

## Zoom out

---

Number 152, June 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50314ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

(1991). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (152), 56–78.

# TUMULTES



**TUMULTES** — **Réalisation:** Bertrand Van Effenterre — **Scénario:** Claire Alexandrakis et Bertrand Van Effenterre — **Production:** Bertrand Van Effenterre — **Images:** Yves Angelo — **Montage:** Joële Van Effenterre — **Musique:** Cherubini «Requiem en ut mineur» — **Son:** Pierre Gamet — **Décor:** Frédéric Duru — **Costumes:** Charlotte David — **Interprétation:** Laure Marsac (Claude), Clotilde de Bayser (Isabelle), Julie Jézéquel (Anne) Bruno Cremer (le père), Nelly Borgeaud (la mère), Jean-Paul Comart (Yves), Christian Cloarec (Pierre), Jean-Michel Portal (Bruno), Jean-Pierre Moulin (le curé), Guy Abgrall (Robin), Jean-Christophe Bleton (le danseur) — **Origine:** France — 1990 — 89 minutes — **Distribution:** Malofilm.

La mer encourage des notes nostalgiques quand la brise lui siffle une chanson. Et quand cette brise épouse les accents funèbres d'un Requiem en ut mineur de Luigi Cherubini, la mer chuchote des mots vagues qu'elle déplisse avec une souveraine lenteur sur la grève du temps. Un temps qui semble s'être arrêté à cause du sable humide qui bloquerait le sablier des émotions. *Tumultes* se situe à la fine pointe de la psychologie des profondeurs. La caméra se faufile à travers les méandres des relations d'une famille éprouvée comme pour mieux surprendre le fil invisible qui lie ces personnages confrontés à un drame des plus douloureux. Dans ce contexte, le moindre battement de cil peut trahir un drame intérieur en pleine gestation. Je viens de vous confier l'état d'âme qui m'habitait après le premier visionnement de *Tumultes* de Bertrand Van Effenterre. Je suis retourné voir le film avec un regain d'intérêt. *Tumultes* m'a révélé la maîtrise d'un réalisateur sur une ténébreuse affaire débouchant sur un poème radieux.

Une mer plutôt timide. Des couleurs douces. Des pas feutrés. Des odeurs familiales. Une musique religieuse. Tout baigne dans un calme apparent, une retenue de circonstance et des souvenirs remués. Cette tumultueuse histoire se déroule à la manière d'un voile qui cacherait les visages comme pour les rendre aussi énigmatiques qu'attachant. Pour filmer ce drame, la caméra chausse ses pantoufles comme pour empêcher les nuages de craquer sous ses pas discrets. *Tumultes* ne risque pas de mobiliser les foules assoiffées de spectacles sanglants. Mais ce film plaira aux cinéphiles que la profondeur attire et qu'un lever de lune frieuse sait émouvoir. C'est donc dire que ce film pourrait faire les beaux soirs des salles de répertoire.

Au début, on apprend la mort de Patrick à l'âge de vingt ans.

À l'occasion de ce drame, les trois autres enfants réintègrent en Bretagne la maison familiale. Anne, la sage, en qualité d'aînée, continue de jouer à la grande protectrice en soignant Madeleine, sa mère, qui a succombé à une vésanie profonde. Isabelle, la rebelle, c'est celle qui ne fait rien comme les autres et qui rate tout ce qu'elle entreprend. Claude, c'est «la jumelle de trois minutes après l'arrivée de Patrick.» Adrien, le père, cache une douleur muette en s'adonnant fébrilement à son travail.

Madeleine qui semble malade jusque dans sa moelle maternelle s'amuse-t-elle à jouer la folie? C'est elle-même qui dit : «Je ne suis pas folle. J'ai arrêté le temps. J'invente la vie éternelle.» Voilà qui donnerait l'aval à toute la démarche de *Tumultes* qui voudrait arrêter le temps comme pour apprivoiser la frange d'une vie éternelle. C'est ce qui expliquerait la prédilection pour ce bleu paisible qui effacerait toute couleur rouge par trop agressive.

Toute cette attitude va de pair avec la pudeur de la caméra. Dès qu'une séquence veut donner dans le mélodrame, le fondu se pointe en douceur comme pour essuyer une larme discrète sur la joue de l'écran large qui tourne au bleu. Au début, la caméra se fait fouineuse tout en demeurant très polie. Elle love les personnages sans les heurter comme mieux respecter leur comportement mystérieux. Ensuite, elle se découvre plus statique quand elle saisit la gravité de la situation. À la fin, la caméra se montre plus légère et souriante quand la réconciliation se fait jour après une épreuve lénifiante. Merveilleuse démarche qui nous laisse entrevoir un pan d'éternité!

Vers la fin, c'est avec l'arrivée d'Yves, le mari d'Anne que nous apprenons que Patrick s'est suicidé. La douleur se fait plus intense. Ce qui provoque une séquence très émouvante où Claude pleure sa douleur : «Patrick, pourquoi tu ne m'as pas appelée?» Un film trop austère? L'austérité n'est pas nécessairement synonyme d'ennui. À preuve ces petits fous rires qui masquent une profonde nervosité nouée par un désarroi qui n'ose pas crier son nom. Il y a aussi ces petits sourires complices face à une mère qui s'installe dans un passé figé. On sent la présence de Patrick partout jusque dans la buée d'un miroir. Jamais absence n'aura été aussi présente.

Des dialogues un peu trop littéraires? Peut-être. Madeleine dit à Adrien : «On n'oublie jamais le parfum du premier homme de sa vie.» Cette phrase peut paraître sentencieuse. Par contre, d'autres dialogues s'affirment très réalistes. Quand la mère réclame son fils,

Anne lui dit qu'il va venir. Et la mère de répliquer : «Menteuse! Sale menteuse! Tu sais bien qu'il ne peut pas venir!» On notera au passage la justesse d'observation dans ces petits mensonges joyeux qu'on se doit de dire comme pour endormir la douleur d'une personne aimée.

Le cinémascope, dans ce film, privilégie les visages cependant que sa largeur de vue nous convie à communier avec l'environnement qui accompagne ces regards travaillés par une blessure intérieure atroce. La démarche feutrée de Bertrand Van Effenterre nous prépare à la réconciliation finale. En somme, *Tumultes* n'est pas un film mortuaire. Il se veut surtout un hymne à la vie.

Janick Beaulieu

## The Field

D'où vient l'attachement de l'Homme pour la terre? est-ce parce que sa survivance en dépend depuis des millénaires? ou est-ce pour des raisons plus spirituelles? «Homme, tu n'es que poussière et tu retourneras en poussière...».

Cette question peut se poser à la lumière de *The Field*, le deuxième long métrage de Jim Sheridan (réalisateur de *My Left Foot*, un film qui s'est valu bien des honneurs, dont un Oscar en 1990). En effet, le champ dont il est question dans ce titre suscite bien des convoitises et, tout particulièrement, celle de Bull McCabe, un pauvre fermier irlandais qui n'a qu'une obsession, le posséder. On ne saurait l'en blâmer puisque, le louant depuis dix ans à une veuve, il l'a cultivé, soigné et il a transformé à la sueur de son front ce qui était autrefois un espace rocailleux en un magnifique pâturage à l'herbe bien tendre et fournie, où broutent maintenant ses quelques vaches et brebis. Une occasion de l'acquiescer se présente, mais aussitôt se dressent des obstacles inattendus.

Il ne faut pas trop en dire, car l'histoire de ce film, qui se déroule vers 1930, adaptée par Jim Sheridan à partir d'une pièce de théâtre irlandaise, est captivante. D'abord, à cause du héros, dont la personnalité rappelle celles de certains personnages mythiques par sa force et sa détermination: Bull McCabe, une pièce d'homme à la chevelure et à la barbe grises, voudrait pouvoir léguer le champ à son fils, Tadgh, afin que, plus jamais, la famille McCabe ne souffre de faim, comme cela est arrivé à ses parents lors de la famine qui a frappé l'Irlande, au début du siècle. Bull inspire l'autorité — malheur à quiconque met les pieds sur son terrain, sans y avoir été invité! — mais il est aussi doté d'un certain charisme, issu sans doute de la force de ses convictions. En fait, il porte bien son surnom; son entêtement peut aller jusqu'à l'aveuglement. Pourtant, il attire la sympathie du spectateur: est-ce l'affinité qu'on ressent pour un homme qui se bat contre l'injustice et pour protéger son bien? Richard Harris incarne avec toute la force voulue ce personnage: il le rend humain, vivant, crédible. Le seul défaut qu'on puisse lui reprocher est un débit parfois trop théâtral, comme s'il n'avait pu complètement se détacher du texte des dialogues. Malgré cela, Harris a bien mérité la nomination pour l'Oscar du meilleur interprète

masculin qu'il a reçue cette année pour ce rôle.

Mais, il n'y a pas que lui. Il faut absolument mentionner la présence de John Hurt qui donne vie avec brio à Bird O'Donnell, le fou du village. Sous des abords de rigolard et d'amuseur public, cet homme est dangereux: il n'a pas les yeux dans sa poche. Pas plus que la langue d'ailleurs, puisqu'il donne souvent dans la délation. On en vient parfois à se demander si ce personnage ne joue pas à l'imbécile et que si, derrière son horrible rictus édenté — Hurt a même été jusqu'à se faire enlever ses couronnes pour s'enlaidir davantage! — ne brille pas une intelligence certaine.

Puis, il y a un fils, mort dix-huit ans plus tôt et dont le corps a été enterré en dehors des limites du cimetière qui jouxte l'église. Sa mémoire ne cesse de hanter son père et sa présence est sentie tout au long du film.

Quant à Tadgh, le deuxième fils, celui que son père voudrait bien marier à une bonne fille capable de lui donner des enfants — le contexte de la vie quotidienne dans les recoins de l'Irlande à cette époque n'est pas loin de rappeler le Moyen-Âge — il ne dit pas grand chose, mais les gestes qu'il pose ont des conséquences que son



### Séquences a déjà parlé de...

ADIEU AU FAUX PARADIS  
no 143,  
novembre 1989, p.38.

L'AIR DE RIEN  
no 144,  
janvier 1990, p.17.

CARTE VERTE  
no 151,  
mars 1991, p.65.

GRELOTS ROUGES ET  
SANGLOTS BLEUS  
no 132,  
janvier 1988, p.63.

J'AI ENGAGÉ UN TUEUR  
no 150,  
janvier 1991, p.55.

LIEU DE RENCONTRE  
no 153,  
novembre 1990, p.29.

TOMBÉS DU CIEL  
no 149,  
novembre 1990, p.79.

URANUS  
no 151,  
mars 1991, p.86.

VINCENT & THEO  
no 149,  
novembre 1990, p.9.

LA VOCE DELLA LUNA  
no 149,  
novembre 1990, p.82.

**THE FIELD — Réalisation:** Jim Sheridan — **Scénario:** Jim Sheridan, d'après la pièce de John B. Keane — **Production:** Noel Pearson — **Images:** Jack Conroy — **Montage:** J. Patrick Duffner — **Musique:** Elmer Bernstein — **Son:** Kieran Horgan — **Décors:** Frank Conway et Frank Hallinan Flood — **Costumes:** Joan Bergin — **Interprétation:** Richard Harris («Bull» McCabe), John Hurt (Bird O'Donnell), Sean Bean (Tadgh McCabe), Tom Berenger (Peter, l'américain), Brenda Fricker (Maggie McCabe), Jenny Conroy (Mary, la fille du rétameur), Frances Tomelty (la veuve), Sean McGinley (le père Chris Doran), John Conley (Flanagan) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1990 — 110 minutes — **Distribution:** Astral.

intelligence, en apparence limitée, ne semble pas prévoir. Campé par Sean Bean, ce personnage serait plus vrai si son accent ne sonnait pas faux, par rapport à celui des gens qui l'entourent, avec des fluctuations selon les scènes qui nous rappellent sans cesse que nous avons affaire à un acteur. Dérangeant.

Enfin, il y a la grande vedette de Hollywood, Tom Berenger, dont on regrette vraiment la présence dans ce film: il détonne en jeune Américain ambitieux, débarquant dans ce petit village, comme un diable à ressort. Il est vrai qu'il n'a pas un rôle facile face à celui de Richard Harris. C'est pourquoi il aurait fallu un comédien fort, alors que le jeu de Berenger est empesé et que la gamme de ses expressions est pour le moins limitée.

## Le Petit Criminel

**LE PETIT CRIMINEL** —  
**Réalisation:** Jacques Doillon — **Scénario:** Jacques Doillon —  
**Production:** Alain Sarde — **Images:** William Lubtchansky — **Montage:** Catherine Quesemand —  
**Musique:** Philippe Sarde — **Son:** Jean-Claude Laureux — **Interprétation:** Gérard Thomassin (Marc Thureau), Richard Anconina (Gérard, le flic), Clotilde Tureau (Nathalie Alméra), Joceline Perhirin (Mme Thureau), Cécile Reigher (la vendeuse), Daniel Villanova (le principal), Dominique Huchede (le professeur), Dominique Solder (Jérémy), Amanda Régi (la mère de Jérémy) — **Origine:** France — 1990 — 100 minutes —  
**Distribution:** Prima.

Vous connaissez Sète, la patrie de Brassens, de Valéry (*Le Cimetière marin*)? Ville située sur la Méditerranée que l'on ne verra pas, sauf pour une courte baignade. C'est là qu'habite Marc, un garçon de quatorze ans qui vit avec sa mère. Elle vient de découvrir dans un placard un revolver. Elle lui demande d'où vient ce revolver. Il dit ne pas savoir. Mais il lui conseille de le remettre à sa place. C'est mieux ainsi. Puis le téléphone sonne. C'est une fille. Elle veut parler à la mère. Marc regrette, prétextant qu'elle est occupée. Il demande qui parle. Elle répond: sa fille. Il prend le numéro de téléphone, l'assurant qu'elle la rappellera. Après réflexion, Marc s'empare du revolver et, le numéro de téléphone dans sa poche, quitte précipitamment la maison. Voilà le point de départ d'un étrange *road movie*. C'est que Marc se pose des questions. Qui est cette fille qui doit être sa soeur? Comment est-elle? car il ne l'a jamais vue. Où demeure-t-elle? Que fait-elle? car il ignorait même son existence. N'est-il pas normal de vouloir l'entrevoir, sinon lui parler? Il a donc un but légitime: la trouver. Mais comment? Il n'a pas l'argent nécessaire pour courir à Montpellier. Vous comprenez pourquoi il a saisi le revolver. Pour obtenir de l'argent, il pointera l'arme sur une marchande dans une parfumerie. Comme il n'est pas un vrai voleur, il laissera les 30 francs pour un shampoing à l'intention de sa mère, après avoir empoché cinq cents francs. Il n'est pas aussitôt sorti du magasin qu'un policier en civil l'aborde. Il connaît Marc par son pedigree et lui demande pourquoi il n'est pas en classe aujourd'hui. Il le fait monter dans sa voiture. Erreur. Marc braque son revolver sur le flic et lui demande de se menotter au volant de sa voiture. Et en route pour Montpellier où il compte bien voir sa soeur.

Les trois quarts du film se déroulent dans le huis clos de cette voiture. Marc a suffisamment d'astuce pour manipuler à sa guise le policier. Il tient le revolver à deux mains en direction du chauffeur, pendant qu'il dialogue avec lui. Le garçon ne veut rien entendre. Le flic doit lui obéir à la lettre. Marc ne badine pas. Quand le flic veut intervenir, le coup part. Heureusement la balle ne fracasse que la petite vitre de la portière avant. Cette bévue est sans doute due à sa nervosité, car Marc tremble un peu. Mais il ne veut pas être détourné de son projet: connaître sa soeur. Rendu à Montpellier, Marc garde constamment le policier en joue. Et s'il essaie de s'emparer de lui, il est prêt à tourner le revolver sur lui-même. Vraiment Marc est

À ce reproche, on pourrait en ajouter quelques autres, au point de vue de la technique: par exemple, le montage manque parfois de rigueur. On insiste inutilement sur certaines images sans que cela n'ajoute quoi que ce soit à la compréhension du film.

Ces problèmes apparaissent, somme toute, mineurs par rapport à l'ensemble et *The Field* reste un film à ne pas manquer, ne serait-ce que pour l'atmosphère qui en émane. On vit dans l'Irlande profonde d'il y a soixante ans, sans images idylliques. Tout se gagne, tout se mérite, tout se paie; on lutte constamment contre les éléments de toutes sortes et, pour survivre, il faut être fort, sinon un peu fou.

Martin Delisle

décidé.

La rencontre avec sa soeur est décevante pour ne pas dire déconcertante. Elle lui demande ce qu'il est venu faire chez elle. Elle le renvoie. Mais il n'est pas sitôt parti qu'elle court après lui. D'abord indifférent à son sort, elle va prendre sa défense et demander au flic d'oublier ce qui s'est passé et de renvoyer Marc à l'école. Mais le policier ne se laisse pas fléchir.

Le retour à Sète se fera maintenant à trois. Quand le flic a enfin désarmé Marc, c'est Nathalie, sa soeur, qui saisira l'arme du policier. Ainsi le flic devient le jouet des deux jeunes qui entendent faire leur volonté. Maintenant que Nathalie a accepté son frère, elle ne veut pas que Marc soit accusé de méfaits. Elle tente de soudoyer le policier pour qu'il laisse tomber les plaintes. Rien à faire.

Admirable film axé sur des drames intérieurs. Car ce qui nous intéresse ici, ce sont les personnages. Il est temps de se demander qui ils sont. D'abord Marc. Il demeure avec sa mère portée à la boisson et qui vit avec un homme qui n'est pas son père. Cette femme ment et, pour Marc, mentir c'est le crime le plus grave. De plus, à l'école, son professeur de français a douté de l'authenticité de sa rédaction. Il l'avait pourtant composée lui-même. Il n'accepte ni la tromperie, ni l'injustice. Il veut être intègre. Ne dit-il pas souvent au policier qu'il va rendre les cinq cents francs? D'ailleurs, il le fera furtivement. D'autre part, il n'accepte pas de vivre avec un nom d'emprunt. Il veut prendre le nom de son vrai père. Finalement, ce qu'il désire c'est de partir avec Nathalie et sa petite soeur. Bref, fuir le monde adulte.

Quant à Nathalie, si Marc la trouve déprimée chez elle, elle se montre pleine d'initiative et d'audace pour tirer son frère du pétrin. Petit à petit, on sent que la voix du sang parle en elle et qu'elle ne lâchera pas son frère sans avoir fait tous les efforts possibles pour le faire exonérer. Aussi est-ce les larmes aux yeux qu'elle le voit entrer au poste de police.

On peut dire que le flic se conduit d'une façon irréprochable. Toutefois, il n'arrive pas à bien comprendre le comportement de

Marc. Pour le policier, la loi c'est la loi. Marc doit répondre de ses actes. Il ne faut faire aucune concession. Mais, grâce à Nathalie, le flic essaie d'avoir plus de compréhension pour les actes de Marc et d'atténuer leur portée. D'ailleurs, il acceptera que tous deux passent la nuit dans son appartement. Il faut dire que ce flic est ballotté dans ses sentiments. Il ne sait plus quoi penser de cette situation exceptionnelle : deux jeunes qui se servent de lui allègrement. Et lui n'élève pas le ton et fait preuve d'une longue patience. Vraiment il est dépassé par les événements. Et jamais il n'use de violence. On peut dire qu'il a la rigidité de son engagement. Il lui faut faire un peu plus de souplesse pour gagner la confiance de ces deux jeunes. Marc ne lui confesse-t-il pas qu'il aimerait devenir policier? N'est-ce pas un bel hommage qu'il lui rend?

Gérard Thomassin se révèle un jeune acteur d'un naturel étonnant. Il est au centre du film. Il sait s'affirmer et aussi exprimer sa crainte, sa nervosité. Ses tics de la bouche, de la langue nous disent combien sa situation est difficile. Peut-être ne saisissons-nous pas toujours bien ce qu'il exprime avec son accent particulier. Toutefois ses gestes, ses déplacements confirment son aisance. On n'est pas surpris qu'une telle performance lui ait valu le César du meilleur jeune espoir masculin, récemment. Quant à Clotilde Courau, elle passe d'une façon imperceptible d'un état dépressif à une vie active, tant son jeu est nuancé. Sa démarche hésitante la transforme en

femme énergique. De son côté, Richard Anconina vogue d'une voix résignée dans un rôle plutôt discret et avec une générosité sans éclat. Il subit plutôt qu'il n'agit. Et son jeu presque effacé en fait un témoin plutôt qu'un agent.

Jacques Doillon nous donne un film d'une beauté toute simple. *Le Petit Criminel* rejoint la qualité de *La Drôlesse*, avec une mise en scène qui privilégie les personnages. Le réalisateur nous met en contact avec eux par des plans rapprochés et même des gros plans qui marquent leur évolution intérieure. Il va sans dire que les dialogues ont une importance capitale, avec des mots qui traduisent les propos et les sentiments des trois protagonistes. La sobriété de cette mise en scène a l'avantage de ne jamais nous éloigner des personnages et de nous laisser constamment en contact avec eux et d'observer leurs comportements. Voilà un film d'une actualité indéniable présentant des jeunes vivant dans des conditions difficiles et posant des actes regrettables bien que révélateurs.

Quand Marc entre au commissariat de police, comment ne pas se rappeler Antoine Doinel s'avancant dans la mer à la fin des *400 Coups*? Qu'advient-il d'eux qui sont à la recherche d'un peu de compréhension qui peut s'épanouir dans l'amour?

Léo Bonneville



## Le Silence des agneaux/The Silence of the Lambs

Les films sur des criminels psychopathes qui tuent en série (les «serial killers») ne manquent pas de fasciner et d'attirer les spectateurs. Alfred Hitchcock fut l'un des premiers à exploiter ce genre dès 1926 avec *The Lodger*, puis, plus tard, avec *Psycho* et *Frenzy*. Un des meilleurs exemples d'un cas véridique transposé à l'écran demeure *The Boston Strangler*, grâce à la magistrale interprétation de Tony Curtis.

Tous ces films permettent de développer un suspense solide dicté par les agissements mêmes du fou meurtrier. En effet, les autorités doivent retrouver le maniaque avant qu'il ne tue à nouveau, mais paradoxalement, chaque nouvelle victime apporte des indices supplémentaires qui font avancer l'enquête. La question devient alors : combien de victimes seront nécessaires avant de résoudre l'énigme?

*The Silence of the Lambs* reprend cette équation en y ajoutant un autre facteur : le docteur Hannibal Lecter, dit «le cannibale». Clarice Starling, une stagiaire du FBI, reçoit la mission d'interroger dans un asile prison le dangereux docteur Lecter, un psychiatre psychopathe enfermé pour meurtres teintés de cannibalisme depuis plusieurs années. Le but de l'interrogatoire est d'amener Lecter à parler de sa condition, ce qui pourrait permettre de comprendre le comportement d'un autre tueur, «Buffalo Bill», qui découpe des morceaux de peau sur les jeunes femmes qu'il capture.

On a donc affaire ici à deux maniaques : l'un enfermé, sous contrôle (Lecter), l'autre en liberté, actif (Bill). On pourrait croire que

le plus redoutable des deux est Buffalo Bill, car il tue toujours. Mais très rapidement, c'est Lecter qui traumatise le spectateur et qui persécute la jeune Starling avec ses questions incisives et pénétrantes. Un double sentiment de fascination et de répulsion s'empare de Starling et du spectateur, tous les deux envoûtés par Lecter. Le film souffre de cet engouement pour Lecter, car on en vient presque à oublier les exploits meurtriers de Buffalo Bill. Surtout que l'interprétation d'Anthony Hopkins est absolument terrifiante : il crée un Lecter imperturbable, cynique, d'une intelligence foudroyante et d'une froideur inhumaine. Aussi, lorsque Lecter s'évade en tuant deux gardes, le suspense, au lieu d'être doublé, se retrouve divisé et le film devient déséquilibré, car on est plus terrifié par ce que va faire Lecter que par les actes de Buffalo Bill.



**LE SILENCE DES AGNEAUX (The Silence of the Lambs)** — **Réalisation :** Jonathan Demme — **Scénario :** Ted Tally, d'après le roman de Thomas Harris — **Production :** Edward Saxon, Kenneth Utt et Ron Bozman — **Images :** Tak Fujimoto — **Montage :** Craig McKay — **Musique :** Howard Shore — **Son :** Christopher Newman — **Décors :** Kristi Zea et Tim Galvin — **Costumes :** Colleen Atwood — **Interprétation :** Jodie Foster (Clarice Starling), Anthony Hopkins (Le Dr. Hannibal «Cannibal» Lecter), Scott Glenn (Jack Crawford), Ted Levine (Jame Gunt), Anthony Heald (le docteur Frederick Chilton), Brooke Smith (Catherine Martin), Diane Baker (la sénatrice Ruth Martin), Kasi Lemmons (Ardelia Mapp), Roger Corman (Hayden Burke) — **Origine :** États-Unis — 1991 — 118 minutes — **Distribution :** Orion.

Cependant, une autre notion s'imisce dans le film à ce moment. Celui que l'on croyait actif sera inévitablement neutralisé, alors que celui qui était sous contrôle restera en liberté. Il y en a donc toujours un à l'extérieur qui recommence, tel un virus qui réapparaît ailleurs dans l'organisme après avoir été soi-disant éliminé. On y retrouve la notion de cycle, de continuité, ce qui est sans doute plus angoissant que l'enjeu premier consistant à capturer Buffalo Bill avant qu'il n'écorche une autre victime.

Mise à part cette ambiguïté dans le déroulement de l'intrigue, causée par l'instabilité du suspense, *The Silence of the Lambs* jouit d'une réalisation efficace et impeccable. Après une série de comédies plus ou moins réussies (*Swing Shift*, *Something Wild*, *Married to the Mob*) et quelques films essais (*Stop Making Sense*, *Swimming to Cambodia*), Jonathan Demme revient au suspense, un genre qu'il avait déjà abordé avec virtuosité dans *The Last Embrace*, en 1979. Demme réussit à créer un climat inquiétant, surtout dans les scènes concernant les entretiens avec le docteur Lecter. Quand Lecter pose des questions à Starling, Demme nous offre d'énormes gros plans du visage de Lecter, pris de l'intérieur de la cellule, ce qui tranche de tous les autres plans de lui filmés à travers les barreaux. Ces scènes relèvent autant de la psychanalyse que du confessionnal, ce qui contribue à l'étrangeté de la relation entre Starling et Lecter.

Par ailleurs, on reconnaît ici et là quelques touches typiques attribuables à Demme. Par exemple, tous les hommes qui entourent la petite Jodie Foster (qui est excellente en agent du FBI, ce qui la change des rôles de victimes) mesurent plus de 1m80, que ce soit ses compagnons de classe, les policiers présents à la morgue, ou son supérieur Jack Crawford (superbe Scott Glenn, affichant l'attitude stoïque de rigueur). Tous la dévisagent à un moment ou à

un autre avec condescendance, Crawford allant même jusqu'à faire une remarque sur sa présence féminine. Cette attitude macho signale subtilement l'identification de Starling avec les victimes de Buffalo Bill (Starling est agressée elle aussi, même si ce n'est que psychologiquement, par le regard insistant de ces hommes) et leur stature imposante anticipe le physique du tueur.

Cependant, le mérite de Jonathan Demme demeure relatif, puisque le roman de Thomas Harris contient déjà toute la structure narrative. Harris est un habitué de l'adaptation cinématographique, puisque ses trois romans furent transposés à l'écran: *Black Sunday* par John Frankenheimer en 1977, «Red Dragon» devenu *Manhunter* par Michael Mann en 1986 et *The Silence of the Lambs*, ces deux derniers reprenant les personnages de Lecter et Crawford. Le film de Demme constitue l'adaptation littérale du roman de Harris, chapitre par chapitre. Le scénariste Ted Tally a évidemment resserré les dialogues, éliminé quelques personnages, créé le parallèle de la fin, mais tout le reste est là, y compris le superbe moment où Lecter effleure Starling du bout du doigt, et même l'affrontement dans le noir où Buffalo Bill observe Starling avec ses lunettes infrarouges (une scène diablement effrayante, il faut bien l'avouer).

Manifestement, Harris écrivait en pensant au film à venir. Son style journalistique, concis et direct (qui rappelle celui de Mario Puzo), se prête très bien au jeu de l'adaptation. Cependant, on peut se demander quelle valeur littéraire possède le roman et quel mérite artistique revient au film. Qu'est-ce qui restera dans la mémoire, le livre ou le film? Ou ni l'un ni l'autre? Chose certaine, en lisant le roman, on n'est pas obligé de supporter l'horrible et désagréable musique de Howard Shore.

André Caron

## Alice

Comme tout le monde le sait, il n'y a rien de plus amusant qu'un névrosé. Et au cinéma, personne ne sait écrire et mettre en scène un personnage de névrosé aussi bien que Woody Allen. Dans *Alice* cependant, il s'agit d'une version féminine du névrosé tel que nous l'avons longtemps connu et assimilé par les bons soins du cinéaste. Tout ce que nous connaissons du personnage que Woody jouait lui-même dans ses films est inclus ici: maladresse devant certains, gaucherie devant d'autres, incompétence devant les modes qu'on décide le plus souvent d'attaquer avec un sarcasme bien pesé, faculté suprême de se laisser avoir, de se casser le nez dans des situations incompréhensibles, de s'embrouiller volontiers, de tomber dans tous les pièges et de dévoiler son jeu à la moindre occasion. Le névrosé allien est devenu un type aux conduites sociales presque totalement inhibées, empêtré dans l'obsession, l'angoisse, voire l'hystérie. Les causes de cette affection aux nombreuses phobies ne sont pas uniquement dues aux situations sociales et à la vie moderne; elles remontent plus loin et, comme Woody l'a montré dans plus d'un film, s'organisent autour du développement de la sexualité, du complexe d'OEdipe et dans ce qu'il a appelé lui-même, «la privation de la satisfaction libidinale».

L'une des raisons pour lesquelles nous aimons le cinéma et les personnages de Woody Allen, c'est que nous parvenons assez souvent à nous identifier à eux. Dans une certaine mesure, les vingt-cinq dernières années de civilisation occidentale ont facilement fait de nous des névrosés allieniens chroniques. Et le cinéaste n'a jamais hésité à nous montrer un portrait grandeur nature de ce que nous sommes, ou de ce que nous sommes devenus.

Dans *New York Stories*, il n'hésitait pas à faire de son héroïne une gigantesque vision de sa mère dans les cieux. C'était absolument ridicule, mais personne ne s'est interrogé sur la force et la valeur de cette métaphore. Dans *Alice*, des situations impossibles ont lieu et ici aussi, on ne se pose pas trop de questions: ça marche et, de plus, c'est amusant.

Alice Tate est une bourgeoise aux nombreux problèmes. S'il n'y avait que ses douleurs dorsales, elle serait heureuse, mais le docteur Yang, acupuncteur à ses heures, détermine, au cours d'une brève séance d'hypnose, que c'est avant tout une femme frustrée (son mariage, sa vie, ses habitudes). Son mari est un agent de change



Hall et même à *Interiors*.

De longs plans séquences sont utilisés pour illustrer le monde autour d'Alice (la froideur du bureau de Cybil Shepherd, le vide immense de la relation avec son mari William Hurt — agrémentés tous deux des rythmes anachroniques de *La Cumparsita*), tandis que les plans rapprochés sur Mia Farrow, dont la beauté s'est accrue avec les années et que l'homme qui l'aime filme avec un soin évident, augmentent notre désir de la voir s'en évader. Ce qu'elle fait en fin de compte, au cours d'une scène finale un peu exagérée, mais parfaitement dans la lignée des folies alleniennes.

Alors que les personnages d'*Interiors*, tous intelligemment raffinés, finissent par accepter péniblement une vie toute vibrante qui les attendait derrière la porte, pour Alice, héroïne solitaire des années 90, le geste de tout comprendre et de tout plaquer à la fois fait figure de symbole individuel. Point de cris et de chuchotements ici, plutôt une reconnaissance de vie à portée de la main sur laquelle il faut se jeter parce que la vie est courte.

Alice est le dernier en date des exorcismes de Woody Allen. On l'imagine, comme dans une scène célèbre de *Manhattan*, couché sur son sofa, en train de dicter quelques pensées à son magnétophone. Il ne tient jamais ses distances, sait parfaitement bien les facultés d'enregistrement de sa machine intellectuelle, se remet à l'épreuve à chaque fois, comme pour vérifier qu'il a, une fois de plus, bien suivi les étapes et mis les jalons aux bons moments. On a l'habitude de critiquer les auteurs qui ne se renouvellent pas, mais, lorsque ceux-ci continuent de raconter la même histoire pour la vingtième fois, on devrait penser plutôt à se poser la question de savoir si la société s'est, elle, renouvelée. Si la réponse est négative, les artistes ont le droit de nous le faire voir un nombre incalculable de fois, jusqu'à ce que la vérité finisse par nous crever les yeux.

Maurice Elia

**ALICE** — **Réalisation:** Woody Allen — **Scénario:** Woody Allen — **Production:** Robert Greenhut — **Images:** Carlo Di Palma — **Montage:** Susan E. Morse — **Son:** James Sabat — **Décor:** Speed Hopkins — **Costumes:** Jeffrey Kurland — **Interprétation:** Mia Farrow (Alice), Joe Mantegna (Joe), William Hurt (Doug), Alec Baldwin (Ed), Blythe Danner (Dorothy), Keye Luke (le docteur Yang), Judy Davis (Vicki), Cybill Shepherd (Nancy Brill), Bernadette Peters (la muse), Gwen Verdon (la mère d'Alice), James Toback (le professeur d'Alice), Patrick O'Neal (le père d'Alice) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 106 minutes — **Distribution:** Orion.

dont l'un des plus grands soucis est de savoir s'il doit se porter acquéreur d'une Bentley ou d'une Cadillac. Grâce aux soins du docteur Yang qui lui prescrit divers remèdes à base d'herbes mystérieuses, Alice pénètre au pays des merveilles. Elle parvient à faire les premiers pas pour séduire un musicien de jazz qui l'obsède, devient irrésistible, invisible et même capable de communiquer avec le fantôme d'un ancien amant décédé. Bizarrement, face aux transformations par lesquelles elle passe, sa névrose disparaît et elle se sent plus sûre d'elle-même et du monde qui l'entoure parce qu'en fin de compte, ce monde, c'est celui qu'elle a décidé elle-même de se créer.

Bien qu'il n'apparaisse pas dans le film, Woody Allen fait sentir sa présence à chaque plan, particulièrement dans certaines scènes où Mia Farrow, son alter ego féminin, est confrontée aux autres. Les précédents films d'Allen se lisent au détour de plusieurs séquences, dans de nombreux dialogues et au centre d'atmosphères caractéristiques. Alice fait penser, par sa magie onirique, à *The Purple Rose of Cairo*; par son personnage central, à *Another Woman*; par son ambiance fin des années 40 — début des années 50, à *Radio Days*; par la vulnérabilité de ses personnages, à *Annie*

## Mr. & Mrs. Bridge

De deux best-sellers écrits à dix ans d'intervalle, James Ivory a tiré (avec son producteur-ami Ismael Merchant et leur scénariste de toujours Ruth Prawer Jhabvala) un film d'une rare élégance et qui donne une impression de cotonnade ouatée.

On le sait, James Ivory est le plus british des cinéastes américains, bien que certains de ses films soient vraiment britanniques (*Heat and Dust*, *A Room with a View*, *Maurice*). Avec les deux romans d'Evan S. Connell, il a tissé une chronique toute en finesse d'une époque (fin des années 30, début des années 40), où l'on reconnaît, à chaque image, dans chaque coin de chambre, la précision méticuleuse qui a valu au tandem Merchant-Ivory de réussir leurs plus prodigieuses aventures cinématographiques.

Rien, ou presque rien ne se passe dans *Mr. & Mrs. Bridge*. Scènes de la vie bourgeoise, scènes de la vie quotidienne, portrait d'un couple d'Américains typiques du centre des États-Unis. Épinglés tous deux en une série d'instantanés d'une écrasante vérité, les

époux Bridge vivent leur vie protestante et bien rangée dans un Kansas City qui se dépoussière lentement tandis qu'eux restent plongés dans le rustique et le vieillot, et ils semblent s'y plaire.

Lui est avocat, un de ces *attorneys* un peu béats qui, en vingt ans, n'a pas entretenu d'autres rapports avec sa secrétaire que ceux strictement relatifs au «bureau»: jamais de fleurs pour sa fête, ou pour Noël, ou pour une occasion quelconque. Elle est plus romantique, bien que ses ambitions sentimentales ne dépassent jamais les quatre murs de leur chambre à coucher à deux lits.

Ils forment de ces couples merveilleux qu'on envie et de qui on a l'habitude de dire: «Regardez comme ils sont heureux: jamais une dispute, des enfants bien élevés, une vie conjugale idéale, heureuse, sans problèmes, basée sur la politesse, le respect de soi, des autres et des traditions.»

De plus, il y a cette emprise que Mr. Bridge a sur Mrs. Bridge.

**MR. & MRS. BRIDGE** —

**Réalisation:** James Ivory  
**Scénario:** Ruth Prawer Jhabvala, d'après les romans «Mrs. Bridge» et «Mr. Bridge» de Evan S. Connell — **Production:** Ismail Merchant — **Images:** Tony Pierce-Roberts — **Montage:** Humphrey Dixon — **Musique:** Richard Robbins — **Son:** Ed Nind — **Décor:** David Gropman — **Costumes:** Carol Ramsey — **Interprétation:** Paul Newman (Walter Bridge), Joanne Woodward (India Bridge), Kyra Sedgwick (Ruth Bridge), Robert Sean Leonard (Douglas), Margaret Welsh (Carolyn), Blythe Danner (Grace Barron), Simon Callow (le docteur Sauer), Malachy McCourt (le docteur Forster), Austin Pendleton (M. Gadbury), Diane Kagan (Julia, la secrétaire de M. Bridge), Sandra McLain (Harriet Rodgers, la bonne), Gale Garnett (Mabel Ong) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 124 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Pas même une emprise, une sorte de sourde autorité qui lui confirme, à lui, sa force et son exactitude (voir l'extraordinaire scène du dîner paisible alors qu'un cyclone s'annonce dans la région) et fait de son épouse une femme soumise certes, mais parfaitement à l'aise dans son élément, c'est-à-dire prête à faire sourdre d'entre ses lèvres les plus insipides des banalités.

Mr. Bridge donne son opinion sur un événement sinistre, sur les choses étranges qui se passent autour de leur maison, dans leur société étroite, se pose des questions sur l'utilité de l'inscription du fils de Harriet, leur gouvernante noire, à Harvard (même s'il a cumulé d'excellentes notes). Mrs. Bridge rouspète un peu («Cela me semble un jugement terriblement sévère»), puis viennent les phrases routinières qui sont celles de la fin de chacune de leurs conversations «sérieuse»:

— Dans ce monde, dit Mr. Bridge en frappant son journal du dos de la main, il y a des gens convenables et d'autres qui ne savent que causer des ennuis.

— Tu as peut-être raison, dit Mrs. Bridge.

— Je sais que j'ai raison, répond-il.

Car les Bridge vivent de clichés, de redondances et de poudre de talc. Devant les tragédies qui affectent les autres, on exprime sa pensée par des «on se demande vraiment ce qui pousse les gens à faire des choses pareilles», puis on pense vite à autre chose, avec, comme possible variante, le regard de Mrs. Bridge perdu quelques instants dans le vague.

La subtilité de la caméra de James Ivory fait qu'on s'attache à un sourire, une ébauche de réplique qui va venir, puis ne vient pas, sur un décor caressé avec lenteur. Les époux Bridge sont là l'instant d'un film, ils vont bientôt disparaître comme cette vieille pellicule qui compose le générique du début et de la fin. De toute évidence, ils ont passé par là, ils auront été le grain de la photo, le grain de cette Amérique qui est aujourd'hui ce qu'elle est parce que les Bridge ont

passé par là.

Il y a une scène qui résume un peu toute cette atmosphère. On est dans la cuisine, et pour le petit déjeuner, Walter Bridge s'est ouvert une bière. India Bridge fait un visible effort pour se contrôler puis: «J'exige le divorce, tout de suite. Sans plus attendre. Tu entends?» (Peut-être même se diront-ils *vous* dans la version française). Il réfléchit un court instant à l'attitude qu'il convient d'adopter en pareille circonstance.

— Je ne suis rien pour toi, clame Mrs. Bridge. Regarde-toi. Monsieur boit sa bière!

— Pour l'amour de Dieu, India, cesse ce manège ridicule. Tu sais pertinemment que je tiens à toi.

— J'ai passé ma vie entière à te servir, toi et tes enfants. Personne ne s'en est rendu compte.

— Viens donc t'asseoir, India.

Il la prend sur ses genoux. C'est un moment unique, digne de figurer dans les annales du couple d'acteurs que forment Paul Newman et Joanne Woodward.

— Le bureau, le bureau, et encore le bureau!

Elle vient cependant vers lui, passe son bras autour de son épaule et ne le repousse pas lorsqu'il tente un geste d'affection vers elle.

Tout comme le livre, le film est composé d'une série de petites vignettes qui peuvent se voir indépendamment. On les lit, on les voit au gré de sa fantaisie. Elles sont là pour nous parler de quelque chose qui n'existe plus et qui ne reviendra jamais. Mais elles nous parlent aussi de l'Amérique, en ce qu'elle fut, de ce qu'elle est devenue.

Le film nous révèle aussi l'autre côté des Bridge, symbolisé par leurs propres enfants et par l'amie intime d'India, Grace Barron (admirable Blythe Danner, plus belle que jamais). Celle-ci se pose des questions sur le prolétariat, sur les classes sociales, sur le communisme. Elle ira même jusqu'à se suicider. Inébranlable, Mr. Bridge fera son devoir en allant consoler le veuf, laissant sa femme à son chagrin.

Bloqués dans leur confort, dans leur propre maison (comme lorsque Mrs. Bridge reste coincée une journée entière dans sa voiture qui ne démarre pas et dont elle ne peut ouvrir les portières), les Bridge ne sont pas uniquement une image d'un passé révolu. Et il est clair que James Ivory a vu plus loin et veut que nous le suivions dans sa démarche. Il s'agit de regarder autour de nous: on peut compter sur le bout des doigts celles ou ceux des gens que nous connaissons, que nous côtoyons, que nous aimons, qui savent vraiment vivre au lieu de simplement se laisser exister.

Walter et India Bridge sont vos voisins d'à côté. S'il est déjà trop tard pour les envoyer voir le film, passez-leur donc le bouquin.

Maurice Elia





## Lacenaire

- *Un autre inconnu : Lacenaire, Faisant des vers en amateur Dans le goût anti-poitrinaire, Avec Sanson pour éditeur.*  
Tristan Corbière



**LACENAIRE** — Réalisation: Francis Girod — Scénario: Georges Conchon et Francis Girod d'après «Les mémoires et révélations» de Pierre-François Lacenaire — Production: Ariel Zeitoun — Images: Bruno de Keyser — Montage: Geneviève Winding — Musique: Laurent Petitgirard — Son: André Hervée — Décors: Jacques Bufnoir — Costumes: Yvonne Sassinet de Nestlé — Interprétation: Daniel Auteuil (Pierre-François Lacenaire), Jean Polret (Allard), Jacques Weber (Jacques Arago), Maiwenn Le Besco (Hermine), Patrick Pineau (Avril), Aurélien Recoing (François), Marie-Armelle Deguy (Princesse Ida), François Borysse (Chabrol), François Périer (le père de Lacenaire), Etienne Pommeret (Lucien Lacenaire), Thomas Couturier (Lacenaire à 14 ans), Samuel Labarthe (le père Lusignan), Jean-Damien Barbin (Baton), Jean-Gaël Amptaz-Collomb (Vétilard), Paul Le Person (Vigouroux), Jacques Duby (Marmignat), Jean-Pierre Miquel (le président de la cour), Gérard Desarthe (le professeur Tonneller), Vincent Vallier (le docteur Brianchon) — Origine: France — 1990 — 125 minutes — Distribution: Aska Films.

Lacenaire. Ce nom vous dit-il quelque chose? Si vous vous rappelez *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné, Jacques Prévert lui fait dire : «Quand j'étais enfant, j'étais déjà plus lucide, plus intelligent que les autres. "Ils" me l'ont pardonné. Ils voulaient que je sois comme eux... et que je dise comme eux. Levez la tête, Pierre-François! Regardez-moi! Baissez les yeux!... Et ils m'ont meublé l'esprit de force..., avec des livres..., des vieux livres... tant et tant de poussière, dans une tête d'enfant! Ma mère... ma digne mère qui préférerait mon imbécile de frère!... Et mon directeur de conscience qui me répétait sans cesse : Vous êtes trop fier, Pierre-François, il faut rentrer en vous-même! Et ils me défendaient les mauvaises fréquentations. Quelle inconséquence!... Mais quelle prodigieuse destinée!... N'aimer personne, être seul... n'être aimé de personne... être libre!...» Tout ce que dit ici Lacenaire est vu dans le film de Francis Girod. Pierre-François Lacenaire, né en 1800, a choisi, en 1836, «le suicide par guillotine». En fait, il a tué deux personnes et en a raté une troisième. Et en prison, il s'est mis à écrire ses mémoires qui ont paru l'année même de sa mort et qui ont fait sensation. C'est que Lacenaire écrivait dans un style raffiné et, à ses heures, se montrait poète de talent.

Francis Girod avec son scénariste Georges Conchon (décédé depuis) se sont inspirés largement des mémoires de Lacenaire. Et c'est le manuscrit que l'on découvre quand, au tout début du film, on voit Lacenaire écrire dans sa cellule. Comme on peut difficilement faire un film attrayant en regardant une personne écrire, les auteurs ont donc décidé de fractionner le récit. Du manuscrit, nous sommes transportés dans l'enfance de Lacenaire où déjà le caractère provocateur et cruel du personnage s'affirme. Puis nous le voyons à l'âge adulte, passant ainsi de la prison de Poissy à ses divers déplacements. Il faut un certain temps avant de connaître les méfaits de ce criminel. Mais son arrogance, son impertinence, son cynisme lui conseillent toutes les audaces. Ce parti pris de passer de la cellule aux événements tient le spectateur en haleine. Toutefois Lacenaire garde un souci constant de ses mémoires. Il n'écrit rien

qu'il n'ait d'abord senti et qu'il ne construise avec bonheur.

Le film met en présence quelques personnages qui gravitent autour de ce dandy toujours richement vêtu. D'abord le préfet de police Allard qui lui fait confiance et qui s'engage à publier ses mémoires. C'est d'ailleurs à lui qu'il confie son manuscrit. Faut-il tout publier? Il va sans dire que dans ces écrits des confessions mettent en cause certains personnages importants. Le journaliste et écrivain Arago (le frère du physicien) est là pour déjouer la censure. Plus près de Lacenaire, on trouve Avril avec qui il se lie d'une amitié équivoque et qui finira par le trahir et le jeune Baton qui sera son complice maladroit. Tous ces personnages sont interprétés avec justesse. Le rôle titre revient à Daniel Auteuil. Il incarne Lacenaire avec une prestance, une bravoure, une désinvolture qui lui permettent de ne reculer devant rien. À son procès, il se dispense d'un avocat, se faisant lui-même, avec une éloquence débordante et ironique, le biographe de son existence et réclamant énergiquement «la guillotine comme un dû». Ce qu'il faut ajouter, c'est que le dialoguiste — sans doute puisant dans le manuscrit de Lacenaire — nous donne un texte d'une beauté littéraire exceptionnelle. Et dans la bouche de Lacenaire/Auteuil, ces phrases brillent comme de l'or. On est subjugué par ce langage magnifique. Pour ce texte et pour la performance de Daniel Auteuil, il faut voir ce film, même si le cinéaste n'affiche pas une mise en scène séduisante. D'ailleurs, le film aurait pu être allégé avec profit. Il reste toutefois que le réalisateur n'insiste pas sur les crimes de Lacenaire, centrant davantage le récit sur les mémoires qui méritent d'être connues.

Léo Bonneville

## Coupable par association/Guilty by Suspicion

«...les McCarthy sont venus, ils reviendront encore et seront oubliés.»

Lillian Hellman, *Pentimento*

Le producteur Irwin Winkler n'a pas opté pour la facilité en choisissant de s'attaquer, pour sa première mise en scène, à la période et aux effets du maccarthysme. Rappelons sommairement les faits.

C'est dans le climat d'ignorance publique et d'hystérie collective qui caractérisait les années d'après-guerre que le Congrès américain devait mettre sur pied le House Un-American Activities Committee dans le but avoué de nettoyer le pays de toute trace d'activités communistes. Hollywood était alors considérée par la droite comme un nid d'éléments subversifs contrôlés par les Juifs, un repaire de Rouges et de libres penseurs.

Conscients de l'influence des gens du cinéma sur la psyché sociale, le Congrès porte son attention sur Hollywood et la plus



**COUPABLE PAR ASSOCIATION (Guilty by Suspicion)** — Réalisation: Irwin Winkler — Scénario: Irwin Winkler — Production: Arnon Milchan — Images: Michael Ballhaus — Montage: Priscilla Nedd — Musique: James Newton Howard — Son: Richard Lightstone — Décors: Leslie Dilley et Leslie McDonald — Costumes: Richard Bruno — Interprétation: Robert De Niro (David Merrill), Annette Bening (Ruth Merrill), Patricia Wettig (Dorothy Nolan), George Wendt (Bunny Baxter), Sam Wanamaker (Felix Graff), Luke Edwards (Paulie Merrill), Ben Piazza (Darryl Zanuck), Chris Cooper (Larry Nolan), Martin Scorsese (Joe Lesser), Gailard Sartain (le président du comité, Wood), Stuart Margolin (Abe Barron), Roxann Biggs (Felicia Barron) — Origine: États-Unis — 1991 — 105 minutes — Distribution: Warner Bros.

importante forme d'expression populaire au pays. La Screen Writers Guild (le syndicat des scénaristes) surtout était le point de mire. En quelques semaines, le vent avait tourné. Des films à visée patriotique devenaient, du jour au lendemain, dangereusement subversifs. Les intellectuels constituaient maintenant une menace, des films contre le racisme une attaque contre la constitution. Utilisant les armes mêmes de ceux qu'ils dénonçaient, le HUAC dirigea de véritables purges.

Après avoir entendu les *friendly witnesses* (ceux qui venaient d'eux-mêmes dénoncer camarades et collègues de travail, parmi lesquels Ronald Reagan, Walt Disney, Jack Warner, Louis B. Mayer, Gary Cooper, Lloyd Bridges, Elia Kazan et le plus enthousiaste de tous, Adolphe Menjou), et alors la liste des «suspects» s'allongea, le Comité émit, en octobre 1947, quarante-trois sub poena à ceux qui se montraient non-coopératifs («unfriendly witness»). Nombre d'artisans du cinéma étaient ainsi convoqués devant le Comité et devaient répondre à la question: «Êtes-vous, ou avez-vous déjà été, un membre du parti communiste?»<sup>(1)</sup> Dix d'entre eux, surnommés les «Hollywood Ten»<sup>(2)</sup>, refusèrent de discuter de leurs sympathies et affiliations politiques, invoquant le premier amendement de la Constitution sur la liberté d'expression, et furent condamnés à un an de prison par les autorités fédérales. Devant l'impossibilité d'invoquer toute forme de défense, même celles garanties par la constitution du pays, on devenait coupable dès que suspect.

L'industrie n'allait pas soutenir ses membres. En novembre 1947, l'Association of Motion Picture Producers décrétait que les Dix avaient «compromis leur utilité pour l'industrie» et ne seraient plus employés du moins pas avant qu'ils ne se soient «purgés» de ces accusations.

(1) Pour plus de visibilité, les audiences étaient même télédiffusées. La télévision commençait déjà à tuer le cinéma.

(2) Il s'agissait des scénaristes Dalton Trumbo, Albert Metz, Lester Cole, John Howard Lawson, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Ring Lardner Jr., des réalisateurs Edward Dmytryk et Herbert Biberman et du producteur Adrian Scott.

La dramaturge et scénariste Lillian Hellman résume ainsi ses souvenirs de l'époque: «Plusieurs d'entre eux (des amis, des presque amis, et des gens que je ne connaissais pas mais que je respectais), convoqués devant le comité d'enquête, se précipitaient en masse pour s'abaisser publiquement, demandant pardon pour des péchés qu'ils n'avaient jamais commis, donnant vie devant le comité et la presse à ce qui n'avait jamais existé; d'autres, presque tous intellectuels américains, observaient la joute, n'accordant aucune aide aux faibles, aux tourmentés, se retranchant derrière leurs petites justifications bien commodes.» Arthur Miller, qui dans *The Crucible* (Les Sorcières de Salem) a comparé les audiences du HUAC aux procès de sorcières du XVII<sup>e</sup> siècle, parle dans son autobiographie, *Timebends*, de véritables rituels par lesquels les pécheurs doivent se purifier de leurs précédentes associations et convictions, afin d'être jugés dignes de regagner la société des bien-pensants.

Par la peur et l'intimidation, l'influence du Comité devait dépasser de beaucoup le cadre de ses activités immédiates et créer une vague d'auto-censure chez les écrivains qui explique le manque de fond et de conscience sociale dans la filmographie américaine des années 50 et 60. Les activités du HUAC ne devaient s'arrêter qu'en 1966, mais l'ombre du sénateur Joseph McCarthy plane toujours. Nombre de carrières et de vies furent brisées. Les plus résistants arrivaient tout de même à produire sous de fausses identités et purent refaire surface dans les années 70.

Très rares sont les films hollywoodiens qui osent encore aborder ces questions de fond ou traiter de problèmes politiques sans fioritures mélodramatiques, *All the President's Men* et *Under Fire* constituant de rares exceptions. Il était temps que le cinéma américain attaque de plain-pied le sujet et se livre à une sorte d'exorcisme. L'époque de la «chasse aux sorcières» a bien été mentionnée quelques fois mais jamais explorée en profondeur. Dans *The Front* (Martin Ritt, 1976), Michael Murphy est un scénariste qui doit s'assurer les services d'un prête-nom (Woody Allen) pour passer ses œuvres.<sup>(3)</sup> Dans *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976), Dustin Hoffman est hanté par le suicide de son père, un historien victime de la chasse aux Rouges. Dans *The House on Carroll Street* (Peter Yates, 1988), la journaliste Kelly McGillis perd son emploi à la suite de sa comparution devant le HUAC.

*Guilty by Suspicion* explore enfin en détails les répercussions qu'a eues cette période néfaste sur la vie de milliers de gens. Après la comparution du premier témoin, le scénariste Larry Nolan dans le film, le climat de paranoïa qui s'installe est décrit avec précision. Des mariages déjà chancelants éclatent, les loyautés s'émoussent peu à peu, une réaction négative d'un ami peut avoir raison des derniers remords qui empêchaient jusque-là de le nommer. Certains, comme le réalisateur interprété par Martin Scorsese, choisissent l'exil comme ce fut le cas pour Joseph Losey, Jules Dassin, Sam Jaffe, Lionel Stander, et Sam Wanamaker qui interprète ici l'avocat Felix Graff.

Winkler montre bien la progression depuis l'incrédulité jusqu'à la

(3) Ici, la réalité dépasse la fiction: en 1956, Dalton Trumbo, l'un des *Hollywood Ten*, signait sous un nom d'emprunt (Robert Rich) le scénario de *The Brave One* qui devait lui valoir un Oscar qu'il n'a pu réclamer officiellement qu'en 1975.

méfiance, la peur sourde qui a raison de toutes les loyautés, de tous les principes.

On a tenté d'identifier le personnage de David Merrill à une figure connue. De par la position qu'il adopte devant le Comité, il peut facilement être assimilé aux *Hollywood Ten*, puisque son témoignage semble marquer le début de la résistance. Mais en évitant de définir ce point, Winkler renforce son sujet. Après tout, il ne s'agit pas d'une biographie. Winkler a choisi de rester dans le général (malgré quelques allusions à des films et des cinéastes connus) pour mieux dépeindre le particulier. Il dit s'être inspiré du cas de John Berry, rencontré il y a quelques années sur le plateau de tournage de *Autour de minuit* de Bertrand Tavernier. Pour sa part, le cas de Bunny Baxter évoque celui des nombreux scénaristes qui ont souffert aux mains de Walt Disney.

À l'époque où les metteurs en scène allaient et venaient au gré des producteurs tout-puissants, David Merrill est décrit comme un «first call director», l'un de ceux à qui l'on offre les bons projets en premier. N'est-il pas le «golden boy» de Zanuck? Mais devant son hésitation à aller témoigner, il est rapidement rétrogradé de façon plus ou moins ouverte et on l'envoie relever le metteur en scène sortant d'un western qui présente toutes les ressemblances possibles à *High Noon* de Fred Zinnemann.

Voici une courte scène qui présente l'avantage de donner un instantané assez juste de la situation: écrit par Carl Foreman, qui devait bientôt tomber sous le coup de la «blacklist», *High Noon* est une condamnation fort bien tournée du maccarthysme. Winkler retient la scène finale, la plus significative, celle où le shérif,

abandonné de tous ses amis, a finalement eu raison de ses ennemis et quitte le village avec sa bien-aimée et alliée, en jetant son étoile dans la poussière. Ce choix montre aussi que, dans une industrie de plus en plus paralysée par les activités du Congrès, seuls les gens qui avaient «fait leur devoir» (une référence dans ce cas à Gary Cooper et Lloyd Bridges) ou ceux qui ne représentaient aucune menace (comme ce producteur qui donne rendez-vous à qui veut l'entendre à la soirée des Oscars) pouvaient encore travailler. Merrill est d'ailleurs vite remplacé par quelqu'un de moins gênant et de moins talentueux.

La photographie de Michael Ballhaus privilégie les jeux d'ombre et de lumière, la première l'emportant sur la seconde, où le motif des barreaux est récurrent. Les invités cachés dans le noir, qui préparent une surprise à Merrill à son retour d'Europe au début du film, composent une métaphore saisissante du sort qui l'attend. Une utilisation minimale de la musique, sans effet gratuit, contribue à laisser parler le sujet.

Si Robert de Niro est fort retenu dans son interprétation, c'est qu'ici la vedette doit être l'histoire et que la réflexion doit l'emporter sur l'émotivité. Le rôle aurait sûrement pu être tenu par d'autres acteurs, mais l'image que l'on recherche ici (en plus de la visibilité que son nom assure au film et au sujet) en est une de sobriété et d'intégrité. À cet effet, l'association renouvelée au cours du temps de De Niro, Winkler et Scorsese, ici tous trois dans les rôles inversés, porte en elle son propre intérêt et son propre message.

Dominique Benjamin

## The Krays

On a fait une réputation terrible au film *The Krays*, lors de son passage au Festival des films du monde, en août dernier. La critique et le public d'alors racontaient, à qui voulait l'entendre, que cette production britannique était beaucoup trop violente. D'une cruauté et d'un sadisme! Or, s'il est vrai que le thriller de Peter Medak ne lésine pas sur l'hémoglobine (on se tue à coups de sabre, rien de moins), il fait preuve de plus d'intelligence et d'imagination que la plupart des films convenables présentés au Festival des films du monde.

*The Krays* est, d'abord et avant tout, un drame biographique qui retrace la vie et les déboires de frères jumeaux. Nés de parents pauvres, ils ont fait carrière dans le crime organisé, tout en courtisant la société huppée de Londres, dans les années 50. On connaît peu l'histoire des Krays au Québec, mais il semble qu'elle ait défrayé les manchettes britanniques de l'époque. Les journaux ont suivi avec passion la déchéance des deux frères qui furent arrêtés par la police en 1969 et emprisonnés à vie, chacun dans une institution carcérale différente. Un bien triste destin pour des jumeaux!

Par delà la réalisation de Medak, correcte mais sans éclat, c'est le scénario de Philip Ridley qui retient l'attention. Ceux qui ont eu la chance de voir au Festival de Toronto, le premier film écrit et réalisé par Philip Ridley, *Reflecting Skin*, connaissent le talent et l'originalité de ce jeune auteur britannique. Les deux films témoignent déjà d'un



**THE KRAYS** — Réalisation: Peter Medak — Scénario: Philip Ridley — Production: Dominic Anciano et Ray Burdis — Images: Alex Thompson — Montage: Martin Walsh — Musique: Michael Kamen — Son: Godfrey Kirby — Décors: Michael Pickwood — Costumes: Lindy Hemming — Interprétation: Martin Kemp (Reggie Kray), Gary Kemp (Ronnie Kray), Billie Whitelaw (Violet Kray), Kate Hardie (Frances), Susan Fleetwood (Rose), Steven Berkoff (George Cornell), Tom Bell (Jack «The Hat» McVittie), Charlotte Cornwell (May), Jimmy Jewell («Cannonball» Lee, le grand-père) — Origine: Grande-Bretagne — 1990 — 119 minutes — Distribution: Malofilm.

discours cohérent, axé sur l'exploitation des thèmes reliés à l'enfance, dont l'importance du fantastique dans le développement de l'inconscient et de l'imaginaire humain.

Il est fascinant de voir Ridley traiter les frères Krays — des hommes qui ont réellement existés —, comme s'ils étaient le fruit d'une fabulation moderne. Le film débute sur la voix de la mère des Krays qui leur raconte l'histoire de leur naissance, alors qu'à l'écran, on distingue à travers le ralenti et une lumière éblouissante, un oiseau en plein vol. La voix ouatée et enchanteresse explique comment ce bel et gigantesque animal couva avec amour un oeuf merveilleux qui s'ouvrit pour laisser apparaître deux parfaits poupons. L'atmosphère onirique s'estompe ensuite pour faire place à une image plus violente, celle du «véritable» accouchement de la mère des garçons, filmé de façon expressionniste. Le fantastique demeure mais change de tonalité. Lorsque apparaissent enfin les deux jumeaux, on remarque les visages souriants des femmes rassemblées autour du lit. Pas un homme autour. Madame Kray a accouché chez elle; ses fils viennent de pénétrer dans un univers matriarcal.

Tout au long du film, Ridley juxtapose ainsi le merveilleux à l'horifique en ayant soin de montrer l'influence de la mère-conteuse sur la vie des garçons et le ton du film. Une fois adulte, Ronnie et Reggie ont beau être de parfaits salauds, des truands complètement désaxés et les maîtres absolus d'un *underworld* macho et patriarcal, ils redeviennent normaux et charmants lorsqu'ils réintègrent l'univers féminin dirigé par leur mère. Cette micro-société qui compte aussi une grand-mère un peu baveuse, une tante opiniâtre et quelques voisines attentionnées, prend pour espace une maison d'ouvriers et une rue avoisinante. Un véritable cocon. Un monde chaleureux et humain que les auteurs du film se gardent bien de rendre responsable des tares des deux garçons. Lorsque les jumeaux font de la demeure familiale leur quartier général et s'y réunissent avec

des criminels pendant que maman leur sert le thé, le spectateur ne peut que sourire devant l'ironie de la situation. Surtout que tous ces messieurs balafrés font très attention de ne pas tacher le plancher. Le film possède un côté amoral qui déroute et enchante.

*The Krays* trouve aussi le moyen de tracer, en filigrane, un portrait fort intéressant de l'Angleterre d'après-guerre. Les personnages féminins commentent vertement l'attitude du gouvernement de Churchill qui aimait à parler de l'héroïsme des forces armées, alors que dans les ruelles de Londres, sous un ciel rougi par la bêtise des hommes, des jeunes filles mouraient dans la boue, avec leur bébé avorté. Le film montre aussi les conséquences de l'arrivée en bloc de la culture américaine en Angleterre. En plus du *chewing gum*, il semble que les États-Unis exportèrent aussi quelques mafiosi dont les Krays ne firent qu'une bouchée. La lutte contre l'impérialisme peut prendre plusieurs formes. Enfin, le film fracasse certains préjugés concernant le portrait-type de l'homosexuel anglais. On connaît tous l'image du dandy, ou de l'intellectuel raffiné à la Oscar Wilde, mais celle du gangster? C'est moins évident. Or, Ronnie, le leader des Krays, s'entoure de jeunes truands homosexuels pour constituer une partie de son gang, faisant même de son «caporal» l'élu de ses nuits. Le charisme inquiétant que Ridley confère au personnage sous-entend une admiration prononcée pour les marginaux. *The Krays* n'est vraiment pas un film comme les autres.

Une grande part du mérite revient aussi aux interprètes. Membres du groupe rock Spandau Ballet, Gary et Martin Kemp se débrouillent fort bien avec leurs rôles de composition et Billie Whitelaw est tout simplement renversante dans le rôle de la mère. Son jeu à la fois robuste et nuancé confère au film toute son émotion.

Johanne Larue

## Les Arnaqueurs/The Grifters

Le nouveau film de Stephen Frears aurait pu s'intituler *Dangerous Liaisons*, comme son précédent. Dès la première séquence, l'auteur divise l'écran en trois bandes pour illustrer la dynamique à venir entre les trois principaux protagonistes. Ce n'est sûrement pas un hasard si le personnage de Roy est au centre, entre les deux femmes, l'une sa mère, l'autre sa maîtresse. C'est là, en grande partie, toute l'histoire du film, résumée en seul plan: l'histoire de l'ascendant que chacune des deux héroïnes tente d'exercer sur le héros. La mère veut convaincre son fils de mettre un terme à ses ambitions d'arnaqueur, cependant que la maîtresse veut le convaincre de faire exactement l'inverse, c'est-à-dire de mettre ses talents au service d'arnaques toujours plus ambitieuses. Le déroulement du récit prend alors l'allure d'une sorte de ballet nocturne où les deux héroïnes confondent le héros en jouant, même inconsciemment, sur l'ambiguïté de leur statut respectif de mère et d'amante. Selon le modèle classique des tragédies, cette histoire s'intéresse au jeu qu'exerce le destin sur la vie des personnages. Pour qui s'attend à un film policier, le résultat risque d'être décevant.

La principale arnaque est ici le film lui-même. Il s'agit d'abord et avant tout d'un drame psychologique dont toute la valeur réside dans l'étude de la relation entre les trois personnages. *The Grifters* est un film noir sur le thème de la fatalité, un genre qui semble convenir parfaitement à l'auteur de *The Hit* et *Prick Up Your Ears*.

De tous les récents films noirs américains, *The Grifters* est sans doute le plus hitchcockien. On y retrouve ce goût marqué chez l'auteur de *Vertigo* pour les relations vaguement incestueuses et les jeux de pouvoirs entre le fils et la mère (*Psycho* et *The Birds*) ainsi que le thème du transfert de personnalité et du double (*Psycho*, bien sûr, mais aussi *Vertigo* et *Family Plot*). Coincé entre une mère jalouse et protectrice et une maîtresse ambitieuse et intrigante, le personnage de Roy devient le témoin impuissant, et la victime d'un affrontement dont il est en partie l'objet mais surtout la cause. En ce sens, il s'agit d'un personnage plutôt neutre sur le plan narratif. C'est la confrontation opposant les deux héroïnes qui constitue le cœur du récit.

Lorsque Lilly revient à Los Angeles après plusieurs années d'absence, les circonstances lui permettent de sauver la vie de son fils qu'elle n'a pas visité depuis des lustres. «C'est la deuxième fois que je te donne la vie», lui dit-elle dans sa chambre d'hôpital. Pour elle, donc, il s'agit d'une deuxième chance pour jouer enfin son rôle de mère. Un second «accouchement» non sans douleurs. En effet, Lilly travaille pour un dénommé Bobo, un mafioso oeuvrant dans le milieu des courses. En sauvant son fils, elle rate une mission et doit subir la vengeance de Bobo, qui la frappe d'un solide coup de poing au bas ventre.

Roy refuse d'accorder à sa mère cette deuxième chance, d'autant plus qu'il juge ne rien lui devoir. Lilly se persuade alors que son fils subit la mauvaise influence de Myra, sa maîtresse, ce qui déclenche le début des hostilités entre les deux femmes. L'affrontement se joue d'abord sur le terrain de la sexualité, d'autant plus propice qu'il y a toujours une ambiguïté ambiante concernant les sentiments de Roy envers sa mère et vice versa. Roy a tendance à confondre, chez la femme, le lien sexuel et le lien maternel, comme le montre avec ironie la séquence où il tente de séduire l'infirmière. Cette ambiguïté n'est pas moindre chez Lilly elle-même. Dans une autre séquence, elle offre à Roy d'engager la même infirmière pour des «soins à domicile». Ne veut-elle pas vivre ainsi, par procuration, une relation sexuelle avec son fils, se posant en rivale de Myra?

Toute la dernière partie du film met l'accent sur l'interchangeabilité qui existe entre Lilly et Myra. C'est comme si deux personnages avaient existé, là où il n'y a de place que pour un seul. La victoire de Lilly est anticipée dans une séquence où les deux femmes se présentent à tour de rôle au comptoir d'un motel. La tenancière confond Myra à Lilly (qu'elle vient tout juste de servir). «Je vous ai pris pour l'autre», lui dit-elle, ce à quoi Myra répond: «Je suis moi.» Dans la séquence suivante, Myra demeure songeuse et désemparée lorsqu'elle se voit dans un miroir: elle a déjà cessé d'exister, sinon comme simple projection d'elle-même.

La dernière séquence du film propose une confrontation finale entre Lilly et son fils. La logique de la substitution Lilly-Myra est poussée jusque dans ses retranchements les plus sordides. Lilly aimait dire à Roy qu'elle lui avait donné la vie deux fois. Avec les habits de Myra, abandonnant son rôle de mère pour adopter celui de maîtresse, Lilly entraîne la mort de son fils. Elle n'aura pas réussi à devenir la mère, ni la maîtresse. Mais elle va survivre, avec l'argent de son fils. C'est la seule victoire qui compte vraiment dans le monde des arnaqueurs.

Les films précédents de Frears ont démontré amplement l'habileté du cinéaste à diriger ses comédiens et à favoriser le maximum d'impact dramatique par une mise en scène sobre et implacable. Ces qualités se retrouvent dans *The Grifters*, ce qui confirme tous les espoirs, si besoin était après le succès éblouissant de *Dangerous Liaisons*. Une des principales réussites du film est la parfaite symétrie existant entre les intentions apparentes du cinéaste et le résultat à l'écran. Frears est en contrôle absolu et cela se sent dans le moindre cadrage. L'intelligence de sa mise en scène se déploie en partie dans la complicité qu'il crée entre les acteurs et la caméra, dans le «timing» d'une réplique par rapport à un subtil mouvement de la caméra ou dans le moment choisi pour marquer

une pause dans un geste ou un mouvement de l'interprète en relation avec un re-cadrage. Bien sûr, cette précision est égale dans le jeu d'un comédien par rapport à un autre et dans l'évolution des personnages dans l'espace. Tout cela peut sembler normal, en ce sens qu'il devrait s'agir du minimum requis pour parler de mise en scène. Or, il suffit d'admirer le résultat dans *The Grifters* pour saisir jusqu'à quel point une telle perfection n'est pas chose courante. Il s'agit bel et bien d'un choix esthétique de la part de Frears, qui consiste à concentrer ses efforts sur la richesse du jeu des interprètes et la manière dont la caméra peut transcender ce jeu. On assiste alors à une profusion de détails subtils qui rendent le tout d'une richesse peu commune.

*The Grifters* est en grande partie dominé par le jeu et par le personnage d'Anjelica Huston. Non pas que les autres soient négligeables, mais disons qu'il s'agit ici d'une performance géante et d'un personnage extraordinaire, difficiles à égaler. Le personnage de Lilly est campé avec une profusion de facettes sans jamais tomber dans la confusion. Lilly est à la fois forte et vulnérable, mère et enfant, victime et bourreau. D'une vive intelligence, elle paraît toujours en train de jauger sa propre vie pour être prête à faire face à toute éventualité. Anjelica Huston s'empare de ce personnage et mord dedans à pleines dents. Il faudrait pouvoir signaler chaque mouvement de son corps, chaque regard, chaque intonation vocale pour décrire avec justice ce jeu fascinant.

Martin Girard

**LES ARNAQUEURS (The Grifters)** — Réalisation: Stephen Frears — Scénario: Donald Westlake d'après le roman de Jim Thompson — Production: Martin Scorsese, Robert A. Harris et Jim Painten — Images: Oliver Stapleton — Montage: Mick Audsley — Musique: Elmer Bernstein — Son: John Sutton — Décors: Leslie McDonald et Denis Gassner — Costumes: Richard Hornung — Interprétation: Anjelica Huston (Lilly Dillon), John Cusack (Roy Dillon), Annette Bening (Myra Langtry), Pat Hingle (Bobo Justus), Henry Jones (Simms, le concierge), Jimmy Noonan (le barman), Michael Laskin (Irv), Eddie Jones (Mintz), Stephen Tobolowsky (le bijoutier) — Origine: États-Unis — 1990 — 106 minutes — Distribution: Malofilm.



## La Captive du désert

### LA CAPTIVE DU DÉSERT —

**Réalisation:** Raymond Depardon — **Scénario:** Raymond Depardon — **Production:** Roger Diamantis, Jean-Bernard Feytoux et Jean-Luc Larguier — **Images:** Raymond Depardon — **Montage:** Roger Ikhléf — **Musique:** Jean-Jacques Lemetre — **Son:** Claudine Nougaret et Sophie Chabaut —

**Interprétation:** Sandrine Bonnaire (Catherine Lemercier), Dobi Koré, Dobi Wachinké, Atchi Wahi-Li (les femmes), Isai Koré, Brahim Barkaï, Burkama Hadji (les hommes) — **Origine:** France — 1990 — 98 minutes — **Distribution:** Max Films.

Raymond Depardon a peu de longs métrages à son actif. Parallèlement à ses activités de reporter-photographe, il réalise plusieurs courts métrages entre 1963 et 1973. L'année suivante, sans délaisser cette catégorie de films, il se lance dans le long métrage et signe 50,81%, sur la campagne présidentielle de Valéry Giscard D'Estaing. Par la suite, il tourne *Numéro Zéro*, couronné du prix Georges Sadoul, *Isola San Clemente*, étape qui lui vaut la reconnaissance, en France, de la critique et d'un certain public averti. Suivent *Faits divers*, *Les Années déclin*, *Une femme en Afrique*, et *Urgences*, quatre oeuvres qui lui apportent l'estime de la critique et des cinéphiles québécois, grâce au circuit festivalier.

C'est au Niger que Raymond Depardon a tourné *La Captive du désert*, détail important parce qu'il marque le retour du cinéaste en Afrique (lieu de tournage déjà choisi dans *Une femme en Afrique*), et plus précisément dans le désert, lieu de prédilection pour l'attrait photographique, élément prédominant dans le film.

La sécheresse des décors, les longs plans fixes et la presque absence des gestes et des mots ne font qu'embellir chaque image, photographiée avec un soin du détail, au point où la narration devient fragmentaire, au bord de l'inexistence, elliptique par son esprit de synthèse.

Dans ce film sur l'incommunicabilité entre les êtres comme entre les cultures et les différents modes de vie, il ne reste plus de place que pour la contemplation, l'attention, portée à l'environnement d'où émane une double sensualité, la première physique, la seconde brute. Elles se complètent par un étrange mouvement des forces de la nature : les ondulations du sable désertique se confondent avec la beauté sauvage des visages autochtones, leur corps se laisse protéger par les rares ombres, comme des caresses inavouées, interdites.

Mais, paradoxalement, il existe un mur d'incompréhension et de silence entre la jeune Européenne, admirablement campée par Sandrine Bonnaire, hiératique et en même temps d'une sensualité débordante, et ceux qui, temporairement, sont ses gardiens : hommes méfiants, femmes complices sans faire de bruit, enfants curieux, l'oeil amusé à la vue d'un « corps étranger ».

On ne sait rien sur l'identité de cette femme ou celle de ses ravisseurs, rien non plus des raisons de sa détention. Et pourtant, un fascinant jeu de rapports s'installe entre les « hôtes » et leur « otage », rapports politiques silencieux, sans aucune hostilité apparente entre la prisonnière du désert et les guerriers rebelles. Au hasard, une chanson, apprise par l'étrangère aux enfants, vient furtivement interrompre le silence. Pas un seul mouvement d'appareil, une caméra figée qui attend que le temps passe.

D'un fait divers survenu au milieu des années 70, en l'occurrence la détention, au Tchad, de l'anthropologue Françoise Claustre, par les troupes d'Hissène Habré <sup>(1)</sup>, Raymond Depardon a construit un film minimal par son mutisme et sa parésie, monacal par la solennité des lieux, et d'une beauté farouche par la gravité de la nature filmée. Seules l'ombre, l'eau et la nourriture échappent au dérisoire du quotidien, rituel mis en images par un cinéaste tenace qui refuse la simple reconstitution et le moindre effet dramatique. Le simple plaisir de filmer, rien que cela. Et pour les spectateurs, une séance de méditation salutaire.

(1) Né en 1936 à Faya-Largeau, au Tchad, Hissène Habré participe, à partir de 1972, à la rébellion du Nord de Tchad. Il devient Premier ministre en 1978, puis Président de la République en 1982 ...

Élie Castiel



## Defending Your Life

Ils sont bien loin les jours où Albert Brooks confectionnait des courts métrages satiriques pour la première saison de *Saturday Night Live*, à NBC, en 1975. Elles sont bien terminées toutes ces années de comédien «stand up» (routine en solo) dans les clubs de Los Angeles à inventer un gag à la seconde. Révolues sont les apparitions fréquentes de Brooks au *Tonight Show* de Johnny Carson au début des années 70. Par contre, son humour n'a pas beaucoup changé. Il incarne toujours le bonhomme de milieu aisé confronté aux aventures les plus incroyables; le gars doué, intelligent et sophistiqué qui flanche au moment le plus crucial.

Tour à tour scénariste, acteur et réalisateur, Albert Brooks a perfectionné son art de film en film, de personnage en personnage, raffinant les nuances et variant les situations. Par exemple, dans *Broadcast News* réalisé par James L. Brooks (aucun lien de parenté), Brooks interprète un correspondant de la télévision qui se voit offrir la chance inouïe de lire un bulletin national de nouvelles. Mais évidemment, il échoue lamentablement, incapable de contrôler une cascade de sueur causée par sa nervosité malade. Typiquement Albert Brooks!

Dans *Defending Your Life*, son personnage affronte la plus incroyable des situations possibles: tué dans un accident de voiture, il doit défendre sa vie à Judgement City, une sorte de purgatoire pour gens riches et célèbres. Brooks s'est, bien sûr, écrit un rôle sur mesure: un publiciste travaillant à Los Angeles. On pourrait d'ailleurs y voir la continuité de son personnage dans *Lost in America*, également un publiciste de L.A., qui partait avec sa femme à la découverte de l'Amérique. Cette fois-ci, le publiciste part à la recherche de ses craintes et de sa nature pour découvrir s'il pourra progresser à un autre niveau ou bien retourner tenter sa chance sur la Terre. C'est ce que déterminera le procès de sa vie. Pour ce faire, il est défendu par un certain Bob Diamond, un habitant de l'Univers qui utilise 47% de son cerveau, comparativement aux humains qui ne se servent que de 3%. Mais attention, car la redoutable procureur Lena Foster, une vraie vipère, plafonne à 51% de son cerveau et ne laissera passer aucune faiblesse de la vie du publiciste. Durant les neuf jours qu'il passera à Judgement City, il rencontrera une femme dont il tombera amoureux (non, pas possible!).

Ce n'est pas la première fois que ce thème est abordé au cinéma, loin de là. *Defending Your Life* rappelle plus particulièrement *Heaven Can Wait* de Warren Beatty dans le ton et la manière. On y retrouve des situations savoureuses et des gags subtils émanant d'un comédien de talent à l'humour sophistiqué. Mais le problème du film de Brooks réside dans sa représentation simpliste du purgatoire. Judgement City ressemble à un lieu de résidence pour retraités comme il en existe à Miami, Dallas ou Phoenix, avec les petits autobus de relais, les hôtels luxueux, les rues impeccablement propres, la pelouse parfaitement entretenue, la nourriture à volonté (on fait d'ailleurs un grand plat de ce gag redondant) et la télévision avec un canal météo affichant toujours du beau temps. Les procès se déroulent, bien entendu, dans une salle d'audience avec deux juges (pourquoi pas?), un avocat de la défense, un procureur et des «tranches de vie» qui défilent sur un écran de cinéma.



On reconnaît bien là la vision d'un petit bourgeois typiquement américain, reposant sur le confort matériel et l'opulence. On y discerne également un élitisme matérialiste plutôt agaçant. En effet, les gens plus intelligents ou ayant mieux vécu que les autres (ils sont faciles à identifier, ils demeurent moins longtemps au purgatoire) profitent d'hôtels plus luxueux et de mets gastronomiques plus sophistiqués. Heureusement que nous sommes tous égaux la mort venue! De plus, Brooks associe l'intelligence avec la capacité du cerveau, ce qui me semble un peu simpliste. Cette notion joue d'ailleurs contre le film, car pourquoi des êtres aussi intelligents perdraient-ils leur temps à défendre des humains? Cela revient à plaider la cause d'une fourmi pour qu'elle accède au niveau d'une abeille!

Tout cela serait très bien si l'ironie et la satire prenaient le pas sur la description, mais ce n'est pas ce qui semble intéresser Brooks! L'enjeu des procès est de savoir si l'individu a su surmonter ses peurs et les vaincre. Ainsi le publiciste aurait dû se battre avec un camarade de classe, exiger 60 000\$ au lieu de 49 000\$ de son patron et investir 10 000\$ dans une compagnie d'électronique pour atteindre son nirvana. Pour la défense, un bon exemple de courage de son client est la marche de dix milles qu'il a dû faire avec deux jambes cassées, pour trouver de l'aide à la suite d'un accident causé par la conduite imprudente et téméraire de sa motoneige (la même négligence qui a aussi entraîné sa mort). Ma foi, leurs arguments m'apparaissent plutôt enfantins et contestables. Se peut-il que des êtres aussi intelligents soumettent des preuves aussi farfelues?

Malgré toutes ses lacunes et ses imperfections, *Defending Your Life* demeure une comédie divertissante; absurde mais amusante, avec une excellente distribution. Rip Torn, Buck Henry et Lee Grant se tirent très bien d'affaire en êtres supérieurs concernés, tandis qu'Albert Brooks et Meryl Streep forment un couple crédible malgré leurs différences. (Bien sûr, à la fin, l'amour viendra à bout des peurs du publiciste et, évidemment, il pourra rejoindre sa dulcinée plus fortunée à un niveau supérieur: après tout, nous sommes dans un film américain, pardii!)

**DEFENDING YOUR LIFE —**  
**Réalisation:** Albert Brooks  
**— Scénario:** Albert Brooks  
**— Production:** Michael Grillo — **Images:** Allen Daviau — **Montage:** David Finfer — **Musique:** Michael Gore — **Son:** Thomas Causey — **Décors:** Ida Randon — **Costumes:** Deborah L. Scott — **Interprétation:** Albert Brooks (Daniel Miller), Meryl Streep (Julia), Rip Torn (Bob Diamond, l'avocat de la défense), Lee Grant (Lena Foster, la procureur), Buck Henry (Dick Stanley), Lillian D. Lehman et George D. Wallace (les juges), Susan Walters (la femme de Daniel), Shirley Maclaine — **Origine:** États-Unis — 1991 — 112 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

J'aurais simplement préféré plus d'imagination venant d'Albert Brooks, qui n'a même pas su s'empêcher de commettre le gag ultime de l'après-vie. En effet, lors d'une visite au Pavillon des Vies antérieures, la présentatrice est nulle autre que Shirley McLaine, qui fut la risée d'Hollywood, il y a quelques années avec son livre sur la

réincarnation. Vraiment Albert! Il faut avouer qu'il est rare de voir quelqu'un atteindre le statut de cliché culturel de son vivant.

André Caron

## Scenes from a Mall

**SCENES FROM A MALL** —  
**Réalisation:** Paul Mazursky — **Scénario:** Roger L. Simon et Paul Mazursky — **Production:** Paul Mazursky — **Images:** Fred Murphy — **Montage:** Stuart Pappé — **Musique:** Marc Shaiman — **Son:** Les Lezarowitz — **Décor:** Peter Guzman, Steven J. Jordan — **Costumes:** Albert Wolsky — **Interprétation:** Bette Midler (Deborah), Woody Allen (Mich), Bill Irwin (le mime), Daren Firestone (Sam), Rebecca Nickels (Jennifer), Paul Mazursky (le docteur Hans Clava) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 87 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

Décidément, Paul Mazursky souffre du syndrome Blake Edwards. Comme l'auteur de *10*, ce cinéaste a en effet accouché d'une oeuvre inégale, véritable fourre-tout où se côtoient commandes, films personnels et navets de troisième ordre. Ainsi, quel lien relie entre eux *Moscow on the Hudson* et *Alex in Wonderland*, *Tempest* et *Down and Out in Beverly Hills*? Après avoir réalisé son plus beau long métrage, le superbe *Enemies: A Love Story* (la réponse sulfureuse de Mazursky à *The Unbearable Lightness of Being* de Milan Kundera et Philip Kaufman), voici que l'acteur-réalisateur nous présente son film le plus faible, le plus fade et le plus bâclé à ce jour.

Comme *Alex in Wonderland* (qui pastichait *8 1/2* de Federico Fellini), *Willie and Phil* (qui rendait hommage au *Jules et Jim* de François Truffaut) et *Down and Out in Beverly Hills* (qui s'inspirait de *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir), *Scenes from a Mall* « lance un clin d'oeil » du côté de *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman. La recette de la méthode mazurskienne est simple: il suffit, à chaque fois, de garder le «noeud» de l'histoire originale, et de le transposer dans un contexte américain, complet avec bungalow, piscine et gadgets électroniques.

L'histoire se déroule en un après-midi. Un couple de bourgeois californiens (lui, avocat pour athlètes professionnels; elle, conseillère en relations matrimoniales) célèbre son anniversaire de mariage. Pour souligner l'événement, les époux vont dans un énorme centre commercial, où ils achètent chacun un cadeau. Entre deux boutiques de vêtements et deux yogourts glacés, monsieur et madame s'avouèrent leurs infidélités et maudiront leur union, avant de se réconcilier dans l'obscurité d'une mini-salle de cinéma...

Rien, dans ce film consternant, ne mérite d'être sauvé. Aucune image, aucune réplique, aucune idée de mise en scène ne vient éclairer, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, ce vulgaire trou noir. La mise en oeuvre de *Enemies: A Love Story* aurait-elle brûlé les dernières réserves d'énergie du cinéaste? Toujours est-il que Mazursky nous offre un produit d'une spectaculaire indigence. Le seul gag du film, en fait, tient au choix de ses interprètes. Une fois le choc passé (c'est-à-dire: une fois que Woody Allen a acheté sa



planche de surf, gueulé contre New York et peloté Bette Midler), *Scenes from a Mall* s'écrase de tout son long et meurt de sa belle mort. Mazursky a beau tenter de multiplier les distractions visuelles et autres «observations-satiriques-sur-la-société-de-consommation» (le mime qui prend un malin plaisir à se moquer des passants, le buffet de sushi qu'on mange ou qu'on jette selon les circonstances, et le couple qui fait l'amour pendant une projection de *Salaam Bombay!*), le cadavre ne se réveille pas.

Comme Blake Edwards, qui a lui aussi «commis» sa part d'erreurs (souvenez-vous de *Blind Date*, *Micky and Maude* et *S.O.B.* — trois films qui ont réussi à déprimer même ses fans les plus ardents), Mazursky a confondu vaudeville et niaiserie, clin-d'oeil et cliché, légèreté et facilité.

On pourrait réfléchir pendant encore deux, trois feuillets sur les raisons qui ont pu pousser Mazursky à réaliser un film d'une telle pauvreté — et Woody Allen, à l'interpréter. Mais ça serait accorder beaucoup trop d'importance à un film qui n'en mérite pas.

*Scenes from a Mall* est une catastrophe. S'empresser de l'oublier est (malheureusement) la meilleure chose que l'on puisse faire...

Richard Martineau

## On peut toujours rêver

Les années 70 marquent le début de la carrière de Pierre Richard, un début assez fulgurant pour un individu qui, sans formation, décide de s'improviser à la fois scénariste, comédien et réalisateur. Cette audace donnera naissance à un grand blond

maladroit, un personnage d'une naïveté attachante (*Le Distrait*, 1970, *Les Malheurs d'Alfred*, 1972, *Je sais rien, mais je dirai tout*, 1973). Par la suite, d'autres réalisateurs feront la mise en scène, Yves Robert (*Le Grand Blond à la chaussure noire*, 1972), Claude



Zidi (*La moutarde me monte au nez*, 1975) et Francis Veber (*Le Jouet*, 1976) passeront tour à tour, mais le personnage, quant à lui, sera toujours le grand blond distrait.

Le temps passe et Pierre Richard appréhende les années 80 car, malgré le succès retentissant de *Je suis timide mais je me soigne* (1978), il craint que le public se lasse de son personnage. Prudent, il ne veut pas être trop vu à l'écran au grand dam de ses producteurs. Finalement, il trouve la solution à son problème. Il s'ensuivra un changement substantiel. De ses débuts en carrière solo, Pierre Richard bifurque vers le duo. S'adjoignant Gérard Depardieu, sous la supervision de Francis Veber à la réalisation, il fait dorénavant partie d'un tandem. Son personnage acquiert de la maturité, prend de l'initiative, perd son statut de victime et part en mission... Bien entendu, Depardieu ramassera les pots cassés (*La Chèvre*, 1981, *Les Compères*, 1983 et *Les Fugitifs*, 1986).

En réalisant son tout dernier film, Pierre Richard opte pour un nouveau changement, mais il brûle des étapes. Un film à message, c'est bien beau mais quand on va voir un film de Pierre Richard on s'attend plutôt à rire. Or, lorsqu'il délaisse le grand blond pour devenir un châtain moustachu qui, de plus, dégage une assurance hautaine, l'effet est tragique.

Qu'est-il advenu du grand blond distrait et attachant? Pierre Richard n'est plus ce personnage drôle et tendre s'empêtrant dans ses faux pas aux conséquences innombrables. Sous les traits d'un riche et digne financier, il devient Pierre de Boilevsve, un homme froid, distant et sûr de lui; un homme que l'on surnomme l'«empereur» en raison de son empire, mais surtout de son attitude impériative.

Ce personnage somme toute assez antipathique a un hobby singulier: le vol à l'étalage. Sous le regard tolérant des gardiens de sécurité, il exerce son «art», lorsque Rachid Mezrahoui le voit à l'oeuvre. Le jeune Beur n'entend pas le laisser s'en tirer à si bon compte. Comme il lui fait des remontrances, la sécurité intervient rapidement et met la main au collet du jeune insolent.

Cette injustice ne trouble pas du tout l'«empereur», ce sont plutôt les insultes que Rachid lui a lancées qui le préoccupent. Il faut dire que ses habituels contacts où l'estime est facultative, mais le respect de rigueur, ne l'ont pas préparé à pareille éventualité. Bouleversé de rencontrer quelqu'un qui s'adresse à lui comme à son égal, de Boilevsve a tôt fait d'assujettir le malotrus et de l'engager à son service comme coiffeur. Toutefois, il en faut plus pour faire taire Rachid.

Progressivement, une complicité s'instaure. L'«empereur»



s'abreuve à la jeunesse insouciante de Rachid et bientôt il n'écoute plus que son jeune protégé. La situation dure quelques jours, puis Rachid en a assez. Il veut bien faire de l'argent facilement, mais pas au prix de sa liberté.

Le thème est classique: le bourgeois, qui peut tout acheter mais ne peut accéder à une relation désintéressée, réalise soudain son malheur. Ainsi, de Boilevsve quittera tout pour choisir la simplicité.

Une ombre plane derrière ce thème, un mal d'être, un petit malaise que hurle de Boilevsve: «Je veux changer de personnage.» En misant sur Smaïn, Pierre Richard essaie de retirer l'habit trop étroit qu'est devenu le rôle du distrait. Mais il lui faudra plus qu'une moustache pour que le public lui pardonne cette trahison.

Qu'il change de personnage passe encore, mais qu'il ne soit pas vraiment sympathique et qu'en plus il ne fasse plus rire, c'en est trop. Au fil des années, on l'a associé au personnage du grand blond distrait. Et si, en plus de ne plus être blond, Pierre Richard devient sérieux, eh bien! où va-t-on?

En effet, Pierre Richard veut toucher son public. Il a le tort de croire que son message sera plus percutant s'il émeut que s'il fait rire. Après quelques années de relâche en tant que réalisateur, il revient donc dans une satire à saveur sociale abordant les grands thèmes, monopole, racisme et statut social, mais le traitement ne se fait qu'en surface. D'une idée de taille surgit un film à l'état embryonnaire. Car pour émouvoir il faut doser; par contre, on ne rira jamais trop.

Ce film est-il le jalon de la prochaine décennie de Pierre Richard? On peut toujours rêver à d'autres films, pourvu qu'un humour décapant combine des gags tordants à une vive critique de la société.

Jeanne Deslandes

#### ON PEUT TOUJOURS REVER

— **Réalisation:** Pierre Richard — **Scénario:** Pierre Richard et Olivier Dazat — **Production:** Marco Pico — **Images:** François Lartigue — **Montage:** Youcef Tobni — **Musique:** Alain Wisniak — **Son:** Jean-Louis Ughetto — **Décor:** Dominique André — **Costumes:** Michèle Cerf-Marmande — **Interprétation:** Pierre Richard (Pierre de Boilevsve), Smaïn (Rachid Mezrahoui), Jacques Sella (Verlinden), Edith Scob (Solange de Boilevsve), Marc Bettou (Falcon), Pierre Palmade (Frédéric de Boilevsve), Géraldine Bourgue (Gaël de Boilevsve), Mustapha Elanka (Monsieur Mezrahoui) — **Origine:** France — 1990 — 93 minutes — **Distribution:** C/FP.

## Splendor

Les aléas de la distribution permettent enfin la sortie de l'avant-dernier film de Scola, alors que nous avons déjà pu voir le suivant, *Quelle heure est-il*, l'automne dernier. Les deux films nous sont proposés en version doublée. Un moindre mal: Mastroianni se

double lui-même dans *Splendor*. Quoi qu'il en soit, pour l'un comme pour l'autre, et malgré la présence de cet immense comédien, il faut bien avouer notre déception.

**SPLENDOR** — **Réalisation:** Ettore Scola — **Scénario:** Ettore Scola — **Production:** Mario et Vittorio Cecchi Gori — **Images:** Luciano Tovoli — **Montage:** Francesco Malvestito — **Musique:** Armando Trovaioli — **Son:** Bernard Bats — **Décors:** Luciano Ricceri — **Interprétation:** Marcello Mastroianni (Jordan), Massimo Troisi (Luigi), Marina Vlady (Chantal), Giacomo Piperno (Lo Fazio, l'acheteur), Paolo Danielli (M. Paolo), Pamela Villorosi (Eugenia), Ferruccio Castronuovo (le critique), Benigna Luchetti (Giovanna), Simon Mizrahi (l'imprésario français) — **Origine:** Italie — 1989 — 110 minutes — **Distribution:** Ciné 360.

*Splendor* relate l'essor puis l'agonie d'une petite salle de cinéma de province, évincée par l'avènement de la télé et de la vidéo. Le proprio, l'ouvreuse et le projectionniste en sont les trois principaux protagonistes, témoins impuissants d'une époque révolue. Plusieurs ont déjà noté le parallélisme thématique de *Splendor* et de *Cinema Paradiso*. Outre une mise en scène beaucoup plus imaginative et une meilleure dramatisation chez Tornatore, la nette supériorité du second s'explique par la présence de personnages plus consistants que le réalisateur sait nous rendre attachants et vrais. Scola, lui, reste à la surface et ne semble pas trop convaincu de la pertinence de son propre propos. Depuis quelque temps déjà, et à l'image du cinéma italien, Scola ne pose plus comme il le fit souvent un regard critique sur le passé. Rappelons-nous *Une journée particulière*, *Le Bal*, *La Nuit de Varennes*. Ou encore *Nous nous sommes tant aimés*, que d'aucuns considèrent encore comme sa meilleure réussite.

Scola se fait nostalgique; il vieillit mal. Dans *Quelle heure est-il*, il se contente de filmer platement les retrouvailles d'un père et de son fils. Massimo Troisi refait sensiblement le même numéro dans *Splendor*. Mais le cœur n'y est manifestement plus. J'ai eu la fâcheuse impression que Scola n'avait donné aucune piste à ses comédiens et les avait laissés à eux-mêmes. Passons sur Mastroianni; mais Troisi, dans le rôle de Luigi le projectionniste, se contente de jouer conventionnellement les amoureux timides nourris de cinéma et de mythes cinématographiques. Sa passion est primaire, dérisoire; rien à voir avec celle de Nicola dans *Nous nous sommes tant aimés*, pour qui chaque chef-d'œuvre de l'écran renvoyait à un moment-clé de la grande Histoire. Comme lui, certes, Luigi multiplie les références et les citations; mais ses propos ne sont que bavardage obsessionnel et ne nous touchent guère. Luigi a beau parler et gesticuler, en aucun moment nous ne sommes complices de ses états d'âme et n'avons envie de partager ses souvenirs et ses envies. Quant à Marina Vlady, dont la coproduction explique la présence, elle nous gratifie une fois de plus de son fameux sourire de madone. Il est toutefois gênant, ce procédé choisi par Scola qui consiste à utiliser une svelte doublure pour chaque plan moyen où Vlady est censé paraître dans sa jeunesse. Ces plans alternent avec de gros plans réels de l'actrice, et ne font que souligner maladroitement (au lieu de l'estomper) l'âge véritable, non du personnage mais de son interprète.

D'autre part, la systématisation du retour en arrière fait ici long feu; le procédé n'est d'ailleurs pas toujours très clair, d'autant plus que le personnage de Luigi, assez curieusement, ne se transforme



physiquement presque pas au fil du temps. Enfin, pour compliquer les choses, l'utilisation sporadique du noir et blanc ne paraît pas répondre à des règles précises. Il arrive même que le noir et blanc succède à la couleur à l'intérieur d'une même séquence... comprenne qui pourra!

Scola semble fatigué. Il a le droit. D'ailleurs, son film n'est pas vraiment mauvais, loin s'en faut. Mais il ne nous apprend rien et dégage des émotions par trop artificielles. Une impression de déjà vu et de déjà senti (et pas seulement à cause de *Cinema Paradiso* qui, de toute façon, est sorti la même année). Seule la séquence finale, où les villageois envahissent la salle afin d'en retarder un moment la démolition et de rendre un dernier hommage à son directeur, seule cette séquence — un trop tardif moment de grâce —, nous rappelle que l'œuvre est signée Ettore Scola. Pour le reste, les nombreux extraits de films dont Scola parsème le sien m'ont paru souvent plus intéressants que *Splendor*. Comme si le réalisateur s'était effacé derrière son sujet et avait surtout voulu saluer quelques grands maîtres: Lang, Carmine Gallone, Bergman, Capra, Olmi, etc.

Excès d'humilité? Pour l'occasion, il y aurait de quoi.

On voudrait tout de même que Scola délaisse sa complaisante nostalgie et revienne à des sujets plus inspirés et inspirants, pour démontrer justement que le cinéma a encore plus d'un tour dans son sac. Car ce film à la gloire du 7e art ne prouve pas que celui-ci reste indispensable au bonheur de nos contemporains.

Denis Desjardins

## Metropolitan

Connaissez-vous les «uhbs»? il s'agit de jeunes gens issus de familles bien nanties qui se sentent à l'aise dans le charme discret de la bourgeoisie, pour citer Buñuel comme on le fait dans le film *Metropolitan*. Uhbs, un acronyme qui désigne les membres de la *Urban Haute Bourgeoisie*, est un terme proposé par Charlie, membre d'un groupe d'amis de cette classe se réunissant quotidiennement pendant les vacances des fêtes; ils sont tous étudiants d'université et tuent le temps en fréquentant les nombreux bals et réceptions donnés en cette période, quitte à se réunir ensuite dans

l'appartement de Sally pour récupérer ou discuter de tout et de rien: l'état du monde, les parents, l'avenir incertain, l'incertitude des relations amoureuses, l'image qu'on se fait d'eux. C'est ainsi que Charlie, fatigué des termes usuels dont on se sert pour les désigner (WASPS<sup>(1)</sup> ou Preppies<sup>(2)</sup>), a proposé ce terme nouveau qui fera peut-être fortune, notamment parmi les spectateurs de *Metropolitan*,

(1) White anglo-saxon protestant.

(2) Étudiants ayant fréquenté des écoles privées préparatoires aux grandes universités de l'Est.

portrait acidulé de cette jeunesse dorée.

C'est par le biais d'un «outsider», Tom Townsend, étudiant lui aussi mais plutôt désargenté, désorienté par le divorce de ses parents, qu'on découvre ce cercle d'habitues, un peu snobs, un peu blasés, au demeurant d'assez gentils compagnons. C'est Nick Smith, leader officieux du groupe, qui l'invite à se joindre à eux. Eux, ce sont trois garçons et quatre filles de la bonne société entre qui se sont créés des liens d'amitié plus ou moins compliqués d'intrigues sentimentales. L'irruption inopinée de Tom dans ce conclave arrive à point nommé puisque la charmante et discrète Audrey manque justement de cavalier. Solitaire de nature, Tom prend un certain plaisir à la compagnie de ces privilégiés de la fortune et se trouve entraîné dans un tourbillon social qu'il n'avait pas prévu aussi bien que dans des complications amoureuses inattendues.

À première vue, les personnages de *Metropolitan* n'offrent rien de particulièrement intéressant. L'enchaînement de fêtes frivoles et de conversations superficielles dans lequel ils s'engagent n'est pas non plus en soi des plus passionnants. Mais ce qui compte ici, c'est le regard chargé d'humour acidulé jeté sur ce petit monde par le réalisateur Whit Stillman qui en est à son premier long métrage. Lui-même a connu ce milieu social lors de ses études universitaires et ses observations lui ont inspiré un scénario qu'il a mis quelque temps à pouvoir faire passer à l'exécution. Ce qui est intéressant dans le travail de Stillman, c'est qu'il s'y trouve un ton satirique constant mais jamais méchant; ses jeunes gens sont typés mais non caricaturés. De plus, il a su faire passer en douce à travers le piquant de diverses

situations une gentille histoire d'amour qui se développe en douceur presque à l'insu des intéressés.

Si l'art de la conversation a ici une certaine importance, le film n'en devient pourtant pas insupportablement bavard, au contraire. Le réalisateur a su briser le côté purement sonore par un découpage inventif en portant l'attention sur des comportements significatifs ou des éléments de décor distinctifs. Les propos par ailleurs sont marqués par un mélange de prétention et de candeur qui ne manque pas de saveur. On sent que la connaissance qu'ont ces gens du monde qui les attend est surtout livresque ou nourrie d'observations toutes faites sur les adultes qui les entourent et les ont souvent déçus. L'un se présente comme radical dans sa conception de la société et s'affirme disciple de Fourier, sociologue français du XIXe siècle (ce qui lance une admiratrice dans une quête vaine des œuvres de cet écrivain dans les librairies de New York). Un autre déplore les vices de l'aristocratie «titrée», notant avec esprit qu'il ne peut s'en prendre à l'aristocratie non-«titrée» puisque ce serait faire de l'auto-critique, pour mieux s'en prendre à un certain Rick, vaguement baron, qu'il déteste et à qui il attribue une attitude cynique de séducteur sans scrupules. De telles affirmations entraîneront en finale une complication dramatique quelque peu artificielle alors que Tom, croyant qu'Audrey est tombée dans les griffes de l'odieux Rick, se lance à son secours, tel un Lancelot ou plutôt un Don Quichotte moderne, d'autant plus que Charlie lui sert de Sancho Pança. C'est curieux d'ailleurs ce que Charlie fait penser à Woody Allen tant par son débit que par ses attitudes.

**METROPOLITAN** —  
**Réalisation:** Whit Stillman  
**— Scénario:** Whit Stillman  
**— Production:** Whit Stillman — **Images:** John Thomas — **Musique:** Mark Suozzo — **Montage:** Christopher Tellefsen — **Son:** Antonia Arroyo — **Costumes:** Mary Jane Fort — **Interprétation:** Carolyn Farina (Audrey Rouget), Edward Clements (Tom Townsend), Christopher Eigeman (Nick Smith), Taylor Nichols (Charlie Black), Allison Rutledge-Parisi (Jane Clarke), Dylan Hundley (Sally Fowler), Isabel Gillies (Cynthia McLean), Bryan Leder (Fred Neff), Will Kempe (Rick von Sloneker), Elizabeth Thompson (Serena Slocum), Roget W. Kirby (l'homme au bar), Alice Connorton (Mme Townsend), Linda Gillies (Mme Rouget) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 98 minutes — **Distribution:** C/FP.



Étude de milieu faite avec le sourire, *Metropolitan* ne se pose pas en oeuvre d'une pénétration désarmante ni d'une acuité intensément existentielle, mais en divertissement léger qui ne manque pas de lucidité dans ses observations non plus que de finesse dans ses développements. C'est assez pour attirer l'attention sur un débutant prometteur. Le succès d'estime remporté par son film aux États-Unis et dans les milieux anglophones canadiens devraient permettre à son auteur de donner une suite à cet intéressant coup d'essai. Le réalisateur s'est de surcroît montré bon directeur d'acteurs en faisant évoluer avec aisance un ensemble de talentueux inconnus d'où se

détache particulièrement la personnalité de Christopher Eigeman, interprète de Nick Smith, personnage complexe, attachant par divers côtés, détestable par d'autres, qui disparaît du film quelques trente minutes avant la fin, laissant comme un vide que tous les autres ensemble n'arrivent pas à remplir.

Dis-moi qui tu fréquentes, je te dirai qui tu es, affirme le vieux dicton populaire. Ce n'est pas aussi simple que cela, répond *Metropolitan*.

Robert-Claude Bérubé

## Ce cher intrus/Once Around

**CE CHER INTRUS (Once Around) — Réalisation:** Lasse Hallstrom — **Scénario:** Malla Scotch Marmo — **Production:** Amy Robinson et Griffin Dunne — **Images:** Theo Van De Sande — **Montage:** Andrew Mondsheim — **Musique:** James Horner — **Son:** Danny Michael — **Décor:** David Gropman, Dan Davis et Michael Foxworthy — **Costumes:** Renee Kalfus — **Interprétation:** Richard Dreyfuss (Sam Sharpe), Holly Hunter (Renata Bella), Danny Aiello (Joe Bella), Laura San Giacomo (Jan Bella), Gena Rowlands (Marilyn Bella), Roxanne Hart (Gail Bella), Danton Stone (Tony Bella) Griffin Dunne (Rob) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 114 minutes — **Distribution:** Universal.

Tous les metteurs en scène européens doivent-ils nécessairement finir par faire un film «made in USA»? Hollywood étant encore et toujours, semble-t-il, l'étalon par lequel on mesure le réel succès d'un artiste au cinéma, Lasse Hallstrom, l'auteur de *Ma vie de chien*, a comme tant d'autres fini par opter pour un projet qui lui semblait idéal pour faire une percée nord-américaine.

Dans *Once Around*, la vie de la famille Bella (les parents, leurs enfants, leurs conjoints) est perturbée par l'arrivée du nouvel ami d'une des filles, un être à la fois excentrique, tapageur, attentionné jusqu'au harcèlement, charmant, envahissant. Comme le titre l'indique, le film joue beaucoup sur la thématique du cercle, de la boucle. À plusieurs reprises, Hallstrom a recours à un plan à vol d'oiseau qui met l'accent sur une forme ronde pour souligner les points tournants de la vie des personnages: la voiture de Joe qui fait le tour du rond-point avant le mariage de sa fille Jan, qui renvoie plus tard à d'autres cortèges, l'un nuptial, l'autre funèbre; le tour à poterie de Joe qui vit assez mal sa nouvelle retraite; la crise cardiaque de Sam au baptême; la première scène de patinage en famille qui renvoie à la mort de Sam sur la même patinoire. Ce thème de la boucle peut indiquer l'éternel recommencement des choses, le retour aux sources (même en concubinage ou mariées, les filles Bella habitent chez leurs parents), que sais-je encore ou simplement qu'on tourne en rond comme Joe Bella à la retraite.

Si le scénario semble au départ prometteur, il est rapidement gâté, on l'aura compris, par un traitement assez lourd. On a ici affaire à une comédie plus amère que douce, car la mise en scène d'Hallstrom, pour appliquée qu'elle soit, refroidit un peu les émotions.

Les Bella de Boston, qui n'ont rien à voir avec les Italiens de Scorsese, sont fort sobres et rangés lorsque Sam Sharpe fait irruption dans leur vie; on dirait même des WASP bon teint.

Si on comprend bien les tensions et les motivations des personnages, on n'est jamais vraiment touché par ce qui leur arrive. On perçoit nettement ici une certaine friction, un incompatibilité de sensibilités entre l'austérité toute nordique du metteur en scène et son sujet qui demanderait un peu moins de retenue. Ce malaise que ressent la famille Bella à l'égard de Sam pourrait-il être aussi celui qui existe entre un metteur en scène suédois et des acteurs américains et même italo-américains? Les scènes de sports d'hiver prennent alors une autre couleur.

Une grande partie du malaise résiderait, je crois, dans la caractérisation du personnage de Renata. Par certains points, Renata ressemble aux précédentes créations de Holly Hunter: l'explicite Ed McDonough de *Raising Arizona*, la Dorinda d'*Always* ou l'hyper-active Jane Craig de *Broadcast News*; ce sont toutes de petites bonnes femmes batailleuses qui ont leur franc-parler et qui ont tendance à se rebeller contre le monde, mais qui sont tout de même attachantes dans leur manque de sophistication. Malheureusement chez Renata il manque ce dernier élément: jamais elle ne nous émeut. C'est une enfant gâtée, égoïste (il faut voir comment elle invite sa famille au baptême de son enfant) aussi boulimique d'affection qu'avare de tendresse pour son entourage. On soupçonne que son union avec le flamboyant Sam Sharpe soit une échappatoire, une façon d'enquiquiner la famille et d'essayer d'affirmer son indépendance. C'est une forme d'évasion car, même mariée et mère de famille, Renata ne fait pas vraiment l'apprentissage de la maturité. Pour tomber amoureuse de Sam Sharpe, elle a forcément succombé aux attraits d'une façade voyante, au cabotinage étudié et superficiel (*Fly Me to the Moon*) d'un vendeur expert, à l'image d'un complet Armani aperçu dans un coussin de soleil. En effet, que penser d'autre d'une rencontre-éclair dans le cadre d'un congrès pour vendeur de condos?

Dès lors, toute l'action repose sur l'élément perturbateur, Sharpe/Dreyfuss et la crédibilité du personnage. C'est la locomotive de l'action, rien ne se produit qu'il n'ait provoqué. Dreyfuss excelle à jouer les dynamos qui ne laissent pas le temps de souffler à leur



entourage. Avec tout le talent qu'on lui connaît, Dreyfuss réussit tout de même, exploit plutôt remarquable, à donner du charme à ce personnage envahissant.

Sam Sharpe, c'est un peu Duddy Kravitz qui aurait réussi (une autre boucle). Sensible, oui, mais sans une once de tact, habitué à donner libre cours à ses émotions en public, jamais démonté devant les obstacles, il traite sa belle-famille avec la persistance du super-vendeur à qui personne ne doit résister. S'il ne réussit pas à chanter un hymne lithuanien à l'occasion d'un service commémoratif pour la mère de Joe, il se reprendra avec éclats à la naissance de son enfant. Il donne qu'on le veuille ou non et il a toujours le dernier mot. Sa fin est d'ailleurs assez ironique: abîmé par ses propres excès, entouré de ses richesses mais désormais incapable d'en profiter, il

s'éteint paisiblement sur un lac gelé où il avait initié la famille Bella au patin, devant les dernières arabesques de Renata.

Hallstrom bénéficie des services d'une distribution en or, mais le ciment n'y est pas et sa direction agit comme un éteignoir sur l'ensemble. Heureusement, Dreyfuss, malgré l'énormité de son rôle, sait laisser la place aux autres en temps opportuns et Danny Aiello compose un personnage des plus attachants, mais l'excellente Gena Rowlands est tristement sous-utilisée et n'a pas grand-chose à se mettre sous la dent.

Enfin, c'est fort dommage que *Once Around* nous laisse plutôt froids.

Dominique Benjamin

## L'Atalante

Jean Vigo est né à Paris, le 26 avril 1905. Fils de l'anarchiste Almareyda, il fait ses études en province, puis monte à Paris en 1926. Épuisé par des privations de toutes sortes, totalement inconscient de sa santé, il contracte une tuberculose qui le mine pendant sept ans, avant de la terrasser en 1934. Il a vingt-neuf ans.

Jean Vigo partage avec quelques géants du 7e art — Stroheim, Welles, Gance, Dovjenko, Lizzani —, la tragique grandeur d'avoir été méprisé, incompris, voire ostracisé et même interdit. Et pourtant! Quatre films seulement, réalisés entre 1931 et 1934, suffisent à sa gloire et à notre reconnaissance. Quatre films qui s'appellent *À propos de Nice* (1929-1930), *Taris, Roi de l'Eau* (1931), *Zéro de conduite* (1933), féroce tableau autobiographique de la vie de collègue, qui scandalisa par sa franchise et son audace les bourgeois et les éducateurs hypocrites et bien-pensants et fut, de ce fait, interdit par la censure dès sa sortie, et jusqu'en 1945, et enfin *L'Atalante* (1934).

C'est à la fin de ce tournage que Jean Vigo succomba à une crise plus violente que les autres, lui donnant à peine le temps de terminer son film qui allait subir tous les avatars inimaginables: hostilité de la censure, et surtout incompréhension de son distributeur, affolé par cette interpénétration du rêve et de la réalité, baignant tout le film dans une atmosphère poétique qui, effectivement, pouvait paraître un peu difficile à saisir et à apprécier à une époque où un Carné, un Renoir ou un Gance faisaient leurs premières armes dans le réalisme poétique. Coupures, remontage, et surtout tripotage éhonté de la magnifique bande sonore de Maurice Jaubert: le distributeur sans scrupule osa alors intercaler dans la partition une rengaine à la mode chantée par Lys Gauty, «Le chaland qui passe», (sous le nom duquel on exploitera le film jusque dans les années 50), détruisant ainsi l'unité interne que le compositeur, grâce à une habile exploitation de plusieurs thèmes, tous issus d'une cellule rythmique de base, avait réussi à maintenir en dépit d'un scénario décousu, mal monté et raconté maladroitement. François Porcile ajoute avec beaucoup de finesse qu'«avec Vigo et *L'Atalante*, Maurice Jaubert, trop tôt disparu, a donné l'exacte mesure de son talent, où la simplicité va de pair avec la sensibilité, le goût avec l'humour, comme l'ont aussi montré ses



oeuvres symphoniques trop peu connues». Car, en fait, de quoi s'agit-il? L'histoire toute simple d'une jeune fille de la campagne qui tombe amoureuse d'un jeune marinier, patron de la péniche *L'Atalante*, à laquelle est également attaché un gabier/soutier/homme à tout faire, génialement interprété par Michel Simon. Pour elle, cela signifie l'aventure, la découverte d'un monde nouveau et aussi le vécu d'un rêve à travers un décor, la péniche et les berges toujours changeantes des canaux. Mais le bonheur est difficile à construire, et la jeune femme en fera l'amère expérience, abandonnée par le marinier à la suite d'un malentendu causé par la jalousie. Elle retrouvera enfin sa péniche et son amour grâce à l'aide du bon soutier.

Mais de tout cela que restait-il? Pas grand-chose. Aussi, la redécouverte à Londres d'une copie intacte du film original suscita-t-elle les plus grands espoirs. Un nouveau montage, la restitution entière de la partition de Jaubert et un nettoyage méticuleux de la bande de nitrate, ainsi que son transfert sur un support plus moderne et moins fragile, permirent, l'an dernier, à Paris, et ici à Montréal au début de l'année, de voir enfin *L'Atalante* tel que Vigo l'avait pensé. Cineplex-Odéon, qui distribue le film, a respecté la présentation française d'un petit film d'introduction précédant l'oeuvre de Vigo. J'ai pu comparer cette nouvelle version avec celle qui fut diffusée il y a quelques années dans le cadre du Ciné-Club de Radio-Canada. En

**L'ATALANTE — Réalisation:** Jean Vigo — **Scénario:** Jean Vigo, Albert Riéra et Jean Guinée — **Production:** Jacques-Louis Nunez — **Images:** Boris Kaufman — **Montage:** Louis Chavance — **Musique:** Maurice Jaubert — **Son:** Marcel Royne, Lucien Baujard — **Décors:** Francis Jourdain — **Restauration dirigée par** Pierre Philippe et Jean-Louis Bompont — **Interprétation:** Michel Simon (le père Jules), Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Louis Lefèvre (le mousse), Gilles Margaritis (le camelot) — **Origine:** France — 1934 (1990) — 89 minutes — **Distribution:** Malofilm.

fait, il y a peu de changements apparents — sauf la musique et la bande sonore —, mais au contraire un subtil remontage qui allège le film tout en respectant son déroulement. Et si mon intérêt devant la télévision était parfois incertain, le visionnement chez Odéon m'a

passionné, comme la découverte d'une oeuvre majeure du 7e art, rendant ainsi au chef-d'oeuvre de Vigo la place qu'il aurait toujours dû conserver.

Patrick Schupp

## Leningrad Cowboys Go America

### LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA —

**Réalisation:** Aki Kaurismaki —

**Scénario:** Aki Kaurismaki —

**Production:** Aki Kaurismaki, Klas Olofsson et Katinka Farago —

**Images:** Timo Salminen —

**Montage:** Raija Talvio —

**Musique:** Mauri Sumen —

**Son:** Jouko Lumme —

**Interprétation:** Matti Pellonpää (Vladimir, le gérant), Sakke Jarvenpää, Heikki Keskinen, Sakari Kuosmanen, Puka Oinonen, Silu Seppälä, Mauri Sumen, Mato Valtonen, Pekka Virtanen (les Leningrad Cowboys), Kari Vaananen (Igor, l'idiot de village), Nicky Tesco (le cousin américain), Olli Tuominen (le fonctionnaire soviétique), Jatimatic Ohlstrom (le père des Cowboys), Richard Boes (le promoteur rock), Jim Jarmusch (le vendeur d'autos), Duke Robillard (le propriétaire de club), Jose G. Salas (le chanteur mexicain) —

**Origine:** Finlande Suède — 1989 — 78 minutes —

**Distribution:** Crépuscule international.

Quelque part dans la toundra, un groupe de jeunes musiciens, les Leningrad Cowboys, s'escrime à jouer des airs folkloriques devant des auditoires excédés. On les trouve minables: «Allez plutôt faire carrière en Amérique. Là-bas, ils prennent n'importe quoi.» Mais en Amérique, un impresario leur fait comprendre que leur répertoire démodé serait juste bon pour le mariage d'un cousin à lui, au Mexique. Du nord au sud, nos anti-héros vont donc traverser les États-Unis.

Sans cesse poursuivis par l'idiot de leur village, ils font la rencontre d'un être semblable à eux, c'est-à-dire dont la tête est surmontée de la même banane et dont les pieds s'allongent aussi démesurément. Cet être d'exception se joint au groupe. Ils jouent dans des trous perdus, toujours sans le moindre succès. Mais ils s'améliorent. Ils découvrent le rock'n'roll. Et ils arriveront à temps pour faire danser la noce mexicaine.

Les frères Mika et Aki Kaurismaki sont à la mode. Depuis quelques années, les Montréalais avaient accès à la production de ces cinéastes finlandais par l'intermédiaire des Festivals du Nouveau Cinéma et des Films du monde. Plus récemment, deux films d'Aki Kaurismaki sortaient même en salles. Rappelons que, en 1955, Mika a réalisé sept longs métrages dont *Helsinki Napoli* et *Cha Cha Cha* (présentés au Festival des films du monde, éditions 1988 et 1989). Né en 1957, Aki en a réalisé neuf.

À part leur premier long métrage en coréalisation, *Saimaa-ilmio*, un documentaire de deux heures sur le rock finlandais, ils se sont unis pour produire et non pour tourner. D'Aki, nous avons pu voir ici *Crime et Châtiment* (1983), *Ariel* (1988), *La Fille aux allumettes* (1989) et dernièrement, dans le circuit commercial, *J'ai engagé un tueur* (1990), avec Jean-Pierre Léaud, Kenneth Colley et Margi Clarke. C'est également dans le circuit commercial, et sans doute dans la foulée du succès d'estime remporté par *J'ai engagé un tueur*, que sortait à Montréal *Leningrad Cowboys Go America* (1989).

Il y a sinon un style, du moins un ton Kaurismaki. Humour noir, goût de l'insolite et du cocasse, influences mêlées de Fassbinder, Wenders, Jarmusch, Truffaut. Et on sait que leur maison de production s'appelle Villealpha, allusion dyslexique à un titre godardien. Leurs films, qui fourmillent de références et de clins d'oeil, font le ravissement des cinéphiles parisiens.

Ces caractéristiques s'appliquent parfaitement à *Leningrad Cowboys*. Mais sans plus. Dans sa description d'une Amérique à la fois sordide et loufoque, Aki Kaurismaki s'ingénie visiblement à rendre hommage à Jim Jarmusch, lequel joue du reste un petit rôle dans cette pochade. Une pochade dont la désinvolture est sympathique, mais dont la ténuité du scénario finit par arracher des bâillements au spectateur le mieux disposé.

Francine Laurendeau



## L'Autrichienne

Dans le sillage du bicentenaire de la Révolution française nous parvient *L'Autrichienne*, un film qui, à l'inverse de son héroïne, Marie-Antoinette, ne passera sûrement pas à l'histoire. Ce long métrage soporifique de Pierre Granier-Deferre raconte platement le procès ennuyeux et interminable de la veuve Capet, car c'est ainsi que l'accusateur de la République nomme la dernière reine de l'Ancien Régime. Son époux Louis XVI étant mort guillotiné neuf mois plus tôt, Antoinette — c'est ainsi que le juge l'appelle — se défend avec beaucoup de dignité. L'accusateur public a beau essayer de la rendre responsable de tous les malheurs de la nation, cette souveraine d'origine autrichienne sait répondre au procureur vindicatif. Défendue par deux jeunes et brillants avocats, elle est même sur le point d'être innocentée, faute de preuves. Mais c'est ne pas tenir compte de la ténacité du magistrat. Celui-ci emprisonne tout bonnement les avocats et exige la peine de mort pour cette étrangère qui aurait trop longtemps comploté contre la France.

On ne verra toutefois point son exécution, ni, bien sûr, son sang royal couler. Ce qui est surprenant, puisque durant le procès, cette reine déchue a laissé constamment tomber des gouttes rougeâtres sur le plancher. Le spectateur ne peut que s'interroger sur la cause de ces pertes. L'Autrichienne a-t-elle ses règles? Souffre-t-elle d'hémorragie utérine? Comble de mauvais goût, la pauvre reine demande avant d'être décapitée qu'on lui dénoue les mains parce



qu'elle a subitement un besoin naturel. Elle s'accroupit alors derrière le prêtre qui l'accompagne. Long silence gênant pour tout le monde. Elle se relève finalement. Un homme vient jeter un peu de sable sur ses selles ensanglantées. Marie-Antoinette souffrait-elle aussi de constipation aiguë? Que de questions! Que de mystères! C'est d'ailleurs le reproche essentiel qu'on peut adresser à l'auteur de ce film insipide: pourquoi nous présenter un tel navet?

Pierre Fortin

**L'AUTRICHIENNE** —  
**Réalisation:** Pierre Granier-Deferre —  
**Scénario:** Alain Decaux et André Castelot —  
**Production:** Raymond Danon — **Images:** Pascal Lebègue — **Montage:** Jean Ravel — **Musique:** Didier Vasseur — **Son:** Alex Comte — **Décors:** Jacques Saulnier — **Costumes:** Lillane Delers — **Interprétation:** Ute Lemper (Marie-Antoinette), Patrick Chesnay (Herman), Daniel Mesguish (Fouquier-Tinville), Jean-Pol Dubois (Fabricius), Géraldine Danon (Rosalie), Pierre Clémenti (Hébert), Frédéric Vandriessche (Chauveau-Lagarde), Christian Charmetant (Tronson du Coudray), Philippe Leroy-Beaulieu (d'Estaing), Rufus (l'abbé Girard) — **Origine:** France — 1989 — 100 minutes — **Distribution:** Ciné 360.

## Confrontation à la barre/Class Action

Avions-nous vraiment besoin d'un autre de ces «films à procès» dont les Américains sont si friands? Et pourquoi a-t-on l'impression d'avoir déjà vu ce film des dizaines de fois?

Dans *Class Action*, un homme rendu invalide à la suite de l'explosion de sa voiture poursuit le constructeur automobile pour malfaçon. Il emploie pour ce faire un avocat qui a la réputation de défendre les petits dans ce genre de causes mais ce dernier devra, en plus de faire face à la firme Argo Motors, affronter sa propre fille procureur de la défense.

Tous les ingrédients du parfait «courtroom drama» sont présents: combat d'un avocat idéaliste contre une corporation puissante et sans âme; comparution d'un témoin longtemps recherché et détenteur d'informations essentielles, mais dont la crédibilité sera piétinée publiquement; découverte d'éléments déterminants occultés par la partie adverse; retournements improbables mais néanmoins prévisibles qui précipitent l'issue du procès; l'homme de la rue l'emporte sur la multinationale (on est au cinéma ici).

Le genre peut généralement se diviser en trois catégories: d'abord les films qui s'attardent à débattre un point de droit, à explorer une technicalité à l'origine du drame (*Nuts!*, *The Accused*); ceux où l'on triture la personnalité et les motifs de l'accusé (*Presumed Innocent*, *Reversal of Fortune*); ceux qui s'intéressent à l'avocat (*The Verdict*, *And Justice for All*, *Suspect*). Ici, on a droit à une variante «deux pour le prix d'un»: on s'attaque à la relation perturbée qui existe déjà entre les deux procureurs.

En fait, le procès n'est ici qu'un prétexte, une toile de fond propre à révéler la nature des personnages. Ici, c'est l'enjeu des acteurs qui prime, puisque la mise en scène de Michael Apted (*Coal Miner's Daughter*, *Gorillas in the Mist*, *Gorky Park*, *28 Up*) est assez anodine et l'ensemble fort statique.

Jedediah<sup>(1)</sup> Tucker Ward est un défenseur légendaire des droits et libertés civiles, un champion de l'éthique sociale toujours prêt à défendre les petits et les démunis contre les géants de l'industrie et de la société en général. Maggie Ward est une jeune avocate féroce et assoiffée d'avancement qui défend précisément les grosses corporations. Pour elle, il n'y a pas de place pour l'émotion dans une cour de justice. Lui, au contraire, fait de l'émotion son arme favorite.

Maggie a pour objectif de surpasser son père dans son propre domaine, le seul plan où, dit-elle, il ne contrôle pas les règles. On voit un peu se profiler la recette: le père et la fille auraient pu être médecins ou journalistes, mais l'épreuve de force finale risque d'être plus spectaculaire en pleine cour, il est vrai. Intéressant tout de même qu'on confronte un père et sa fille (avec tous les éléments freudiens que cela implique) au lieu d'en faire, comme d'habitude, un duel d'hommes.

Jed Ward est le type même du rôle hackmanien depuis quelques années, personnage qu'il peut jouer les yeux fermés. Hackman

(1) Un prénom ancien et peu commun qui se remarque: celui du bras droit consciencieux de Charles Foster Kane, Jedediah Leland.

**CONFRONTATION À LA BARRE (Class Action)** —  
**Réalisation:** Michael Apted — **Scénario:** Carolyn Shelby, Christopher Ames et Samantha Shad —  
**Production:** Ted Field, Scott Kroopf et Robert W. Cort — **Images:** Conrad L. Hall — **Montage:** Ian Crafford — **Musique:** James Horner — **Son:** Michael Evje — **Décors:** Mark Billerman et Barbara Mesney — **Costumes:** Rita Ryack — **Interprétation:** Gene Hackman (Jedediah Ward) Mary Elizabeth Mastrantonio (Maggie Ward), Colin Friels (Michael Grazier), Donald Moffat (Quinn), Matt Clark (le juge), Jan Rubes (Pavel), Larry Fishburne (Nick Holbrook), Joanne Merlin (Estelle Ward), Fred Dalton Thompson (le docteur Getchell) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 105 minutes — **Distribution:** 20th Century Fox.

excelle vraiment lorsqu'il fait le contraire de ce qu'on attend de lui (voir *Scarecrow*, *No Way Out*, *Under Fire*, quelques moments de *Mississippi Burning*). Le rôle est ici sans grandes surprises et le fait que Jed soit plutôt coureur, la source du conflit avec Maggie, nous est davantage raconté que montré. En ce sens, *Class Action* ferait une meilleure pièce de théâtre qu'un bon film.

Mary Elizabeth Mastrantonio, vue dans *The Color of Money* et *The Abyss*, a l'abattage nécessaire pour faire face au monstre Hackman. Mais la présence la plus touchante, c'est celle d'Estelle (une prestation efficace et discrète de Joanna Merlin), l'épouse de l'un, la mère de l'autre. Elle est le tampon qui a toujours absorbé les coups entre ces deux énergies brutes. Après son départ, on sent un vide qui sera toutefois nécessaire pour que Jed et Maggie fassent l'apprentissage d'une certaine humanité.

Ulcérée par les incessantes aventures amoureuses de son père, Maggie s'est insérée entre ses parents et dans cet inconfortable trio,

chacun constitue un obstacle à la relation qui existe entre les deux autres. Si le déroulement du procès fournit l'occasion d'un rapprochement, il nous prépare mal toutefois à la réconciliation précipitée plaquée sur le dénouement, une finale rose bonbon qui nous fait complètement décrocher.

Parallèlement au conflit père fille, *Class Action* permet une petite incursion dans la mentalité de ces méga-compagnies qui manient allégrement la terrifiante notion de «risk management» et qui, pesant les coûts de rappel d'un certain modèle de voiture et ceux d'éventuelles poursuites en justice, choisissent froidement de sacrifier un pourcentage calculé de leur clientèle. Assez saisissant aussi le portrait de leurs avocats qui vivent tout autant en retrait de la réalité et s'agitent dans des cages de verre au-dessus des nuages, se prenant aussi pour des maîtres de l'univers.

Dominique Benjamin

