine Bracco (Ellie Keegan), Jerry Orbach (le lieutenant Garber), John Rubinstein (Neil Steinhart), Andreas Katsulas (Joey Venza), Tony DiBenedetto (T.J.), James Moriarty (Koontz), Mark Moses (Win Hockings), Daniel Hugh Kelly (Scotty), Harley Cross (Tommy) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 106 minutes — **Distribution:** Columbia.

abondamment par la suite. *Blade Runner* (1982), exercera également une immense influence sur le cinéma des années 80 (et sur la publicité), sans compter qu'il s'agit d'un des meilleurs films d'anticipation jamais tourné. Quant à *Legend* (1985), malgré ses multiples faiblesses, il n'en demeure pas moins un film d'une beauté saisissante possédant un charme envoûtant et durable.⁽¹⁾

Toutefois, son dernier film *Someone To Watch Over Me* me force à reconsidérer l'admiration que je lui porte et à me poser des questions sur la nature véritable de son talent. Ridley Scott me semble d'abord et avant tout un maître dans l'art du *design*, et du *look*, soit dans la création d'atmosphères visuelles et de décors qui deviennent les véritables personnages et constituent le commentaire ou le sujet de l'œuvre.

Cela se révélait particulièrement vrai dans *Blade Runner* où l'environnement physique d'une Los Angeles futuriste s'avérait tout aussi fascinant que les aventures de Dekker à la recherche des humains synthétiques (les *replicants*). La même observation s'applique pour ses trois autres films. Notons également que ces films se situent jusqu'à présent dans le lointain passé, le distant futur ou le monde féérique, ce qui lui permet de laisser libre cours à son imagination. Puisque Scott excelle dans la création de ces univers imaginaires totalement reconstitués en studio, il est surprenant de le voir réaliser un film dont toute l'action se déroule dans un New York contemporain qui limite sa marge de manoeuvre.

Pour exercer son talent de visionnaire et éviter de réaliser de magnifiques enveloppes vides, il a besoin de scénarios très solidement développés, avec des idées fortes, des dialogues intelligents, des mises en situation et des personnages convaincants, ou encore un point de départ suffisamment fort pour soutenir l'illustration, tel ce duel interminable qui opposait Keith Carradine et Harvey Keitel dans *The Duellists*. Jusqu'à maintenant, il a eu la chance de tomber sur de l'excellent matériel, soit littéraire (Philip K. Dick pour *Blade Runner*, Joseph Conrad pour *The Duellists*) ou original (Dan O'Bannon pour *Alien*, William Hjortsberg pour *Legend*). Dans le cas de *Legend* toutefois, le récit se révèle plutôt simpliste, avec des personnages tracés à gros traits et une entrée en action un peu trop précipitée. Il semble que Scott ait été tellement absorbé par la logistique de cette énorme production qu'il en a oublié l'histoire. Il s'est dangereusement rapproché de l'enveloppe vide, y échappant de justesse grâce à la force visuelle de l'œuvre et grâce au personnage de Darkness.

Je soupçonne cependant Ridley Scott de ne se soucier que très peu de la rigueur de ses scénarios. Sa préoccupation première demeure toujours le *look*. Il a d'ailleurs commencé dans la publicité, où l'image l'emporte sur le contenu, puisque le contenu devient l'image, soit le produit à vendre. Il travaille encore aujourd'hui dans ce domaine et possède même sa propre compagnie.⁽²⁾ Donc, après l'échec commercial de *Legend*, je crois qu'il recherchait surtout un projet qui lui apporterait un succès populaire. C'est le gag classique du réalisateur jugé trop dispendieux (Coppola, Cimino, Welles) qui tente de se refaire une réputation. Étrangement, avec *Someone...*, on a la



désagréable impression qu'il essaie d'imiter le succès de son frère, Tony Scott, en réalisant un film léché, propre et reluisant à l'image de *Top Gun*. Ou bien essaie-t-il d'appliquer sa technique publicitaire au film, un style qui se rapproche alors d'Adrian Lyne, ce qui est aussi détestable. Mais le véritable problème de ce film, c'est d'abord et avant tout l'incroyable pauvreté de son scénario.

En utilisant la trame narrative du thriller classique (une femme est témoin d'un meurtre et est poursuivie par l'assassin), Scott et son scénariste voudraient passer des commentaires sur les différences de classes qui existent entre la femme vivant dans le grand Manhattan et le policier issu de Queens⁽³⁾ chargé de la surveiller. Pourtant, Scott admet « ne pas être sûr de comprendre le système de classes aux États-Unis ».⁽⁴⁾ On voit bien qu'il ne comprend pas, puisque les situations sont traitées superficiellement et sont parsemées d'un romantisme totalement artificiel. Les images sont belles et soignées, les décors somptueux, les costumes très élégants, la musique caressante, mais le récit se montre illogique à bien des endroits et la psychologie des personnages se révèle plutôt simpliste, voire puérile. Ça y est, Scott a commis l'erreur, il a créé une magnifique enveloppe vide.

Il ne suffit pas de montrer la riche et colossale demeure de la femme et celle plus modeste du policier pour signifier l'inégalité des classes. Mais lorsque la femme achète une cravate et des chemises au policier pour améliorer sa tenue vestimentaire, donc pour l'amener à son niveau et ne pas avoir honte de sortir avec lui, lui, pour sa part, considère ce geste bourgeois comme un signe d'attention que lui porterait la femme. Au début, le policier est présenté comme un grand naïf un peu bête et aux manières grossières, alors que la femme se montre intelligente et aristocratique. Puis, soudainement, c'est le revirement complet: ils s'embrassent (la scène la plus drôle du film), ils s'aiment, c'est la grande passion. Pas un seul moment ne peut-on croire à cet amour préfabriqué par les auteurs. Quant à cette histoire de meurtre et de vendetta, elle n'est pas intéressante parce que déjà vue mille fois à la télévision (c'est l'insulte la plus profonde que je peux faire à un film!). Alors qu'est-ce qui a bien pu attirer Ridley Scott dans ce projet routinier? C'est une question que je suis amené à me poser beaucoup trop souvent par les temps qui courent.

Je ne dis pas pour autant que ce soit entièrement raté, mais c'est tout simplement sans intérêt. Scott sait toujours mettre en images. La

(1) Je me réfère bien sûr à la version européenne de 100 minutes accompagnée par la magnifique partition musicale de Jerry Goldsmith. On sait que la version américaine fut amputée de 12 minutes et affublée de deux chansons pop, en plus de la musique électronique surchargée de Tangerine Dream.

(2) C'est lui qui a réalisé la publicité pour Chanel, de même que le spot de Pepsi avec Don Johnson.

(3) Quartier de travailleurs sur Long Island à New York.

(4) Première (U.S.), oct. 87, p. 103.

meilleure séquence et la seule vraiment réussie ouvre le film, avec une vue aérienne de New York présentant un angle original de la ville (ce qui est en soi un exploit) qui n'est pas sans rappeler *Blade Runner*. Suivra la scène du meurtre qui se déroule dans une discothèque huppée de Manhattan, au sous-sol, près d'une piscine dans laquelle se reflète le jet lumineux d'un puissant projecteur, créant des éclaboussures multicolores dans le visage des protagonistes: bienvenue dans l'univers du parfum Chanel. Également, Scott a bien choisi ses interprètes, surtout le tueur, mais ceux-ci sont

malheureusement confrontés à des personnages sans véritable consistance, aussi volatile que le parfum...

Ridley Scott recherchait peut-être un succès public à tout prix. Peut-être aura-t-il ce qu'il a voulu, mais il aura perdu en même temps son intégrité artistique. Il est cependant bien navrant de voir un grand réalisateur gâcher ainsi son talent dans une telle entreprise. Le temps des *Blade Runner* semble bien révolu.

André Caron

The Princess Bride

Je disais, à propos de *Stand by Me*, du même Rob Reiner, que « ce voyage de deux jours (de quatre garçons entre treize et quinze ans) prend l'allure d'un parcours vaguement initiatique, une sorte d'apprentissage de la vie qui dépassait de loin l'anecdote »⁽¹⁾. Reiner montrait aussi qu'au-delà d'une histoire tendrement et poétiquement racontée, il savait voir, à travers les choses, les événements et les gens. Ce sont toutes ces qualités que l'on retrouve dans *The Princess Bride*, que le cinéaste situe, cette fois-ci, dans un univers de conte de fées, oui, mais réaliste, si j'ose dire, et mâtiné de romans de cape et d'épée. Ici, point de dragons, de diables, de sorcières (sauf une peut-être qui en a l'allure, mais pas les pouvoirs), mais un prince perfide, un très méchant second d'un côté, et de l'autre une jolie princesse, un berger à l'âme de chevalier, un bon géant pas si fou que ça malgré une silhouette — et une force — de lutteur, et enfin une espèce de nobliau espagnol absolument délirant. L'histoire est simple: le berger aime la princesse (qui répond au nom invraisemblable de Bouton d'or), et le méchant prince du lieu a décidé de prendre celle-ci pour femme, contre son gré, bien sûr. Le prince l'enlève donc, et le reste du film montre les efforts des trois garçons pour soustraire la jeune fille à ce sort affreux.

Ce qui fait un bon (ou un grand) metteur en scène, disait Jean Renoir, ce n'est pas la matière d'un film, mais la façon dont on la traite. Et Colette ajoutait: « L'idée est bonne fille, pourvu qu'on l'habille bien! ». Et c'est exactement ce que fait Reiner: à partir d'un scénario simple, tout comme dans *Stand by Me*, il insufflé la vie toujours enrichie de poésie et constamment soulignée par un humour qui sait demeurer discret dans sa constance.

La démarche que Reiner avait tenté dans *Stand by Me*, c'est-à-dire l'éveil de consciences individuelles au contact d'événements anodins en apparence — et j'insiste sur l'apparence — trouve dans *The Princess Bride* son plein épanouissement: la fiction derrière laquelle se cachent les personnages n'est en fait que l'apparence, l'enveloppe, l'aspect extérieur d'une réalité autrement plus complexe. Les interventions du jeune garçon auquel son grand-père (merveilleux Peter Falk) raconte l'histoire de *The Princess Bride* n'ont d'autre but que de conserver ce réalisme naturel de l'histoire. On ne lui en conte pas (sans jeu de mots), au petit gars, et s'il balaise d'un revers de main les « embrassades » (kissing stuff) au début, il les accepte finalement, non seulement parce que c'est la fin naturelle (toujours le vraisemblable) de l'histoire, mais aussi parce que le garçon a réalisé que cela également ça fait partie de la vie. Rob Reiner jette sur



l'enfance, en évolution et à la recherche d'elle-même, un regard, encore une fois, empreint de tendresse et de finesse psychologique qui donne envie de voir et revoir ses films simples et directs dans lesquels il se révèle aussi comme un remarquable directeur d'acteurs: tout sonne juste, naturel et vrai, même dans les situations les plus invraisemblables. Je citerai un exemple entre tous: Mandy Patinkin, qui interprète Inigo, le nobliau espagnol, lui, Juif américain né à Brooklyn, a tellement bien travaillé son texte qu'il doit dire avec un fort accent espagnol, qu'on oublie complètement qu'on a devant soi une des gloires de la comédie musicale. Son accent est absolument impeccable, et je sais de quoi je parle, ayant eu des contacts répétés avec justement des Espagnols s'exprimant en anglais. L'accent est le même, comme le débit et le rythme; et donner un rythme et une cadence (avec l'accent tonique à la mauvaise place!) espagnols à la langue anglaise, ce n'est pas évident, et témoigne à la fois de l'excellente oreille (et pour cause!) de Patinkin et de sa conscience professionnelle. Je mentionnerai aussi la stupéfiante apparition de Billy Crystal et de Carol Kane que je n'aurais absolument pas reconnus, si leur nom n'avait pas été au générique!

Patrick Schupp

THE PRINCESS BRIDE —
Réalisation: Rob Reiner —
Scénario: William Goldman, d'après son roman —
Production: Andrew Scheinman et Rob Reiner —
Images: Adrian Biddle —
Décor: Norman Garwood —
Direction artistique: Keith Pain et Richard Holland —
Costumes: Phyllis Dalton —
Son: David John —
Montage: Robert Leighton —
Musique: Mark Knopfler —
Interprétation: Cary Elwes [Westley], Mandy Patinkin [Inigo Montoya], Chris Sarandon [le Prince Humperdinck], Christopher Guest [le comte Rugen], Wallace Shawn [Vizzini], le géant Ferré [Fezzik], Fred Savage [le petit-fils], Peter Falk [le grand-père], Robin Wright [Buttercup, la princesse], Peter Cook [l'impressionnant monseigneur], Billy Crystal [Miracle Max], Carol Kane [Valerie], Mel Smith [l'albino] —
Origine: États-Unis — 1987 — 98 minutes —
Distribution: 20th Century Fox.

(1) Voir Séquences, no 127, page 73 et sq.

Masques

MASQUES — **Réalisation:** Claude Chabrol — **Scénario:** Claude Chabrol et Odile Barski — **Production:** Marin Karmitz — **Images:** Jean Rabier — **Montage:** Françoise Benoit-Fresco — **Musique:** Matthieu Chabrol — **Interprétation:** Philippe Noiret (Christian Legagneur), Robin Renucci (Roland Wolf), Bernadette Lafont (la masseuse), Monique Chaumette (Colette, la secrétaire), Anne Brochet (Catherine), Pierre Nougaro (Gustave), Renée Denisy (Émilie), Yvonne Decade (Antoinette), Roger Dumas (l'oenologue), Pierre-François Duméniaud (Max), Denise Pezzani (Mme Lemonier), Henri Attal (le surveillant), Dominique Zardi (Totor) — **Origine:** France — 1987 — 100 minutes — **Distribution:** CinémaPlus.

On connaît l'engouement de Claude Chabrol pour Hitchcock⁽¹⁾. Son nouveau film, *Masques*, vient d'ailleurs s'inscrire à la suite d'une longue filmographie où domine le polar. Cependant, le dernier-né du cinéaste français n'a rien à voir avec les faux-rejets « hitchcockiens » que nous a proposés Hollywood ces derniers temps (*Fatal Attraction*, *The Bedroom Window*, ou encore *Dead of Winter* et *The Black Widow*, etc.). Ici, pas de mains sur l'épaule pour nous faire sursauter, pas de couteaux phalliques pour satisfaire les freudiens, ni de violons « hermanniens » pour télégraphier l'angoisse, et la « critique du voyeurisme » ne se résume pas à cadrer le héros devant une fenêtre. Tout comme Hitchcock, Chabrol est honnête avec le spectateur. Il met cartes sur table dès le début (subtilement, quand même) et invite le spectateur à voir au-delà du « mcguffin », c'est-à-dire, à chercher le sens du film dans ce que révèle la mise en scène. Jeu de *masques*, en effet.

Les premières images du film nous présentent un animateur de télé sirupeux et condescendant (interprété avec bonhomie par l'éclatant Philippe Noiret) enregistrant un quiz pour gens âgés un peu gâteux. Le décor sent le carton, le rose du design artistique donne la nausée et le sourire de Noiret ressemble à une grimace. Lorsque la scène est ensuite montrée sur un écran vidéo, Chabrol achève la description du premier « masque ». Christian Legardeur, le personnage joué par Noiret, ne peut être qu'un filou. Sa personnalité semble aussi superficielle et trompeuse que son univers télé. C'est bien ce que tente de prouver Roland Wolf, le jeune héros du film, un écrivain qui tient l'animateur responsable de la disparition de sa soeur Madeleine. Son enquête l'amène donc à pénétrer l'intimité du suspect alors qu'il prétend vouloir écrire sa biographie. C'est ainsi qu'il découvre que Legardeur tue lentement sa filleule Catherine pour s'approprier son héritage. Wolf comprend aussi que sa soeur, qui s'était liée d'amitié avec la jeune femme, dut confronter l'oncle véreux et le payer de sa vie. Le suspense consiste alors à voir si Wolf réussira à sauver la filleule crédule et à *démasquer* Legardeur avant que celui-ci ne les élimine.

Le spectateur peut s'en tenir là et s'amuser à se ronger les ongles. C'est un des plaisirs que procure un récit bien ficelé. Le cinéphile, quant à lui, peut s'amuser à relever, en passant, plusieurs références à l'univers hitchcockien. On y reconnaît, tour à tour, *Notorious*, *Suspicion*, *Vertigo*, et j'en passe. Mais si le spectateur se donne la peine de lire le film de Chabrol dans sa totalité, il y découvre un sous-texte bien plus inquiétant.

Je disais que le réalisateur joue cartes sur table dès le début. C'est vrai. Lors de l'enregistrement du quiz télévisé, dans la première séquence du film, le montage fait alterner des plans de Legardeur avec des images d'un spectateur dans la salle, Wolf. Un travelling latéral vient isoler le visage du jeune homme qui contraste durement avec celui de Legardeur et ceux plutôt joviaux et béats des autres spectateurs qui applaudissent. Wolf ne laisse paraître aucune émotion; sa figure est de glace, figée, cireuse. Le jeune homme, interprété par Robin Renucci, porte lui aussi un *masque*, une façade dont il joue avec facilité pour gagner l'amitié de Legardeur et la

confiance de Catherine. Si l'animateur est en fait un acteur professionnel — justifiant ainsi le port du masque —, Wolf est un professionnel jouant à l'acteur pour arriver à ses fins. Il a même un « nom de scène » puisque Wolf n'est qu'un pseudonyme. Il s'appelle en réalité Chevalier, comme sa soeur. Duel d'acteurs, donc, dans une mise en scène privilégiant les face à face. À preuve, les parties d'échecs où « le gardeur » et le « chevalier » se battent pour la « reine ». Mais il est intéressant de remarquer comment Chabrol insiste pour nous signifier une correspondance possible entre les deux hommes dès la première scène. Assis dans le noir, devant Legardeur, puis devant son image vidéo, Wolf / Chevalier fait face à son double. La mise en scène reprend d'ailleurs les conditions que l'on dit nécessaires à toute *identification* au cinéma. Passif et immobile, on dirait presque que le jeune homme attend que l'image dans le « miroir » (Legardeur) vienne greffer quelques expressions sur son visage sans vie.

Ce lien troublant entre les deux hommes est aussi nourri par quelques répliques ironiques, mais lourdes de sens. Lors d'une entrevue dans le bureau de Legardeur, à sa résidence personnelle, Wolf / Chevalier s'exclame: « Je donnerais ma soeur pour un bon mot ». Une plaisanterie plutôt cruelle de la part d'un frère « aimant », ayant à cœur de venger justement la mort de sa soeur! La réplique de Wolf rend son personnage presque aussi coupable de cette mort que l'est Legardeur. Que veut Wolf / Chevalier? Lorsqu'il découvre que Catherine est riche, ses intentions « chevaleresques » pour la sauver peuvent sembler douteuses. Chevalier est peut-être véritablement un « wolf », un « loup aux dents longues ». C'est ainsi que le caractérise Legardeur lorsqu'il comprend que le jeune homme a contrecarré ses plans et qu'il est fichu. Dans un beau moment d'ironie, Legardeur livre ainsi la vérité au spectateur alors que celui-ci a appris à ne jamais croire ce que le personnage dit. La mise en scène de Chabrol vient par ailleurs confirmer le jugement de l'animateur. Cette dernière confrontation a lieu sur le plateau d'enregistrement de télévision. De nouveau, Legardeur est dans son « univers rose » et Chevalier dans la noirceur, du côté des caméras; mais cette fois-ci, il est debout, sur le plateau. Se sentant perdu, Legardeur ôte son masque de lui-même et avoue, au public et à la caméra, qu'il n'est qu'un fraudeur. Christian Legardeur va alors s'asseoir par terre, sur des marches, à l'arrière-plan du décor, alors que l'on peut voir des policiers qui l'attendent dans les coulisses. Son visage est défait, fatigué, *inexpressif*. La dernière image que l'on a de Wolf, par contre, est celle de son visage qu'illumine tranquillement un sourire mystérieux. Le transfert a-t-il été effectué?



(1) Claude Chabrol et Éric Rohmer ont écrit un livre sur les films britanniques d'Alfred Hitchcock, alors qu'ils étaient critiques aux Cahiers du Cinéma. Le livre, *Alfred Hitchcock*, vient d'être réédité dans la collection Ramsay Poche Cinéma, no 23.

La pauvre Catherine devra-t-elle faire face à Chevalier après avoir survécu aux attentats de son oncle? En devenant son épouse, il semble bien que la victime ne fasse que changer de geôlier. Chez Chabrol, le « Ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » se voit perverti par l'humour, peut-être cynique, d'un réalisateur qui s'amuse beaucoup.

Cette victoire de la mise en scène sur le récit fait de Chabrol le digne

House of Games

Il y en a qui écrivent comme s'ils dansaient, quelques-uns comme s'ils peignaient, d'autres, enfin, comme s'ils boxaient. David Mamet, lui, écrit comme s'il jouait au poker. Brassant les mots et répartissant un nombre égal de syllabes à ses personnages, ce dramaturge considère en effet le langage comme un jeu. On se regarde du coin de l'oeil, on met secrètement de l'ordre dans ses idées, on joue ses meilleurs arguments, on bluffe en accumulant les mensonges, on parie sa réputation puis on gagne respect et puissance. Tout est une question d'habileté, de malice et de rythme. Assis en rond sous une faible lumière et fumant des cigares, ses héros lâchent tour à tour une phrase comme s'ils lançaient une carte sèchement, nerveusement. À la fois crâneurs et inquiets, garantis de la victoire et assurés de la défaite.

De *American Buffalo* à *Glengarry Glenn Ross*, en passant par *Sexual Perversity in Chicago*, Mamet trace donc un parallèle entre le joueur et le parleur, l'homme qui manie la langue et celui qui manie les cartes. Tous deux, selon lui, sont fascinés par le mensonge et le risque; tous deux recherchent le pouvoir; tous deux sont des créatures profondément solitaires et méfiantes. Utilisant un vocabulaire urbain, nocturne et machiste, un vocabulaire imbibé d'alcool et sentant le tabac, ce lauréat du Pulitzer nous plonge dans un univers interlope. Celui des cartes qu'on brasse dans les arrières-chambres minables jusqu'aux petites heures de l'aube; et celui des mots qu'on s'échange rapidement aux coins des rues dès les premières heures de la nuit.

Pas étonnant, donc, que pour sa première réalisation, David Mamet nous entraîne dans un tripot de jeu. Confrontant une psychologue frustrée et rationnelle à une bande d'arnaqueurs sans scrupules, il nous offre, en effet, une variation de plus sur son thème-fétiche.

L'histoire est simple. Auteure à succès complètement déconnectée de ses instincts et de ses pulsions, une psychologue rencontre un joueur afin de régler une dette importante contractée par l'un de ses patients. Intriguée par cet homme qui ne vit que pour risquer — et gagner —, elle devient de plus en plus fascinée par le rituel du jeu. Perdue dans ce monde de mensonges et d'illusions, où personne ne peut faire confiance à personne et où tous se trahissent et se trompent, elle finit par découvrir sa véritable personnalité: celle d'une femme assoiffée de pouvoir, prête à tout pour gagner la mise. Et avoir le dernier mot.

Scénariste de *The Verdict* et *The Untouchables*, Mamet s'avère un dialoguiste de première force. Maniant comme nul autre le langage, charcutant ses répliques d'onomatopées, de pauses et d'hésitations, et sortant les mots dans la rue, il crée des dialogues aussi passionnants qu'une excellente partie de tennis. Conscient qu'il est avant tout homme de paroles, et non homme d'images, il opte d'ailleurs pour une mise en scène presque invisible qui est à la remorque des

descendant d'Hitchcock dont les réalisations surpassaient toujours le potentiel des scénarios qu'on lui servait. Bien sûr, on pourra reprocher à *Masques* son manque d'envergure, de mordant peut-être, ou son esthétisme un peu paresseux (Chabrol se sert du zoom télévisuel), mais sa banalité apparente... n'est qu'apparence justement. C'est au spectateur à démasquer la beauté modeste du film.

Johanne Larue



conversations. Faisant ainsi ses classes avec discrétion et humilité à l'ombre du dramaturge, le cinéaste ne se manifeste donc que rarement — et c'est tant mieux. En effet, la force des mots se suffisent à eux seuls.

Inutile, donc, de rechercher l'effet: *House of Games* est un film qui tend l'oreille et qui écoute. Lorsque l'image, soudainement, prend la relève, ce n'est que pour écarquiller les yeux, passer au gros plan et surprendre ce tic révélateur, bref, là encore, pour mieux entendre les murmures de l'âme. Et enregistrer le discours silencieux de l'inconscient.

Observateur, donc, Mamet? Oui, mais d'abord et avant tout moraliste. Traçant à travers son oeuvre le procès d'une Amérique rongée par le cynisme et l'appât du gain (*Glengarry Glenn Ross*, *American Buffalo*), peignant un monde chaotique et absurde où le fort l'emporte toujours sur le faible (*The Duck Variations*), et critiquant sévèrement notre incapacité d'aimer (*Sexual Perversity in Chicago*), David Mamet jette un regard acerbe sur notre société individualiste où la parole d'un homme ne vaut plus rien. Et où les dialogues sont ainsi réduits à n'être que de vains jeux de puissance.

Jouant, comme le faisait Hitchcock, avec la perversité même du spectateur (c'est-à-dire nous amenant à jouir de ces duels de mensonges, et à nous identifier avec le gagnant), Mamet, dans son long métrage, ne se limite pas qu'à pointer du doigt: il s'inclut lui-même dans ce processus. En effet, qui est plus menteur qu'un écrivain? Plus trompeur qu'un cinéaste? Sachant parfaitement qu'il est aussi un tricheur, et que l'acte d'écrire est peut-être l'arnaque ultime, il nous amène à confronter activement notre soif de puissance.

C'est en ce sens que *House of Games* est un film décapant. Parce qu'il n'est pas qu'un film de plus sur le jeu; mais bien une réflexion sur son mécanisme, ses règles. Et son incroyable pouvoir de fascination qu'il exerce auprès des hommes modernes, vivant sans foi ni loi.

Richard Martineau

HOUSE OF GAMES —
Réalisation et scénario: David Mamet, d'après une histoire de Jonathan Katz et Mamet — **Production:** Michael Hausman — **Images:** Juan Ruiz Anchia — **Direction artistique:** Michael Merritt — **Costumes:** Nan Cibula — **Son:** Anthony John Ciccolini III — **Montage:** Trudy Ship — **Musique:** Alaric Jans — **Interprétation:** Lindsay Crouse (Margaret Ford), Joe Mantegna (Mike), Mike Nussbaum (Joey), Lilia Skala (le docteur Littauer), J.T. Walsh (l'homme d'affaires), et Willo Hausman, Karen Kohlhas, Steve Goldstein, Jack Wallace, Ricky Jay, G. Roy Levin, Bob Lumbra, Andy Potok, Allen Soule — **Origine:** États-Unis — 1987 — 102 minutes — **Distribution:** Orion.

Champ d'honneur

CHAMP D'HONNEUR —

Réalisation: Jean-Pierre Denis — **Scénario:** Jean-Pierre Denis et Hubert au Petit, avec la participation de Christian Faure et Françoise Dudognong — **Production:** Antoine Gannage et Eric Dussart — **Images:** François Catonne — **Décor:** Marc Petitjean — **Costumes:** Anne Le Moal — **Son:** Alain Curvellier — **Montage:** Geneviève Winding — **Musique:** Michel Portal — **Interprétation:** Cris Campion (Pierre Boulet), Pascale Rocard (Henriette), Eric Wapler (Arnaud Florent), Frédéric Mayer (l'enfant), Marcelle Dessalles (la mère), André Wilms (le colporteur), Vincent Martin (Ernest, le frère de Pierre), Marion Audier (la sœur de Pierre), et Robert Sandrey, Lily Genny, Louis-Marie Taillefer, François Segura, Gisèle Boubou — **Origine:** France — 1987 — 87 minutes — **Distribution:** Dima.

Depuis quelques années, la France nous a habitués à des films très urbains, modernes, voulant se donner une violence américaine et une vitesse de vidéo-clip. Pourtant, récemment, les réalisateurs français semblent redécouvrir la « France profonde ». Celle des campagnes, des traditions, du patrimoine, tant culturel qu'historique. *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat, *Le Grand Chemin* de Jean-Loup Hubert ou encore *L'Été en pente douce* de Gérard Krawczyk procèdent de cette même volonté de dépasser l'existentialisme bon chic, bon genre des flots, et l'esthétique tape-à-l'œil des fonds de ruelles et des néons.

Champ d'honneur de Jean-Pierre Denis est de ceux-là. Déjà, en 1980, son premier film — *Histoire d'Adrien* — revendiquait une identité régionaliste en étant parlé entièrement en occitan. Après avoir remporté la Caméra d'or du Festival de Cannes, Jean-Pierre Denis tourne, en 1983, *La Palombière* qui confirme sa démarche personnelle. *Champ d'honneur* poursuit dans cette lignée.

À la fin du siècle dernier, la France est encore un pays divisé, découpé en régions, séparé par des patois distincts qui font de l'Alsace un pays étranger pour des Marseillais. C'est dans ce pays morcelé que se pratique une coutume étrange. Celle d'un système absurde de conscription par tirage au sort. La plupart du temps, les fils de familles fortunées achetaient aux plus défavorisés leur « bon numéro ». C'est ainsi qu'un jeune paysan de la Dordogne part au front, alors qu'éclate la guerre de 1870. Après que sa division est décimée par les Prussiens, il erre dans les bois et rencontre un petit garçon perdu, Alsacien allemand. Malgré la différence de langue, un lien étroit va se créer entre ces deux solitudes. Le garçon va finalement rejoindre le village du jeune soldat pour une finale qui frôle le fantastique.

Ce qui frappe d'abord dans ce film, c'est la volonté de se démarquer de la production courante. Un souci réel d'authenticité et de sincérité. Par moments, on pense à des films comme *Farrebique*. Par exemple, en 1870, les deux tiers de la France ne parlaient pas le français parisien, central, celui qu'on appelle aujourd'hui, l'international. Jean-Pierre Denis aurait pu glisser quelques phrases en patois, question de faire plus couleur locale. Mais, bien au contraire, la langue devient presque un personnage à part entière. Les notables — riches marchands, maires, gradés de l'armée — parlent le « parisien », celle-ci devenant la langue du pouvoir. Mais elle devient aussi la langue de la communication, de l'ouverture sur le monde. En effet, les soldats provenant de régions où il ne se parle pas le même patois sont bien



obligés de trouver une langue commune, un terrain d'entente. Mais loin des avenues du pouvoir et du tumulte du monde, toutes les scènes « familiales » sont tournées en patois, sous-titrées. Elles n'en deviennent que plus attachantes et significatives. Loin de nuire à la compréhension générale du film, cette décision lui donne son homogénéité.

Sans tomber dans le document ethnologique, Jean-Pierre Denis met tous les éléments de son film au service de son histoire. Une histoire d'honneur et de culpabilité. Honneur du jeune paysan qui respecte sa parole et quitte son pays, sa fiancée pour aller combattre dans un conflit qui lui est totalement étranger. Culpabilité du fils de bonne famille qui ne peut supporter, à cause d'une question d'argent, qu'un autre aille se faire tuer « à sa place ». C'est aussi un film sur le Destin. Celui, inéluctable, qui nous mène et nous promène, au bout du monde ou au bout de nous-mêmes.

Il faut souligner la performance des acteurs. Dans le rôle principal, Cris Campion (que l'on connaît pour son rôle dans *Pirates* de Roman Polanski) dresse le portrait tout à fait crédible d'un jeune homme simple qui, sans résignation ni fatalisme, suit son destin. Tous les personnages des rôles secondaires semblent sortis tout droit du début du siècle, tant par leurs physionomies que par leur jeu, sobre et émouvant. Sans tambours ni trompettes, Jean-Pierre Denis a réussi un film intègre. Un qualificatif rare, au milieu de l'avalanche de films actuels, marqués par l'épate et l'esbrouffe.

Éric Fourlanty

Near Dark

Les films de vampires sont comme des loups: ils se regroupent, se tiennent en meute serrée. Les « ancêtres » (*Nosferatu* de Murnau, *Vampyr* de Dreyer) ont rapidement fait place à des regroupements cycliques: le cycle « Universal » (*Dracula* de Browning et ses séqueles ou imitations), le cycle « Hammer » (*Horror of Dracula* de Fisher et tous les autres), le cycle « italien » (*Le Masque du démon* de Bava, *Les Vampires* de Freda etc.), « espagnol », « japonais » et « américain pseudo-moderne » (*Blacula*, *Count Yorga*, etc.). Les loups solitaires de marque sont rares (*Et mourir de plaisir* de Vadim, *Le Bal des vampires* de Polanski). Aujourd'hui, après quelques tentatives

nostalgiques (*Dracula* de Badham, *Nosferatu* d'Herzog), un nouveau cycle vient de naître, qu'on pourrait nommer « américain pseudo-moderne, deuxième partie ». Dans ce nouvel arrivage, les sucs de sang ne s'affichent que très peu: le mot vampire n'apparaît plus dans aucun titre. Les éléments classiques sont le plus souvent ridiculisés (la gousse d'ail, le crucifix et le pieu en bois n'ont plus guère d'efficacité), sauf peut-être la lumière du jour, car en cette époque de vidéo-clip, cela donne de jolis effets visuels. *The Hunger*, *Vamp*, *The Lost Boys*, *Fright Night* ou *Once Bitten* n'apportent qu'un renouvellement superficiel au genre. Dans ces films, les vampires ne

sont que des consommateurs comme les autres, adolescents mal élevés ou bourgeois ennuyeux. Tout cela change un peu avec *Near Dark*. Il s'agit d'une autre tentative de modernisation, mais cette fois le vampirisme n'est pas un simple moyen, mais la fin en soit. Il s'agit, sauf erreur, du seul film de vampires des années 80 à tenter vraiment d'apporter quelques éléments nouveaux au genre. Cette tentative est inégale. Elle aurait pu être bien meilleure pour diverses raisons. Mais, tout compte fait, c'est peut-être le film de vampires le plus intéressant depuis *Du sang pour Dracula*.

Les vampires de *Near Dark* sont des nomades. Ils ont pour eux la vie éternelle, mais pratiquent pourtant, paradoxalement, le nihilisme le plus total: ils n'ont aucun futur et le savent très bien. Alors la seule chose qui les préoccupe, c'est de tuer. En provoquant la mort des humains, de la façon la plus horrible qui soit, ils oublient leur propre misère, leur solitude et leur mal de « vivre mort ». Ils se délectent de la souffrance des humains qui agonisent entre leurs griffes. Ce sont des êtres cruels dont la seule raison de « vivre » est de faire le mal. En cela *Near Dark* rejoint le mythe du vampire à l'état pur: créature infernale, sans merci et totalement dépourvue de romantisme. Ce sont des monstres. Et ça c'est presque devenu du nouveau dans le genre...

Mais quel est l'intérêt de produire une oeuvre sur ce genre de créatures? Je dirais, tout d'abord, l'attrait du « macabre poétique ». *Near Dark* arrive dans certains passages à créer cette beauté étrange que peut provoquer la description d'événements horribles. C'est un des non-sens les plus mystérieux de l'art, un de ces secrets inexplicables de la création: le noir splendide de la nuit qui provoque la peur; la peau blanche d'une victime qui s'ouvre subitement et laisse couler des flots de liquide rouge; un visage grimaçant qui pousse un cri de souffrance; la lumière éclatante du jour qui enflamme la chair du monstre... Il faut du talent pour filmer tout cela et que ce soit *beau*. *Near Dark* y parvient à quelques occasions. Dans une scène, par exemple, les vampires se réfugient dans une chambre de motel pour la durée du jour. C'est alors qu'ils sont assiégés par des tireurs qui, par dizaines, font feu vers leur refuge. Superbe idée: les balles n'ont, bien sûr, aucun effet sur les vampires. Par contre, elles provoquent de minuscules ouvertures dans les murs qui laissent entrer la lumière du jour en minces filets. Chaque tir des policiers est donc, par

l'absurde, efficace. Kathryn Bigelow filme cette séquence avec une habileté remarquable: c'est un exemple parfait de transfert fantastique de la réalité; une métaphore visuelle très forte de la nature même d'un échange de coups de feu. En traversant le mur, le parcours des balles se dessine, multipliant une série de lignes blanches dans la pénombre de la chambre où s'agitent les vampires vociférant. C'est une scène fondée sur un lieu commun (d'ailleurs elle s'inspire visiblement d'un passage semblable de *Bonnie and Clyde*) mais, grâce au fantastique, elle prend une coloration nouvelle, étonnante et fascinante. C'est là une idée intelligente dans le processus de re-location du mythe dans un contexte contemporain. L'autre séquence forte du film, c'est-à-dire le massacre des clients d'un bar isolé sur une route, est moins heureuse dans le contexte du même transfert fantastique: un tel massacre aurait pu être provoqué par des voyous meurtriers et humains. Cette scène, cependant, est d'une force horrifiante peu commune. Les vampires y sont comme des chats: ils taquinent leur victime, lui font peur, la laissent respirer un peu, puis portent le coup fatal. Il en résulte une forte tension, habilement créée et soutenue.

Kathryn Bigelow et son scénariste Eric Red se sont visiblement penchés sur la problématique que constitue l'écriture d'une histoire de vampires située de nos jours. Il y a, ici et là, quelques références à l'âge des personnages, à ces moments de l'histoire connue qu'ils ont traversée. Mais le film aurait pu aller tellement plus loin. Les auteurs se contentent d'un exercice de style dans l'horreur et la violence, ce qui n'est déjà pas si mal, mais évitent curieusement toute approche quelque peu philosophique: un tel sujet se prête pourtant bien à la réflexion sur l'existence, le passage du temps, la mémoire, etc. On n'a qu'à songer à toute la somme de connaissances qu'un vampire possède après 500 ans d'existence pour avoir une idée du genre de personnage qu'on devrait voir à l'écran. Le film ne parle jamais de cela; il n'en tient pas compte. Pourtant les auteurs semblent parfois tentés par la possibilité, mais sans jamais poursuivre l'effort. C'est pour cela que *Near Dark*, malgré ses qualités évidentes, n'est pas encore le film de vampires contemporain que l'on attend toujours. Mais comparé aux autres, c'est déjà un cran plus haut... ou un pas de plus dans la bonne direction.

Martin Girard

NEAR DARK — **Réalisation:** Kathryn Bigelow — **Scénario:** Eric Red et Kathryn Bigelow — **Production:** Steven-Charles Jaffe — **Images:** Adam Greenberg — **Décor:** Stephen Altman — **Direction artistique:** Dian Perryman — **Costumes:** Joseph Porro — **Son:** Donald Summer — **Montage:** Howard Smith — **Musique:** Tangerine Dream — **Maquillages spéciaux:** Gordon Smith — **Interprétation:** Adrian Pasdar (Caleb), Jenny Wright (Mae), Lance Henriksen (Jesse), Bill Paxton (Severen), Jenette Goldstein (Diamondback), Tim Thomerson (le père de Caleb), Joshua Miller (Homer), Marcie Leeds (Sarah, la sœur de Caleb), Roger Aaron Brown (le camionneur cajun), Thomas Wagner (le barman), Robert Winley (l'habitué du bar), James Legros (le jeune cowboy du bar), Jan King (la serveuse du bar), Danny Kopel (le motard du bar) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 95 minutes — **Distribution:** Paramount.

Kamikaze

Quel téléspectateur n'a jamais souhaité voir sa télé-commande se métamorphoser en arme capable de faire taire une fois pour toutes ces insipides animateurs qui polluent les ondes?

Tuer à travers l'oeil de la caméra, à distance, bien assis devant son poste de télévision. Idée forte, s'il en est une, qui se veut le canevas du premier film du réalisateur français Didier Grousset, *Kamikaze*. Une oeuvre pavée de bonnes intentions mais qui n'arrive malheureusement pas à accrocher le cinéphile. Dommage!

Un savant grincheux et bourru est congédié par le centre de recherche qui l'emploie. Compression de personnel, prétexte-t-on. Irrité, le vieil homme s'isole, entouré de ses boîtes à images, son seul lien avec le monde extérieur. Au fond de lui, la vengeance couve des idées machiavéliques. Pour en finir avec ces speakerines récitant sans

enthousiasme qui l'horaire de la journée, qui les règlements d'un banal concours, il met au point une arme pouvant transformer les faisceaux hertziens en un flot très concentré d'ultra-sons. Les « vedettes » du petit écran n'ont qu'à bien se tenir face à son « bazooka »...

Un à un, ils imposent littéralement à l'écran, en direct. La France est en émoi. « Des décès en chaîne », titre Libération avec son humour caustique.

Le gouvernement met le commissaire Pascau sur cette affaire sordide. « J'ai 55 millions de suspects bien assis devant leur télé », lance-t-il à la secrétaire d'État pour décrire la complexité de l'enquête.

Grâce à la complicité de scientifiques venus des quatre coins du monde, l'inspecteur réussira à remonter jusqu'au meurtrier, non sans

KAMIKAZE

Réalisation: Didier Grousset — **Scénario:** Michèle Halberstadt, Luc Besson et Didier Grousset — **Production:** Luc Besson — **Images:** Jean-François Robin — **Son:** Paul Lainé — **Montage:** Olivier Mauffroy — **Décor:** Dan Weil — **Musique:** Éric Serra — **Costumes:** Création Express — **Effets spéciaux:** Georges Demetreau, Pierre Foury et Jacky Dufour — **Interprétation:** Richard Bohringer (Romain Lascot), Michel Galabru (Albert), Dominique Lavanant (Laure Frontenac), Riton Liebman (Olive Mercier), Kim Massee (Léa), Harry Cleven (Patrick), Romane Bohringer (Julie), Étienne Chicot (Samrat), Philippe Girard (Pelletier), Geoffrey Carey (Stone), Jean-Paul Muel (le ministre) — **Origine:** France — 1986 — 90 minutes — **Distribution:** Action Film.

l'avoir défié auparavant, via le petit écran, comme dans les bons vieux westerns (« On va faire comme dans les vieux films. Celui qui tire le premier va gagner. »)

Kamikaze n'impressionne guère, d'abord et avant tout à cause de l'incapacité de Grousset à créer un climat propice à ce genre de thriller. Le tournage y est conventionnel, à l'exception peut-être de quelques séquences, au début, qui ne sont pas sans rappeler les transitions qui ont fait la marque de commerce du jeune loup Russell Mulcahy, *Razorback*, *Highlander*.

Mais Grousset n'est pas Mulcahy. Le rythme de son oeuvre est très inégal et les invraisemblances abondent. À cet égard, les dernières scènes s'avèrent d'une ineptie consommée. À commencer par la reconstitution grotesque d'une chicane fatale entre le neveu du savant et sa femme, jusqu'à la liquidation « à la Pinochet » du scientifique, en passant par la découverte du pot aux roses par le commissaire. Une fin cousue de fils blancs dans laquelle les scénaristes Grousset, Besson et Halberstadt (critique à la revue *Première*) sombrent dans la plus parfaite incohérence.

Outre Richard Bohringer, qui démontre une fois de plus son incontestable talent, et Michel Galabru, honnête dans son sempiternel rôle d'être irascible, la distribution de *Kamikaze* déçoit. La psychologie des personnages est taillée de façon grossière. Telle Dominique Lavanant qui campe une ministre agaçante et peu crédible, incapable de chasser de son jeu cet air solennel et irrévérencieux qui la suit partout. À



noter la présence de Romane Bohringer, la fille de l'autre, qui apporte un souffle de fraîcheur, malgré l'impertinence de son rôle.

On ne peut s'empêcher de penser à ce qu'aurait pu être *Kamikaze* entre les mains d'un réalisateur plus rompu à ce genre de thriller. Même si la critique française y trouve des allures de production américaine, on est loin de l'impact, par exemple, de *Two Minute Warning* qui se penchait avec beaucoup plus de succès sur la thèse du tueur solitaire, mais dans un stade de football cette fois-ci.

Kamikaze ou hara-kiri?

Normand Provencher

BULLETIN D'ABONNEMENT**SÉQUENCES****DU CINÉMA TOUTE L'ANNÉE**

Veuillez m'abonner et/ou abonner la personne désignée à la revue SÉQUENCES

Mode de paiement

Je paie PERIODICA Inc. par: ☐ chèque ☐ mandat-poste
☐ Visa ☐ Master Card

Carte de crédit no: _____ expiration: _____

Signature: _____

Commandes téléphoniques SANS FRAIS

Avec cartes de crédit, du lundi au vendredi, de 8h30 à 16h30

Région de Montréal: (514) 274-5468

Tout le Québec et l'Outaouais: 1-800-361-1431

revue bimestrielle
5 numéros dont un double

Tarifs
au numéro: 3,95 \$

Canada: 18 \$

Institution: 25 \$

Abonnement de soutien: 30 \$

Étranger: 30 \$

MON ADRESSE

Mlle ☐
Mme ☐
M ☐

Nom

Adresse

Localité

Code Postal

JE DÉSIRE ABONNER

Mlle ☐
Mme ☐
M ☐

Nom

Adresse

Localité

Code Postal

PERIODICA

AGENCE
INTERNATIONALE
D'ABONNEMENTS

C.P. 444
Outremont (Québec)
Canada H2V 4R6