

## Zoom out

---

Number 155, November 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50277ac>

[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*, (155), 65–85.

# DELICATESSEN



## Séquences a déjà parlé de...

LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE  
no 153/154  
septembre 1991, p.33.

HOMICIDE  
no 153/154  
septembre 1991, p.34.

LE PORTE-SERVIETTE  
no 153/154  
septembre 1991, p.36.

JACQUOT DE NANTES  
no 153/154  
septembre 1991, p.37.

KORCZAK  
no 147/148  
septembre 1990, p.38.

Le cinéma français ne nous a pas habitués au genre de délire visuel qui anime **Delicatessen**. Il y a bien quelques exceptions: **Diva**, **Little Nemo** (que pratiquement personne n'a vu), les films de Luc Besson (surtout **Le Dernier Combat**). Mais voici un long métrage qui se situe à une intersection déconcertante: anticipation rétro qui rappelle **Brazil**, inspiration B.D. dans le traitement des personnages, réminiscence du thriller de Sam Raimi, **Crimewave** (écrit par les frères Coen), idées visuelles et sonores qui lorgnent légèrement vers Jacques Tati, trémulations dans la mise en place des scènes d'action inhérentes à la folie «cartooniste» de Tex Avery. Voilà un amalgame pour le moins étonnant!

Je parle ici d'anticipation rétrograde, car le récit se situe dans un présent parallèle ou un futur antérieur, précisément à l'image du **Brazil** de Terry Gilliam. Dans **Delicatessen**, on pourrait croire que le rationnement d'après-guerre, si dur et cruel en France, se serait poursuivi jusqu'à nos jours, laissant le pays dans un état de délabrement total. Ou alors une guerre future, nucléaire ou autre, aurait ramené le pays à ce type de marasme économique. Ce point de départ permet aux réalisateurs (car ils sont bien deux) de créer de toutes pièces un univers particulier, réminiscence d'une réalité désuète et relevant du cauchemar éveillé.

Quoi qu'il en soit, les gens de ce vieil immeuble isolé au milieu d'un immense terrain vague ne pensent qu'à se nourrir. Ils sont plus d'une douzaine à survivre là-dedans. Justement, le rez-de-chaussée est occupé par l'inévitable boucher, chez lequel tous les locataires viennent s'approvisionner. Le boucher engage à l'occasion un assistant qui ne fait jamais long feu. Car, où croyez-vous que le boucher se procure toute cette viande fraîche en ces temps de

disette extrême?

Arrive alors le jeune Louison, venu combler ce poste fraîchement déserté par le dernier employé. Louison trouve les habitants de l'immeuble bien sympathiques, malgré leur comportement parfois bizarre. Il affectionne particulièrement la fille dudit boucher, Julie, qui demeure tout en haut du bâtiment. Cet amour naissant précipitera-t-il le destin déjà ficelé de Louison? Ira-t-il rejoindre son prédécesseur dans le congélateur du boucher meurtrier?

De prime abord, un tel sujet ne peut laisser froid. Rarement le cannibalisme est traité au cinéma, surtout avec un tel humour et une telle... légèreté. Cependant, il ne s'agit là que de l'amorce qui permet à tous les éléments du scénario de se mettre en place. La véritable force de **Delicatessen** réside dans sa mise en scène stylisée, exubérante et démesurée, truffée d'inventions visuelles et sonores. Plusieurs séquences reposent sur un élément sonore qui déclenche une réaction en chaîne. Par exemple, un couple fait l'amour dans un lit dont l'un des ressorts grince. Ce grin-grin influence le dumb-dumb d'un violoncelle, le paf-paf d'un tapis que l'on bat, le squish-squash d'un rouleau à peinture, le toc-meuh! de boîtes qui meuglent quand on les retourne et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'ensemble de ces sons atteigne un paroxysme qui culmine avec l'orgasme du couple dans le lit. Ce type de montage et d'enchaînement fait vraiment penser à Jacques Tati, notamment pour les films **Mon Oncle** et **Playtime**, dans lesquels Tati construisait des séquences entières sur des éléments sonores, sans dialogue.

Mais l'inspiration des auteurs de **Delicatessen** ne s'arrête pas là. Les deux séquences entourant les suicides manqués de madame

**DELICATESSEN** —  
**Réalisation:** Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro —  
**Scénario:** Jeunet et Caro et Gilles Adrien —  
**Production:** Claudie Ossard — **Images:** Darius Khondji — **Montage:** Hervé Schneid —  
**Musique:** Carlos d'Alessio — **Son:** Jérôme Thiault —  
**Décors:** Jean-Philippe Carp et Kreka Kjanovic —  
**Costumes:** Valérie Pozzo di Borgo — **Effets spéciaux:** Olivier Gleyze, Jean-Baptiste Bonetto et Yves Domenjoud —  
**Cascades:** Patrick Cauderlier —  
**Interprétation:** Jean-Claude Dreyfus (le boucher), Dominique Pinon (Louison), Marie-Laure Dougnac (Julie Clapet), Karin Viard (Melle Plusse), Ticky Holgado (M. Tapioca), Anne-Marie Pisani (Mme Tapioca), Rufus (Robert Kube), Jacques Mathou (Roger Kube), Sylvie Laguna (Mme Interligator), Jean-François Perrier (M. Interligator), Howard Vernon (M. Potin) —  
**Origine:** France, 1991, 96 minutes — **Distribution:** Malofilm.



Interligator sont des bijoux de thriller comique. La dame en question a recours à des stratagèmes inconcevables compliqués pour arriver à ses fins. Mais, chaque fois, un élément refuse d'emboîter le pas et tout le merveilleux processus si minutieusement calculé se désagrège sous nos yeux ébahis. Digne de *Tex Avery* ou de *Chuck Jones*. Il y aurait encore plusieurs exemples à citer pour illustrer le brio visuel de ce film. Si vous aimez être étonné par un film, vous serez servi avec *Delicatessen*.

Le plus remarquable demeure toutefois la cohérence de l'entreprise. Malgré l'aspect morcelé de cet enchaînement de sketches délirants, les éléments du récit s'insèrent bien l'un dans l'autre et réussissent à former un tout homogène. Même si l'histoire peut paraître assez lugubre, avec un humour plus que noir, calciné, dirai-je, jamais l'intérêt ne faiblit et on s'amuse toujours ferme. Les personnages, malgré leurs caractères typés, très bande dessinée, au

seuil de la caricature, finissent par devenir attachants, surtout Louison et Julie. Dominique Pinon (le gars qui n'aime rien dans *Diva*) possède une gueule pas croyable: on dirait qu'il a le nez renforcé vers l'intérieur du visage. Il compose un Louison adorable. Quant à Marie-Laure Dougnac, sa petite taille et son physique délicat se prêtent bien à son rôle de Julie l'ingénue.

À n'en point douter, il s'agit là d'un premier long métrage surprenant. D'autant plus que les films à deux têtes, généralement, ne fonctionnent pas très bien. Il faut dire que c'est surtout Jean-Pierre Jeunet qui réalise, alors que Marc Caro s'occupe du design et du look de la production. Ils se complètent un peu à la manière des frères Joel et Ethan Coen (*Barton Fink*). Si la carrière de Jeunet et Caro se développe à l'image de celle des Coen, dont ils possèdent la fougue et l'audace, on ne perd rien pour attendre.

André Caron

## Barton Fink

### BARTON FINK —

**Réalisation:** Joel Coen — **Scénario:** Ethan et Joel Coen — **Production:** Ethan Coen — **Images:** Roger Deakins — **Montage:** Roderick Jaynes — **Musique:** Carter Burwell — **Son:** Jean Marie Carroll et Skip Lievsay — **Décor:** Dennis Gassner, Leslie McDonald et Bob Goldstein — **Costumes:** Richard Hornung — **Interprétation:** John Turturro (Barton Fink), John Goodman (Charlie Meadows), Michael Lerner (Jack Lipnick), Judy Davis (Audrey Taylor), John Mahoney (W.P. Mayhew), Jon Polito (Lou Breeze), Tony Shalhoub (Ben Geisler), Steve Buscemi (Chef), David Warrilow (Garland Stanford), Richard Portnow (le détective Mastriotti), Christopher Murney (le détective Deutsch), Isabelle Townsend (le jeune fille sur la plage) — **Origine:** États-Unis, 1991, 110 minutes — **Distribution:** 20th Century-Fox.

Palme d'Or au dernier festival de Cannes, *Barton Fink* confirme au moins deux éléments propres au cinéma des frères Coen: d'abord une maîtrise absolue du médium cinéma qui va bien au-delà de la simple technique, mais aussi une certaine incapacité à transcender ce talent immense pour créer autre chose qu'un objet épatant qui manque un peu de substance. Cela est particulièrement flagrant dans ce nouveau film, plus ambitieux intellectuellement et formellement que tous les autres des mêmes auteurs (*Blood Simple*, *Raising Arizona*, *Miller's Crossing*) et qui déçoit pourtant là où justement il aurait dû satisfaire le plus, c'est-à-dire sur le plan du contenu. Je précise tout de suite, pour éviter les malentendus, que *Barton Fink* est un film admirable à bien des égards, sauf qu'avant de distribuer les fleurs, il faut tout de même admettre qu'on fait le tour très rapidement de cette histoire cauchemardesque un peu mince qui met le spectateur en état d'attente pour le préparer à une finale flamboyante, certes très réussie, mais qui se contente de

confirmer ce que le spectateur avait déjà compris. *Barton Fink* comprend une satire du Hollywood des années quarante souvent hilarante, mais sans profondeur. Elle demeure au niveau de la caricature. Le film est aussi une exploration de l'angoisse du créateur qui se limite, là encore, à un traitement convenu. Le film se présente d'abord et avant tout comme une expérience des sens. À ce titre, il s'agit d'une oeuvre jouissive pour le cinéophile. Le plaisir qu'elle procure est incontestable et, avouons-le, bien au-dessus de la moyenne. Dommage, donc, que le propos soit ultimement un peu mince.

Le héros, Barton Fink, est un dramaturge new yorkais dont l'ambition est de briser le carcan des «grands sujets» de l'art dramatique pour s'intéresser uniquement à la petite vie des gens ordinaires. Sa dernière pièce triomphe à Broadway, un succès qui fait des vagues jusqu'à Hollywood. Le directeur des studios Capital,



Jack Lipnick, offre à Fink un contrat en or pour l'inciter à écrire le scénario d'un film. Le héros est en fait victime d'une méprise. Sous prétexte qu'il écrit des pièces au contenu social décrivant la classe prolétaire de New York, Lipnick voit en lui le scénariste idéal pour écrire des mélodrames sentimentaux destinés à la classe prolétaire. Fink n'a pas le temps de chercher l'erreur. Il croit pouvoir faire la «différence». L'ennui c'est que l'écriture est pour lui un acte de souffrance, comme dans le cliché qui dit qu'un grand auteur écrit avec sa sueur et son sang. Fink ne comprend pas, et ne comprendra jamais, qu'il a été engagé pour écrire un produit purement alimentaire. Son problème est simple: il veut s'intéresser à la vie des gens simples, mais sans savoir comment s'adresser à eux. D'ailleurs il ne sait pas non plus les écouter. Sur ce plan, il aura à la fin une leçon mémorable. Bref, malgré ses bonnes intentions, Fink demeure perché sur un nuage, bien au-dessus des gens ordinaires dont il veut faire ses héros. Il ne s'intéresse pas non plus au cinéma et encore moins au cinéma série B. Et le voilà confronté à l'écriture d'un mélodrame sportif et sentimental.

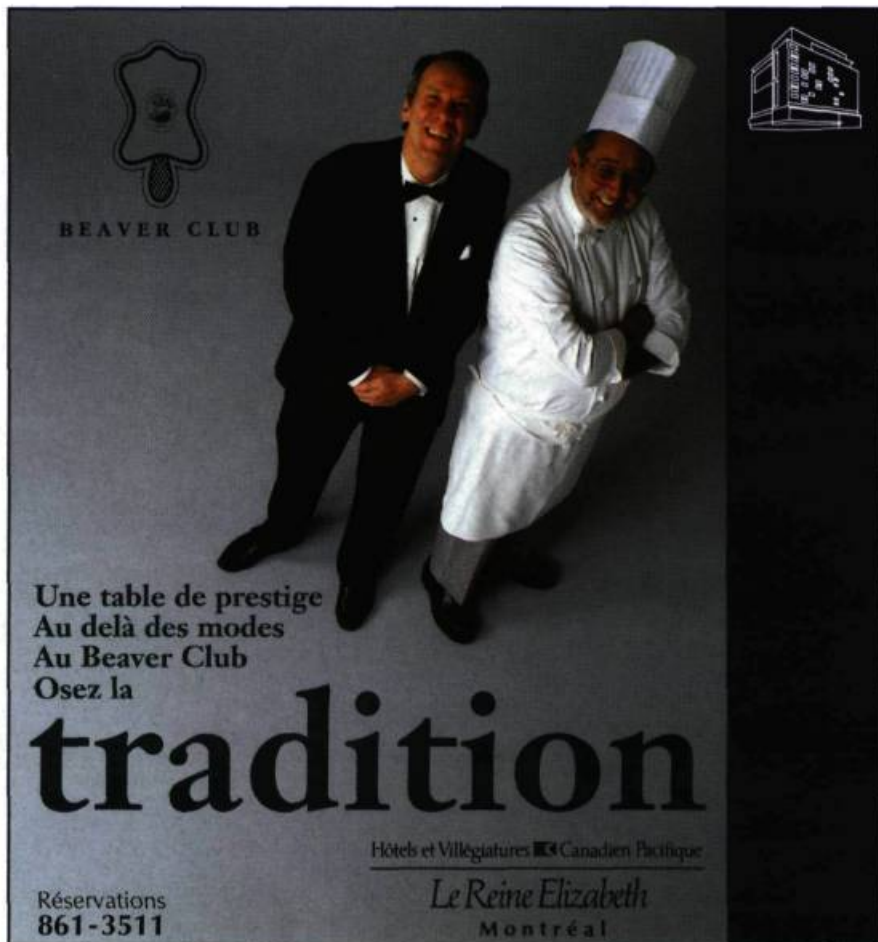
Tout cela entraîne le héros vers le pire cauchemar possible: la page blanche. Installé dans un gigantesque hôtel aux allures de vaisseau fantôme, Barton se lie d'amitié avec son voisin de palier, un vendeur d'assurances, et fréquente la secrétaire d'un scénariste alcoolique. Cette dernière le réconforte un soir de grande déprime et passe la nuit avec lui. Le lendemain matin, Fink la découvre égorgée. La feuille dans sa machine à écrire est restée obstinément blanche, mais les draps blancs de son lit sont maintenant rouges de sang. C'est un peu comme si la réalité faisait irruption dans son imaginaire, plus forte, plus intense que toute création fictive. En découvrant le cadavre, la première réaction de Fink est d'aller s'asseoir devant sa machine pour écrire.

Flirtant avec l'absurde comme s'il s'agissait d'un concept à apprivoiser lentement, progressivement, sans vraiment s'y investir complètement, les frères Coen sont surtout attirés par la création d'un climat de rêve éveillé. Leur parti consiste à dépouiller au maximum la trame narrative pour accentuer certains détails précis et étirer au maximum des scènes où il ne se passe presque rien. Il en résulte une étrangeté souvent inquiétante, car l'importance accordée à des détails insignifiants en soi (la tapisserie qui se décolle ou le moustique qui s'acharne sur le héros) place le spectateur en état d'alerte. Il s'agit, et de loin, de l'aspect le plus fascinant de cette oeuvre qui constitue un exercice de style souvent hors du commun. Les idées ne sont pas neuves en soi, mais la perfection avec laquelle elles sont portées à l'écran leur confère un impact souvent saisissant. La précision des cadrages et du montage, la richesse inépuisable de la bande sonore, la qualité des transitions entre chaque scène, bref tout ce qui entre dans la fabrication artisanale du film suffit à soutenir l'intérêt du spectateur. Sur ce plan, toute la première partie est presque parfaite. Nous sommes alors en terrain vierge devant l'univers et le climat créé par les auteurs. L'effet de surprise est total, d'autant plus que les toutes premières scènes situées à New York sont assez conventionnelles et ne nous préparent pas à ce qui va suivre. L'arrivée du héros dans son immense hôtel de Hollywood constitue un véritable morceau d'anthologie, d'une perfection incroyable sur le plan de la composition des images et du travail sur le son.

**Barton Fink** est un film d'humour noir et c'est surtout le jeu des interprètes qui provoque le rire. Le spectateur demeure bouche bée devant ces numéros d'acteurs à l'emporte pièce. Dans le rôle du producteur hollywoodien, et avec seulement trois scènes en tout, Michael Lerner frôle le génie pur et simple. Quant à John Turturro, qui s'est mérité le prix du meilleur acteur au festival de Cannes, il compose un personnage halluciné magnifique, parvenant à inscrire sur son visage et dans sa voix toute l'angoisse intérieure du héros sans jamais recourir au moindre tic attendu dans ce genre de performance. Il ne cherche pas à attirer l'attention du spectateur sur son jeu mais l'obtient pourtant haut la main.

Tout ce talent immense, devant et derrière la caméra, accouche d'une oeuvre souvent étonnante mais qui, je persiste à le croire, tourne un peu à vide. En fait, je reproche surtout aux frères Coen de manquer d'audace. Il manque peut-être à ce film (trop parfait?), un point de dérapage ou un élément instable. L'humour n'est jamais complètement noir, la satire n'est jamais vraiment méchante, l'insolite n'atteint que rarement le domaine absolu de l'étrange et l'ensemble a tendance à évoquer trop fortement certaines expériences passées (Kubrick, Polanski, Lynch, pour ne nommer qu'eux). Peut-être suis-je trop difficile, mais le souci de perfection qui anime les auteurs sollicite par lui-même l'exigence du spectateur. **Barton Fink** est une oeuvre magnifique. Elle est cependant moins audacieuse, moins originale et moins dérangeante qu'elle semble vouloir l'être.

Martin Girard



BEAVER CLUB

Une table de prestige  
Au delà des modes  
Au Beaver Club  
Osez la

# tradition

Hôtels et Villégiatures Canadian Pacific

Réservations  
861-3511

Le Reine Elizabeth  
Montréal

Le cinéma

# Ouimetoscope

LE RENDEZ-VOUS DES CINÉPHILES

1204, rue Ste-Catherine Est, Montréal

Métro Beaudry Tél.: 525-8600

vous propose

## LE DÉCALOGUE

Le chef-d'oeuvre en dix épisodes  
de Krzysztof Kieslowski

"Le Décalogue tu ne rateras point"

Luc Perreault - La Presse

### ÉGALEMENT À L'AFFICHE:

LE COIN DES  
VEDETTES

Robert  
de Niro

Cinéma de  
l'insolite

LE COIN DES  
RÉALISATEURS

Pedro  
Almodovar

LE COIN DES  
RÉALISATEURS

Martin  
Scorsese

TOUS LES DÉTAILS  
DANS LA REVUE  
DU

**Ouimetoscope**

DISPONIBLE  
PARTOUT  
À MONTRÉAL

UN SCÉNARISTE

Jean-Claude  
Carrière

## Dead Again

Après nous avoir étonnés avec **Henry V**, voilà que Kenneth Branagh, l'enfant chéri du théâtre britannique, nous entraîne à Los Angeles, dans une intrigue à rebondissements où s'entremêlent le passé et le présent. Une femme, devenue amnésique, est hantée par le souvenir de la mort tragique d'une pianiste qui aurait été tuée par son mari compositeur, en 1949. Le drame se complique lorsque la jeune femme croit reconnaître le meurtrier, ou plutôt sa réincarnation, en la personne de Mike Church, le détective chargé de l'aider à retrouver ses proches. L'amour qui naît malgré tout entre les deux inconnus achève de conférer au récit un aura de tragédie. C'est un peu comme si **Roméo et Juliette** rencontrait **Vertigo**. Passer de Shakespeare à une histoire hitchcockienne n'était pas évident, mais Branagh réussit l'exploit avec flair... et ludisme.

Le charme vieillot de **Dead Again** peut faire croire à un pastiche. Le film comprend certes sa part importante de références culturelles et cinématographiques. Par exemple, on pense au **Fantôme de l'opéra**, lorsque Roman Strauss compose son oeuvre lyrique en portant un masque noir. Le film laisse d'ailleurs supposer que la jalousie qui consume Roman le transforme petit à petit en personnage monstrueux: des gargouilles partagent les gros plans du protagoniste lorsqu'il se dispute avec sa femme Margaret. La transformation semble complète lorsque Strauss, déguisé en diable noir pour les besoins d'une réception hollywoodienne, attaque le journaliste Gray Baker qu'il croit épris de son épouse. La séquence possède par ailleurs toute la démesure et le faste des films de von Stroheim: une autre référence que Branagh prend soin de souligner. Cependant, le réalisateur semble très conscient des dangers du pastiche lorsqu'il fait de Grace, l'héroïne qui se croit être la réincarnation de Margaret, une artiste tellement obsédée par le passé qu'elle n'arrive qu'à créer des copies de toiles et de sculptures célèbres auxquelles elle ajoute la représentation de l'arme qui a servi au tueur. C'est ainsi que la jeune femme remplace les horloges molles de Dali par les ciseaux qui ont tué la pianiste. Ironiquement, cette *nouvelle* toile surréaliste évoque, à son tour, la séquence de rêve qu'avait conçu Dali pour **Spellbound**, le film d'Hitchcock. Il ne faudrait pas conclure pour autant à un pastiche réducteur ou superficiel. Branagh et son scénariste ont su plonger au coeur même de l'oeuvre du maître pour en extraire son essence et créer un film qui soit authentiquement hitchcockien. Paradoxalement, il en résulte une impression d'autonomie. **Dead Again** n'est pas une copie. Le film s'inscrit à la suite de l'oeuvre d'Hitchcock et vole de ses propres ailes.

Ainsi, par-delà certaines références évidentes<sup>(1)</sup>, on remarque que le film exploite la thématique la plus importante du discours hitchcockien, celle qui rend ses films si émouvants, l'idée de la rédemption. Car c'est bien là ce que recherche Roman Strauss: la



chance de prouver son innocence et se faire pardonner par Margaret de n'avoir pu empêcher sa mort. Le gadget narratif que représente la réincarnation ne sert qu'à donner une seconde chance à Roman, et à sa femme, qui sont toujours menacés par le même tueur, quarante ans plus tard. C'est ce que révèle bien sûr toute la séquence finale où le passé et le présent se rejoignent enfin grâce au montage parallèle. Branagh nous offre alors un véritable ballet temporel qui montre la force du destin.

Il faut admirer avec quel doigté Branagh jongle avec les données complexes du récit sans jamais tricher. Certes, il table sur l'efficacité de certaines conventions pour déjouer nos attentes. Ainsi, qui ne prendrait pas pour acquis que Mike est Roman et Grace, Margaret, lorsque les personnages sont interprétés par les mêmes acteurs, en l'occurrence Branagh et son épouse, Emma Thompson? Comment se douter qu'il y a anguille sous roche lorsque l'hypnotiseur qui soigne Grace lui demande de rester détachée des événements qu'elle perçoit du passé? La requête permet pourtant à Branagh de filmer ces retours en arrière, la conscience tranquille, avec une caméra *objective* qui dissimule à Grace, et aux spectateurs, que la jeune femme n'est nul autre que... Roman. Une stratégie dont le film n'a plus besoin quand vient le temps de révéler la vérité. Lorsque le détective se soumet à l'hypnose, Branagh filme sa régression avec une caméra *subjective* pour permettre au spectateur de découvrir, en même temps que lui, son identité passée. Mike nous dit qu'il s'approche d'une glace..., mais c'est le visage apeuré de Margaret qui s'y réfléchit. Cette permutation sexuelle passe près de provoquer une seconde tragédie lorsque Grace, qui n'est pas au courant de cette plaisanterie du destin, fait feu sur Mike en croyant se protéger de Roman. Les auteurs de **Dead Again** poussent le jeu du miroir jusque dans ses derniers retranchements.

Branagh joue serré, mais sait se faire généreux. Il tapisse le film d'indices et de détails qui pointent vers la vérité. Pour peu qu'on veuille se donner la peine de réfléchir, il apparaît évident que la

**DEAD AGAIN** —  
**Réalisation:** Kenneth Branagh — **Scénario:** Scott Frank — **Production:** Lindsay Doran et Charles H. Maguire — **Images:** Matthew F. Leonetti — **Montage:** Peter E. Berger — **Musique:** Patrick Doyle — **Son:** Gerald G. Jost — **Décors:** Sidney Z. Litwack — **Costumes:** Phyllis Dalton — **Interprétation:** Kenneth Branagh (Mike Church/Roman Strauss), Emma Thompson (Grace/Margaret Strauss), Derek Jacobi (Franklyn Madson), Hanna Schygulla (la bonne des Strauss), Andy Garcia (Gray Baker), Robin Williams (Cozy Carlisle), Wayne Knight (Piccolo Pete) — **Origine:** États-Unis, 1991, 107 minutes — **Distribution:** Paramount.

(1) **Dead Again** rend particulièrement hommage à *Rebecca*, qui fut incidemment le premier film hollywoodien d'Hitchcock. Branagh a bien choisi son modèle pour son premier film américain. Notons les ressemblances suivantes: Roman Strauss est le sosie de Maxime de Winter (Branagh n'a pas fini d'être comparé à Laurence Olivier), sa demeure ressemble à Manderley, sa première femme est morte et la nouvelle doit aussi affronter une gouvernante mystérieuse, interprétée ici par une Hanna Schygulla bien amononée. La magnifique partition musicale de Patrick Doyle s'inspire du style de Bernard Herrman: les spirales de *Vertigo*, les mélodies syncopées de *North by Northwest*. Le personnage de Mike Church ressemble à tous ceux qu'interpréta James Stewart pour Hitchcock. Comme le maître, Branagh désamorçait parfois l'horreur par l'humour noir. Etc. Etc.

première séquence nous révèle déjà que Grace ne peut être Margaret. La jeune amnésique rêve à des images que la victime n'a jamais pu voir, soit celles de son mari en prison. Seul Roman peut rêver à la mort de Roman. Cette erreur sur la personne permet aux auteurs de conférer deux sens distincts à certaines scènes. Ainsi lorsque Gray Baker, interprété avec truculence par Andy Garcia, se penche sur Mike qui allume sa cigarette, on peut penser que l'ancien journaliste libère doucement la main du jeune homme parce qu'il savoure sa dose de nicotine interdite. Mais la caresse de l'acteur trahit ce que son personnage vient probablement de ressentir: l'impression fugace que Mike est Margaret. Le moment est très touchant, mais passe presque inaperçu dans le contexte comique de la scène. Branagh sait se faire subtil. Dans une autre scène, lorsque Grace crie «Somebody, help me!», au sortir d'une transe d'hypnose, on croit instinctivement qu'il s'agit du cri de la victime. Plus tard, le film nous révèle cependant qu'il s'agit de celui que Roman hurle en découvrant le corps de sa femme assassinée. La pose de Branagh (agenouillé près du corps, main haute tenant les ciseaux) est ensuite reprise par Emma Thompson, le double de Roman, lorsqu'elle se retrouve devant le tueur dans la scène finale. Elle achève alors le geste que le compositeur rêva sûrement de faire quarante ans plus tôt: planter les ciseaux dans le dos du meurtrier. Filmé au ralenti pendant que se font entendre les chœurs de l'opéra de Roman, le plan est un des moments forts de la finale.

Branagh ne surcharge pas son film d'effets de style. Il sait se faire lyrique, voyeur ou ironique lorsque l'émotion, le drame ou la comédie l'exigent. Ainsi, le réalisateur se fait joyeusement pervers lorsqu'il crie sur les toits l'identité du tueur. Qui remarque pourtant que l'hypnotiseur, interprété de façon magistrale par Derek Jacobi, se fait appeler M. Madson (Fils/fou) et qu'il porte le même prénom

que le garçon de la gouvernante mystérieuse des Strauss? Qui s'arrête au geste de l'adolescent timide quand il caresse les ciseaux de Margaret, avant de fouiller dans son tiroir? Branagh s'attarde pourtant sur ces détails avec un soin malicieux. Il a conçu le film pour les cinéphiles: ceux qui remarqueront qu'au-dessus de l'atelier de Madson, il y a un automate qui effile des couteaux.<sup>(2)</sup>

La maîtrise de Branagh, à la mise en scène, est particulièrement frappante dans le plan-séquence qui oppose Mike et Grace, au moment où celle-ci avoue sa peur de reconnaître en lui le meurtrier de Margaret. Branagh fait commencer la dispute innocemment puis l'orchestre autour du tintamarre qui provient de l'appartement voisin. Il soutient le crescendo jusqu'à l'hystérie, sa caméra le suivant, lui et son épouse, à travers les couloirs étroits du décor.

Contre toute attente, Branagh fait ensuite une pause au paroxysme de leur échange. Son personnage s'excuse auprès de Grace..., mais commet l'erreur de l'appeler Margaret. Le cinéaste relâche alors l'élastique qu'il avait feint de détendre: la musique revient en force, Grace recule violemment et lève le revolver vers Mike. Le moment est sidérant. Tout comme le talent de Kenneth Branagh.

Johanne Larue

(2) Le spectateur attentif remarquera aussi qu'à la première visite de Madson chez Mike Church, l'hypnotiseur volubile pend dans ses mains le gant orphelin de Grace. C'est parce qu'il a remarqué cet article qu'il peut, plus tard et à l'insu du spectateur, en donner un identique au jeune homme employé pour tromper Grace. On notera aussi que Madson s'étouffe lorsque Grace prononce pour la première fois le nom des Strauss. Rétrospectivement, on devine l'émoi de l'assassin. Ces détails ne sont pas essentiels à notre compréhension du récit, mais leur présence témoigne du professionnalisme des créateurs.

## Toto le héros

### TOTO LE HÉROS —

**Réalisation:** Jaco van Dormael — **Scénario:** Jaco van Dormael — **Production:** Pierre Drouot et Dany Geys — **Images:** Walther van den Ende — **Montage:** Susana Rossberg — **Musique:** Pierre van Dormael — **Son:** Dominique Warnier — **Décor:** Hubert Pouille — **Costumes:** An D'Huys — **Interprétation:** Michel Bouquet (Thomas âgé), Jo de Backer (Thomas adulte, avec la voix de Michel Bouquet), Thomas Godet (Thomas enfant), Mireille Perrier (Evelyne adulte), Sandrine Blancke (Alice), Gisela Uhlen (Evelyne vieille, avec la voix de Mireille Perrier), Peter Bohlke (Alfred vieux, avec la voix de

Ne vous fiez surtout pas au titre. À première vue, on croirait avoir affaire à une banale histoire enfantine ou un pâle pastiche d'un quelconque «Contes pour tous». Grossière erreur. **Toto le héros** — car c'est de ce film qu'il s'agit, — ne s'adresse pas aux enfants. Non pas que le sujet soit scabreux, au contraire, mais plutôt qu'il est préférable de compter plusieurs années derrière soi pour apprécier toute la subtilité, le charme et l'humour noir de ce récit éclaté qui a valu à son jeune réalisateur, le Belge Jaco Van Dormael, la Caméra d'or au dernier Festival de Cannes à titre de meilleure première oeuvre.

On dit souvent que les gens heureux n'ont pas d'histoire. Thomas Van Hasebroeck, alias Toto, devrait alors être l'homme le plus heureux sur terre. Mais c'est loin d'être le cas. Le vieux Thomas, âgé de septante ans, comme on dit au pays de Brel, nourrit un chapelet de rancœurs. Chaque nuit, dans sa petite chambre d'un centre d'accueil pour vieillards, il se souvient. Il se souvient de cet incendie à la maternité où sa mère venait de lui donner naissance. Thomas est convaincu que, dans l'énervement et la panique, il a été confondu avec Alfred, son voisin, qui aurait ainsi vécu sa vie à sa place. Une vie qu'il juge meilleure. Tous les malheurs de son existence — et Dieu sait qu'il en a eus —, c'est à Alfred qu'il les doit,



croit-il dur comme fer. Cette conviction profonde se métamorphose en véritable obsession. Il jure de réparer cette injustice du destin. À défaut d'avoir raté sa vie, Thomas volera la mort de son ennemi juré, cette mort qui aurait dû être sienne.

Compiqué comme scénario? Pas du tout, tout coule comme de

source, en dépit du défi que représentait de raconter cette histoire en flash-back, en faisant défiler, pêle-mêle, un Thomas/jeune, un Thomas/adulte et un Thomas/vieux, avec en prime un Thomas/agent secret, né de l'imagination du premier. Telles des poupées russes, ces personnages s'emboîtent les uns dans les autres. On le devine, ce ne fut pas une sinécure que de rendre compréhensible ce puzzle, mais Van Dormael a réussi, après cinq ans de labeur et 10 000 pages de scénario remaniées, à pondre un film qui, comme il le souhaitait, «reproduit les mécanismes de la pensée», de façon à créer l'impression que tout se passe dans l'imagination de Thomas. Grâce à de multiples plans brefs, on saute donc d'une époque à l'autre, d'un Thomas à un autre, sans que jamais nous ne perdions le fil directeur de l'histoire, jusqu'à la finale magistrale où Van Dormael permet à Toto de faire un ultime pied-de-nez à la destinée.

À l'instar de plusieurs cinéphiles, **Toto le héros** constitue la plus agréable surprise qu'il m'ait été donnée de voir depuis longtemps. À titre de première oeuvre, on cherche à quelles sources s'est abreuvé Van Dormael. Plusieurs films ont été cités: **Rachel Rachel** de Paul Newman, pour le point de vue intérieur du personnage; **Merci la vie**, pour sa structure complexe; **La Gloire de mon père** ou **Je suis le seigneur du château** pour la direction d'enfants. Pour ma part, j'y ai en plus reconnu le destin de Noodles dans l'inoubliable **Il était un fois l'Amérique** de Sergio Leone. Comment ne pas reconnaître dans le personnage du vieux Thomas le pendant de Robert De Niro, traînant péniblement sur ses épaules tout le poids de ses rêves envolés, de ses espoirs perdus. Michel Bouquet, dont la dernière apparition au grand écran remontait à **Poulet au vinaigre** de

Chabrol, en 1985, est saisissant d'émotion.

Savant mélange de nostalgie et de dérision, **Toto le héros** incite à une profonde réflexion sur le sens de la vie, cette vie qui donne souvent l'impression de ne mener nulle part, d'abrutir plus qu'elle n'apporte, à nous faire choisir, comme Toto, de devenir géomètre plutôt que l'agent secret de nos rêves. C'est à travers le personnage de Célestin, le frère mongolien de Toto, que Van Dormael tente de faire passer son message d'espoir. Contrairement à Thomas qui, à force de se demander qui il doit être n'ose être personne, Célestin vit «ici et maintenant», prenant le temps d'humer l'air du temps, de sentir la taupe sous le gazon. Quelle belle leçon que nous offre ce personnage si beau et si attachant dans sa naïveté!

Du Festival de Cannes jusqu'au film de clôture du Festival international du film de Québec, **Toto le héros** s'est attiré des éloges partout où il a été présenté. Reste à voir si les Américains seront suffisamment conquis pour le mettre en nomination comme meilleur film étranger à la prochaine cérémonie des Oscars. À moins qu'ils jugent que ce merveilleux film ne soit pas à la hauteur et préfèrent en faire un remake, ce qui serait un véritable sacrilège.

**Toto le héros** vous fera aimer la vie. Et comme la chanson leitmotiv du film, interprétée par l'unique Charles Trenet, votre coeur fera boum! boum! Merci pour cet instant de bonheur, Jaco le héros!

Normand Provencher

## Voyage vers l'espoir

Remise des Oscars, le 25 mars 1991. Tous les parieurs ont misé sur **Cyrano de Bergerac** de Jean-Paul Rappeneau, comme gagnant de l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. Que non! ô surprise! un film suisse. **Voyage vers l'espoir**, a damé le pion au candidat français!

Mais que sait-on sur ce film? Rien, si ce n'est que sa première mondiale a eu lieu en août 1990, au Festival de Locarno où il a décroché le Léopard de bronze. Par contre, on connaît son réalisateur, Xavier Koller qui a fait, entre autres, **Hannibal** (premier film présenté à la Quinzaine des réalisateurs, en 1973), **Das gefrorene Herz** (1979) et **Der schwarze Tanner** (Grand Prix au Festival de Karlovy Vary, en Tchécoslovaquie, et Prix de la Critique au Festival des films du monde en 1986).

L'attribution de cet Oscar surprend d'autant plus que **Voyage vers l'espoir** n'a rien d'un grand (entendez: à grand déploiement) film avec des vedettes. Il s'agit, au contraire, d'une histoire, qui semblerait banale puisqu'elle n'a paru que dans la rubrique des faits divers d'un quotidien suisse, mais qui ne l'est pas, car il y a eu mort d'homme, ou d'enfant plutôt.

Les Suisses sont habitués à ce que des étrangers tentent de déjouer la vigilance de leurs gardes-frontières. Donc, qu'une dizaine de Turcs soient capturés en pleine nuit, en pleine tempête et en

montagne dans un coin isolé du canton des Grisons, en tentant de rentrer clandestinement en Suisse, cela ne vaut même pas la peine d'être mentionné. La routine, ou presque. Qu'un des membres de ce groupe soit un enfant de sept ans, mort d'épuisement et de froid, on en fait un encart de quelques lignes dans la presse helvétique...

Koller s'en est inspiré pour retracer la pérégrination d'une famille turque de leur petit village, situé dans le sud-est de la Turquie, vers le «pays de l'espoir» que représente pour eux la Suisse. Haydar, un petit paysan, planifie ce voyage depuis longtemps. Il vend tous ses biens pour payer son passage, celui de Meryem, son épouse, et les divers intermédiaires qui doivent les prendre en main. À la dernière minute, ils décident d'emmener leur cadet de sept ans, Mehmet Ali, le plus débrouillard de leurs sept enfants. Ils espèrent qu'à cause de son âge il saura s'adapter plus rapidement à ce nouveau pays et, ainsi, leur être un atout précieux. La première partie du voyage va d'Istanbul à Naples. De là, un camionneur leur promet un transport direct jusqu'en Suisse, mais ils sont refoulés à la frontière. Ils retournent à Milan trouver un contact qui doit les faire passer clandestinement. Avec d'autres fugitifs turcs, on les mène en montagne et on les force à partir sans guide, malgré la menace d'une tempête, en leur donnant de vagues indications sur le trajet à suivre.

La fuite de Turcs vers un monde meilleur n'est pas un thème nouveau. Il a déjà été traité dans **Le Bus**, un film du réalisateur turc

Michel Robin), Didier Ferney (Alfred adulte), Hugo Harold Harrison (Alfred enfant) — **Origine:** Belgique/France/Allemagne, 1991, 90 minutes — **Distribution:** SMC.

**VOYAGE VERS L'ESPOIR/Journey of Hope (Reise der Hoffnung)** — **Réalisation:** Xavier Koller — **Scénario:** Xavier Koller et Feride Cicekoglu — **Production:** Alfi Sinniger et Peter-Christian Fueter — **Images:** Elemer Ragalyi — **Montage:** Galip Ilyanir — **Musique:** Jan Garbarek, Terje Rypdal et Arild Anderson — **Son:** Pavel Jasovsky — **Décors:** Kathrin Bruner — **Interprétation:** Necmettin Cobanoglu (Haydar), Nur Surer (Meryem), Emin Sivas (Mehmet Ali), Yaman Okay (Turkmen), Mathias Gnadinger (le camionneur Ramser), Dietmar Schönherr (Massimo) — **Origine:** Suisse, 1990, 110 minutes — **Distribution:** C/FP.





Bay Okan, produit en 1976, lui aussi avec de l'argent suisse. Cette histoire de neuf émigrés turcs à la recherche de travail conduits en Suède à bord d'un autobus par un compatriote avait une couleur presque trop locale. **Voyage vers l'espoir** élargit le champ: en suivant fidèlement leur parcours à travers pays, on finit par s'identifier

à ces gens et on partage leur impatience et leur désir d'atteindre ce «paradis froid» auquel ils aspirent tant.

Koller a évité le piège du manichéisme propice à un tel sujet. Les Turcs ne sont pas montrés comme de pauvres victimes naïves, pas plus que les Suisses n'apparaissent comme détestant systématiquement les étrangers; la fourberie des passeurs turcs profitant de l'inexpérience d'Haydar et les liens amicaux qui se développent entre Mehmet Ali, ses parents et le camionneur suisse le prouvent.

Le cinéaste a respecté les us et coutumes des personnages principaux. Il a opté pour le réalisme le plus complet; rien n'est faux dans son portrait de leur vie quotidienne. La plupart des acteurs (tous superbes!) sont des Turcs qui parlent leur propre langue, tout comme le font les Italiens et les Suisses alémaniques ou tessinois. On a simplement sous-titré les dialogues. (Ah! que ne fait-on cela plus souvent?) En fait, **Voyage vers l'espoir** pourrait facilement passer pour une production turque!

Malgré ce respect, cette sympathie, cette tendresse pour les personnages, le spectateur sort de ce film avec un léger malaise au sujet du contenu. Si cette histoire le captive, le touche par sa fin tragique, il s'interroge néanmoins sur sa portée. Bien sûr, l'auteur dénonce l'exploitation outrancière à laquelle sont assujettis les immigrants clandestins et la bureaucratie tatillonne des fonctionnaires suisses. Toutefois la Suisse, pas plus que n'importe quel autre pays occidental, y compris le Canada, n'est prête à élargir ses frontières aux démunis de ce monde. Le spectateur reste avec l'impression que ce film n'est qu'un coup d'épée dans l'eau. Certes, il va être ému, voire sensibilisé à cette cause, mais pour combien de temps?

Martin Delisle

## Halfaouine — L'enfant des terrasses

Toute l'originalité du premier long métrage de fiction de Férid Boughedir est illustrée par le style même du film. **Halfaouine — L'enfant des terrasses** se présente sous la forme d'un tableau impressionniste d'un vieux quartier de Tunis. Dès le générique, un panoramique indique précisément l'endroit où se situe l'action; la caméra est placée en plongée sur des terrasses de vieilles maisons blanchies à la chaux. En même temps, les accents sensuels d'une chanson arabe donnent déjà le ton, joyeux plutôt que morose.

Férid Boughedir fut l'assistant d'Alain Robe-Grillet et de Fernando Arrabal avant de tourner, en 1970, **Pique-nique**, un court métrage, satire de la petite-bourgeoisie tunisienne dans les années 30. Auparavant, il avait coréalisé avec Claude d'Anna **La Mort trouble** (1969) et, avec Sadok Ben Aïcha, **Mokhtar** (1968). En 1977, il passe à la réalisation en solo avec **Caméras d'Afrique**, un long métrage documentaire consacré aux cinémas africains et **Caméras arabes**, en 1986, sur les jeunes cinémas arabes. On lui doit aussi plusieurs autres courts métrages.

À l'instar de son compatriote Nouri Bouzid (**L'Homme de cendres**), Boughedir est d'une honnêteté désarmante si l'on considère qu'en général le cinéma arabe a toujours su éviter l'audace à l'écran. Arbitrairement, par contre, on pourrait juger que le discours de Bouzid est plus juste, plus fort même, pour la simple raison que son **Homme de cendres** n'est pas que la représentation du mode de vie à Sfax, en Tunisie. Bien au-delà de la démonstration rudimentaire, le film prend des allures politiques incontournables.

C'est là une des petites imperfections de **Halfaouine**: l'aspect politique — l'action se passe dans les années 70, époque où la répression politique frappe ceux qui aspirent à une véritable démocratie —, est à peine effleurée dans deux ou trois courtes séquences qui n'arrivent pas à renseigner le spectateur occidental.

Mais les années 70, c'est aussi l'époque où l'émancipation des femmes est à l'ordre du jour dans ces pays du Maghreb fraîchement décolonisés. C'est là où **Halfaouine** réussit, avec un courage et un



culot impertinents, savoureux, scandaleux si l'on considère que le cinéma arabe a toujours eu beaucoup de peine à se dévoiler.

En partie autobiographique, **L'enfant des terrasses** raconte l'adolescence de Boughedir. Noura, enfant de douze ans, vit à Halfaouine, vieux quartier populaire de Tunis. Depuis quelque temps, il accompagne sa mère au bain public, source de mille plaisirs «visuels» pour le garçonnet. Malgré les regards pleins de soupçons de la patronne des lieux, la mère de Noura continue toujours à le conduire au hamman des femmes. Au fil des jours, il commence à prendre plaisir à contempler ces corps féminins dénudés. Il raconte même ses expériences dans ces «bains de volupté» à deux copains plus âgés qui rêvent d'être à sa place. Malgré ses petites émotions pubertaires, l'enfant n'est pas pour le moins insensible à son contexte social environnant (arrestation des libres-penseurs, prolifération de mouchards de tout acabit). Un climat lourd sévit, mais il existe par contre un espace de liberté pour ceux qui savent se le créer. C'est le cas de Latifa, la tante de Noura, qui vit une vie à

l'occidentale. Noura est finalement exclue du bain des femmes pour avoir regardé une cliente d'un peu trop près, ce qui ne l'empêchera pas un peu plus tard de connaître, avec une servante, les premières sensations de la jouissance sexuelle.

Par ses critiques et ses nombreux essais, Férid Boughedir a longtemps combattu pour qu'on reconnaisse les qualités artistiques du cinéma arabe et africain, hors de toute notion manichéenne, misérabiliste et paternaliste. **Halfaouine — L'enfant des terrasses** réussit à transcender les rudiments du cinéma arabe traditionnel. Fait paradoxal, malgré la forte présence de l'Islam, le mode de vie à Tunis permet un éveil précoce de la sexualité chez l'enfant. Dans le cas de Noura, cette émancipation se fait d'abord à l'intérieur de la maison où les femmes (tantes, cousines, bonnes ...) livrent (impudiquement?), à travers leurs cloisons, le secret de leur nudité. Le rituel du bain et les discussions ouvertes entre copains complètent l'éducation «sentimentale» de l'enfant, prêt à entrer dans le rang des adultes.

Boughedir parle de ce qu'il connaît et il le fait dans une forme à l'occidentale, loin du style réprobateur d'un certain cinéma arabe, on l'espère, en voie de disparition. Son regard sur la femme est moderne, ouvert d'esprit, libre. La complicité féminine, dans une culture où l'homme détient tous les pouvoirs et la femme tous les devoirs, est l'un des thèmes du film, leitmotiv qui «oblige» la caméra à caresser ses personnages voluptueusement, avec une précision intransigeante. Chaque visage, chaque geste devient un contour iconographique formant un tableau pittoresque, original et envoûtant.

En dévoilant le corps des femmes «voilées», Férid Boughedir confirme que le cinéma tunisien est, incontestablement, le plus libre des cinémas Maghred.

Élie Castiel

**HALFAOUINE — L'ENFANT DES TERRASSES (Asfour Stah) — Réalisation:** Férid Boughedir — **Scénario:** Férid Boughedir, Maryse Léon Garcia et Nouri Bouzid — **Production:** Ahmed Attia et Eliane Stuttenheim — **Images:** Georges Barsky — **Montage:** Moufida Tatli — **Musique:** Anouar Braham — **Son:** Hechemi Joulah — **Décors:** Taleb Jallouh — **Costumes:** Naama Jazy — **Interprétation:** Sélim Boughedir (Noura), Mohamed Driss (Salih), Hélène Catzaras (Latifa), Fatman Ben Saidane (Saloua), Carolyn Chelby (Leila), Abdilhamid Gayes (Cheikh Mokhtar) — **Origine:** France/Tunisie — 1990 — 98 minutes — **Distribution:** Prima.

## Hector

Les films flamands sont rares. Celui-ci a pris quatre ans à nous parvenir. Réalisé en 1987, il nous arrive pour nous faire connaître le fameux comique belge Urbanus. C'est lui qui personifie Hector. On a voulu le comparer à Tati, mais c'est aller trop vite. Il y a chez Tati/Hulot une liberté spontanée, une démarche dégingandée, une présence joviale que l'on ne retrouve pas chez Urbanus/Hector, passablement complexé, amateur de frasques, bien qu'inventif à ses heures.

Hector vit dans un orphelinat depuis trente ans, au milieu d'enfants. Il se plaît à leur conter des histoires et à jouer avec eux. Un beau jour, sa tante Ella et son oncle Achiel viennent le chercher pour passer les vacances avec eux à la boulangerie. Mais les véritables motifs, c'est de libérer le fils de Jos pour qu'il puisse se préparer à la prochaine course cycliste et de permettre à madame de répéter son rôle au théâtre.

Stijn Coninx avec l'aide d'Urbanus et de Walter Van den Broeck ont étoffé le scénario pour présenter une boulangerie où le mari peine, tandis que sa femme s'apprête à monter sur les planches, tout

en rêvant de Hollywood. Quant au fils Jos, il profite d'une invention farfelue d'Hector pour pédaler... sur place. Le jour de la compétition venu, il va franchir la ligne d'arrivée le premier, quand l'ineffable Hector intervient et lui fait perdre le Grand Prix. C'en est fait des vacances d'Hector.

Ce scénario paraît plutôt banal, mais c'est la caricature qui a sans doute intéressé les scénaristes. Hector est un demeuré sans malice qui intervient à temps et à contretemps. Naturellement, les gags s'accumulent qui sont le produit des maladresses et des audaces d'Hector. Il faut assister à la pièce de théâtre pour voir avec quelle emphase les interprètes s'évertuent à rendre leur texte. C'est du pire ridicule. Et quand Hector revient de nuit pour remplacer d'urgence un acteur défaillant, c'est le triomphe. Il peut tomber dans les bras de sa tante. Que dire des religieuses qui passent la nuit à jouer aux cartes en fumant le cigare et en sirotant du vin? La charge est passablement forte.

Le cinéaste établit un rythme alerte qui retient l'intérêt constant du spectateur. Il va sans dire que le film repose sur les épaules

**HECTOR — Réalisation:** Stijn Coninx — **Scénario:** Urbanus, Stijn Coninx et Walter Van Den Broeck — **Production:** Erwin Provoost et Jos Van Der Linden — **Images:** Willy Stassen — **Montage:** Kees Linhorst — **Musique:** Jan De Wilde — **Son:** Peter Flammon — **Décors:** Jean Block et Els Rastelli — **Interprétation:** Urbanus (Hector), Sylvia Millecam (Ella), Frank Aendenboom (Achiel Matheussen), Herbert Flack (Grégoire Ghysels), Marc Van Eeghem (Jos), Heyn Van Der Heyden (Swa Ghysels), Ann Petersen (l'abbesse), Kees Hulst (le metteur en scène du théâtre),

Patrick Conrad (le réalisateur) — **Origine:** Belgique, 1987, 90 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule.



d'Urbanus. Tout de même, ceux qui l'entourent se tirent très bien de leur rôle. Même les acteurs secondaires, comme l'annonceur qui

décrit la course en débitant un texte et les deux femmes grassouillettes qui prennent les choses de haut, contribuent à créer une ambiance de légèreté et de drôlerie. Par l'exagération, par la simplification, le film nous fait décoller de la plate réalité et nous invite à rire et à sourire des aventures des personnages. Il n'y a pas à dire, on ne s'ennuie pas à ce long métrage plein d'humour. À la différence de Tati/Hulot encore, le verbal prend place au milieu des gags qui s'enchaînent. Et l'amour finit par triompher après la mort de l'oncle Achiel et le renoncement d'Elia à Hollywood.

**Hector** est un divertissement agréable qui nous repose des films de violence qui n'ont pas cessé de nous agresser tout au long de l'été. Que la Belgique nous revienne avec un film aussi sympathique!

Léo Bonneville

## Boyz n the Hood

**BOYZ N THE HOOD** —  
**Réalisation:** John Singleton — **Scénario:** John Singleton —  
**Production:** Steve Nicolaides — **Images:** Charles Mills — **Montage:** Bruce Cannon —  
**Musique:** Stanley Clark — **Son:** Patrick Drummond —  
**Décor:** Bruce Bellamy, Kathryn Peters —  
**Costumes:** Darryle Johnson, Shirlene Williams — **Interprétation:** Cuba Gooding Jr. (Tre Styles), Larry Fishburne (Furious Styles), Ice Cube (Doughboy), Morris Chestnut (Ricky), Nia Long (Brandi), Tyra Ferrell (Madame Baker, la mère de Doughboy et Ricky), Angela Bassett (Reva Styles), Redge Green (Chris) — **Origine:** États-Unis, 1991, 111 minutes —  
**Distribution:** Columbia.

S'il est un cinéma qui a le vent dans les voiles par les temps qui courent, c'est bien le jeune cinéma noir américain. Après avoir passé plus de quinze ans au purgatoire (les films noirs connurent un certain succès dans les années 70 avec ce qu'on appelait alors les «blaxploitation films», pour disparaître totalement du jour au lendemain), voici que les longs métrages traitant de la réalité noire reviennent en force sur nos écrans. À la fin de la présente année, 19 de ces films auront été diffusés dans les salles américaines, soit plus que pendant toute la décennie précédente! Encouragés par le succès de **Do the Right Thing** de Spike Lee, les grands studios américains (Warner Brothers, Columbia, Goldwyn, New Line et Island World, pour n'en nommer que quelques-uns) sont tour à tour entrés dans la danse. Comme l'a écrit Karen Grigsby Bates dans le *New York Times Magazine*: «Les films noirs sont aux années 90 ce que les téléphones cellulaires étaient aux années 80: tous les chefs de studio en veulent un.» Qu'est-ce qui fait ainsi courir les magnats de Hollywood: la générosité, la grandeur d'âme? Non: la cupidité. La population noire est en effet extrêmement jeune, l'une des plus jeunes aux États-Unis. De plus, 25% des Américains qui vont au cinéma sont noirs. Comment l'industrie américaine pouvait se permettre d'ignorer un tel groupe? Rien de mieux que le pouvoir d'achat pour faire tomber les barrières.

Écrit et réalisé par John Singleton, un jeune cinéaste de 23 ans qui n'a jamais réalisé de films auparavant (hormis quelques très courts métrages en 8 mm!), **Boyz n the Hood** nous fait partager la destinée de trois résidents de Los Angeles: Tre Styles, un jeune garçon sans histoire qui vit avec son père; Ricky, une vedette de football qui rêve d'aller à l'université; et Doughboy, son demi-frère, qui trouve refuge dans l'alcool et la violence.

Les événements qui ont entouré la sortie de **Boyz n the Hood** (des bagarres entre gangs rivaux ont éclaté dans certains cinémas qui projetaient le film, entraînant la mort de plusieurs spectateurs) donnent l'impression qu'il s'agit d'un nième film sur le crack et la délinquance juvénile à Los Angeles; il n'en est rien. Non seulement le film condamne-t-il férocelement le recours à la violence, mais le nombre de coups de feu est limité au minimum. Il s'agit en fait d'un

drame de mœurs, tout ce qu'il y a de plus conventionnel, avec ses scènes de ménage, ses discussions de salon et ses rencontres amoureuses.

Cette simplicité d'écriture est d'ailleurs le principal talent de Singleton. Contrairement à Spike Lee, qui souligne à gros traits chacun de ses «messages» (et qui prend un malin plaisir à brouiller



les pistes, n'hésitant pas à établir un lien entre les discours pacifistes de Martin Luther King et les appels aux armes de Malcolm X), Singleton préfère laisser parler ses personnages. Ce n'est pas tant à la «politique des races» qu'il s'intéresse, qu'au «vécu» de la communauté noire, c'est-à-dire à sa réalité politique, culturelle et sexuelle.

Pour Singleton, en effet, la situation est claire: les Noirs américains ne pourront jamais sortir de l'impasse tant qu'ils ne régleront pas d'abord leurs problèmes d'identité sexuelle. Pourquoi les jeunes Noirs voueraient-ils un tel culte aux gangs et aux armes, si ce n'était pour se conforter dans leur masculinité et panser les plaies causées par l'absence du père? Pourquoi les gangs seraient-ils si populaires dans les ghettos, si ce n'était pour remplacer une cellule familiale déficiente? Pourquoi les adolescentes consommeraient-elles une telle quantité de drogues et d'alcool, si ce n'était pour oublier leurs grossesses non désirées?

Aux côtés du film de Singleton, les longs métrages de Spike Lee paraissent lourds, simplistes, naïfs. Premièrement, parce qu'ils se cantonnent dans le vieux discours de la victimisation, hérité des années 60 («Les autres sont à la source de tous nos maux, le mal vient d'ailleurs, nous ne pouvons d'aucune façon changer notre

situation»). Et deuxièmement, parce qu'ils confondent la force du message avec son poids. Comme Alan Parker, Spike Lee frappe fort, certes; mais ça ne veut pas dire qu'il frappe toujours juste.

Sûr, **Boyz n the Hood** n'est pas sans maladresses. La scène où Furious prononce un discours enflammé sur les dangers de la gentrification, par exemple, détonne complètement de l'ensemble du film et pêche par une volonté trop nette de «démontrer». Mais ce long métrage se démarque de l'ensemble de la production cinématographique contemporaine. Il ne se contente pas de se cacher derrière un look moderne (look qui se résume bien souvent à un montage accrocheur et à une bande sonore rap, comme dans **New Jack City**): il pénètre au coeur de la ville urbaine, et nous en dévoile les mécanismes et les rapports de force.

Ça nous rappelle les bonnes vieilles années 70, quand les Lumet, Friedkin et Schlesinger avaient encore quelque chose à dire, et que le cinéaste américain avait le courage de regarder la réalité en face, au lieu de se retrancher dans ses rêves, ses souvenirs et ses mythes.

Richard Martineau

## CAFÉ CHERRIER INC.



*Le café des artistes*  
*bistro-terrasse*

**3635, rue Saint-Denis, Montréal**

**Tél.: 843-4308**

## Monsieur

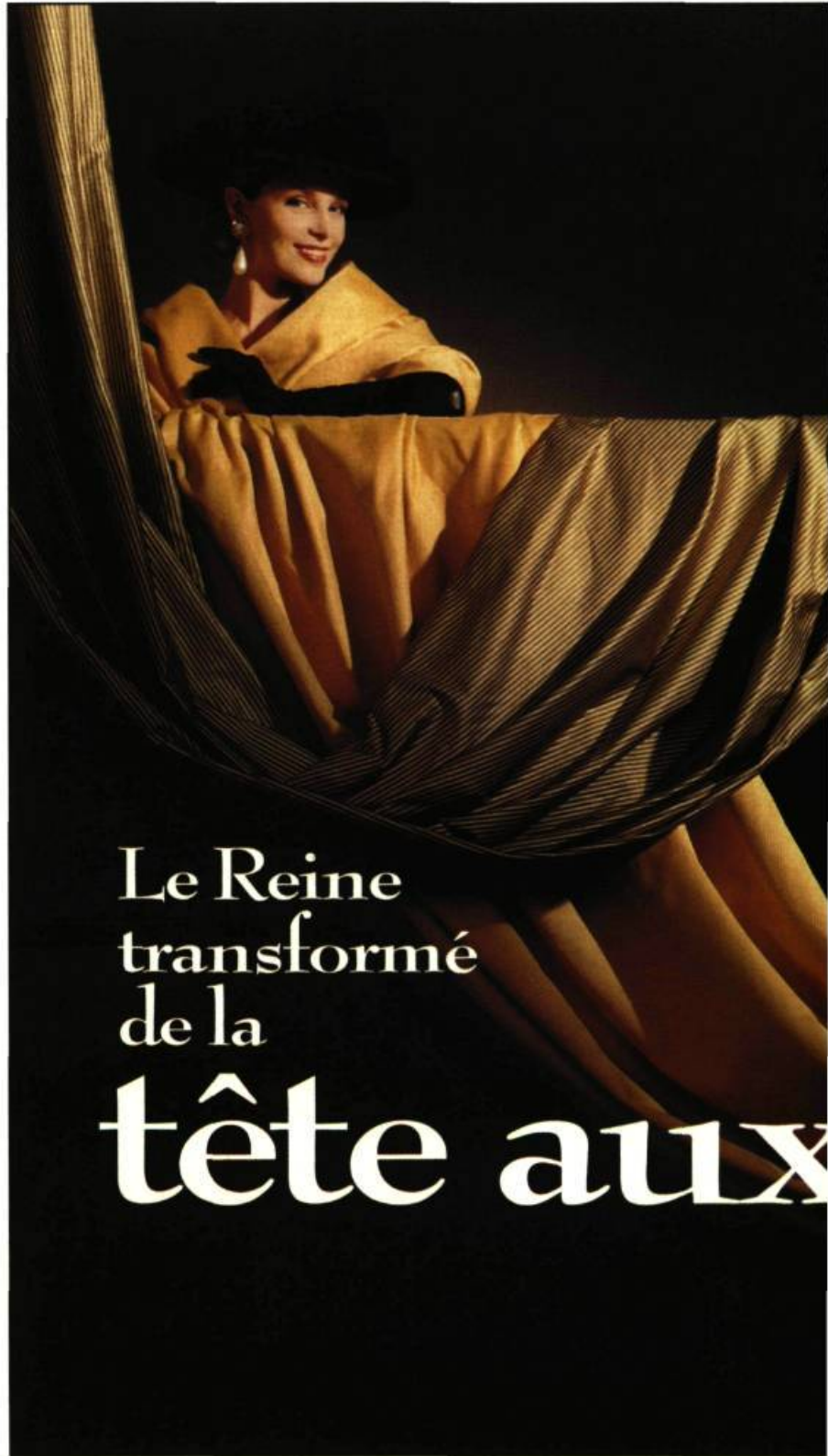
Un bon film, c'est d'abord une bonne histoire avec de solides personnages et, jusqu'à preuve du contraire, si de belles images n'ont jamais desservi un film, elle ne peuvent, à elles seules, le rendre bon. Lorsqu'une histoire est mauvaise, rien en peut la sauver.

L'histoire de **Monsieur** n'est pas mauvaise; elle est inexistante, ce qui est pire encore. Elle tente de raconter les aventures et mésaventures de Monsieur, sorte de Pierrot lunaire d'une trentaine d'années au regard d'enfant: Monsieur arrive dans sa nouvelle entreprise, Monsieur se cherche un appartement, Monsieur est accaparé par son nouveau voisin, Monsieur... Tout le film n'est qu'une succession désordonnée de rencontres donnant lieu à des scènes parfois amusantes (les petits déjeuners chez les parents de Laurence, sa fiancée), quelquefois idiotes (la visite surprise du Japonais) mais hélas! trop souvent inutiles (la rencontre avec Tom Novembre; l'épisode avec les deux petites nièces jumelles) qui ne font nullement avancer l'histoire si histoire il y a eue. Le problème majeur de **Monsieur**, outre l'inconsistance d'une histoire qui part de nulle part pour arriver nulle part, est qu'il n'y a aucune structure dans ce semblant de récit, ni de réelle logique dans l'enchaînement des scènes. **Monsieur** ressemble à un mauvais chemin de croix (tant pour le «héros» que pour le spectateur), mais contrairement à ceux que l'on peut admirer dans les églises, les scènes/tableaux de celui-ci n'ont pour seule fonction que d'être belles, alors qu'elles devraient raconter. De plus, l'ordre dans lequel elles sont présentées importe peu. Inversez-les et vous obtiendrez le même film.

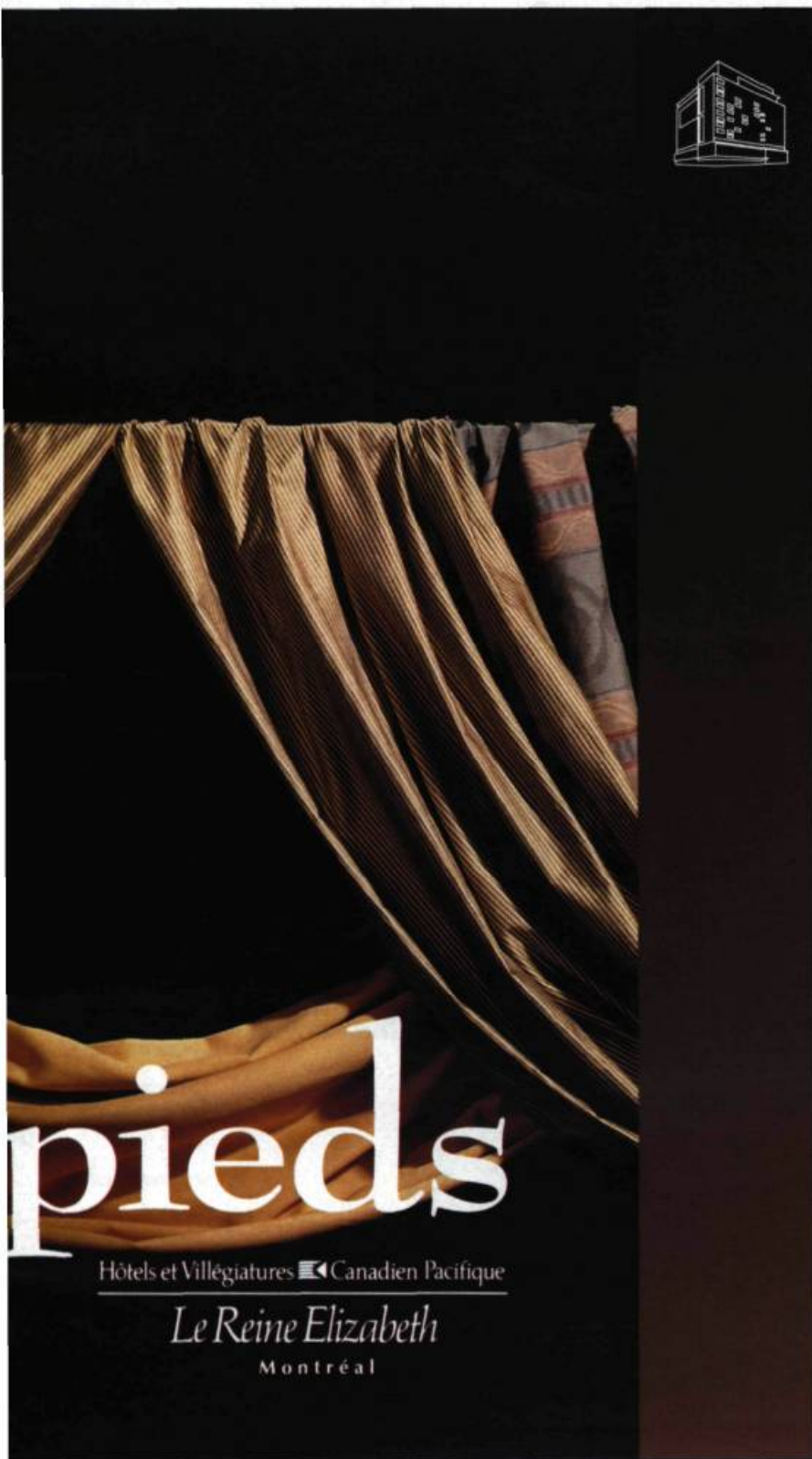
Jean-Philippe Toussaint semble s'être plus attaché à se faire plaisir en s'écrivant des scènes où il pourrait *délirer* esthétiquement qu'à savoir si l'ensemble de ses tableaux formerait un tout cohérent et agréable à regarder. Visiblement, il y a chez lui une volonté manifeste de montrer à tous qu'en plus d'être écrivain (**Monsieur** est son deuxième roman, son premier étant **La Salle de bain**), il est aussi cinéaste et quel cinéaste! Si son personnage est humble, lui ne l'est pas, et tout cela m'apparaît bien prétentieux et mégalomane.

Bien sûr, Jean-Philippe Toussaint fait indéniablement preuve d'une grande maîtrise technique et possède un style personnel très original. Tourné entièrement en noir et blanc, **Monsieur** est un long poème absurde sur la vie et la difficulté de communiquer, composé de scènes/strophes qui sont toutes prétextes à des recherches visuelles (composition de l'image, lumières, contrastes, mouvements dans l'espace) ou sonores (notons une très belle partition musicale, insolite et originale, qui dès le générique donne parfaitement le ton du film). Les amateurs de belles images et d'esthétique cinématographique seront comblés.

Mais le style n'est pas tout (surtout le style pour le style) et rapidement l'ennui s'empare du spectateur pour ne plus guère le lâcher. Passées les quinze premières minutes où l'originalité du style et les partis pris d'esthétiques forcent l'admiration et le respect, il se lasse vite du personnage de **Monsieur** aussi inconsistant que l'histoire.



Le Reine  
transformé  
de la  
tête aux



L'impression qu'il me reste après la projection de **Monsieur** est un immense gâchis d'argent et de talent (car Toussaint en a beaucoup). Il lui manquait visiblement un vrai scénariste qui aurait su faire des coupes dans les personnages secondaires, aurait développé les rencontres importantes et donné une cohésion à l'histoire. On ne s'improvise pas scénariste.

Un exemple parmi tant d'autres, mais qui traduit parfaitement les faiblesses du scénario de **Monsieur**: la rencontre déterminante pour

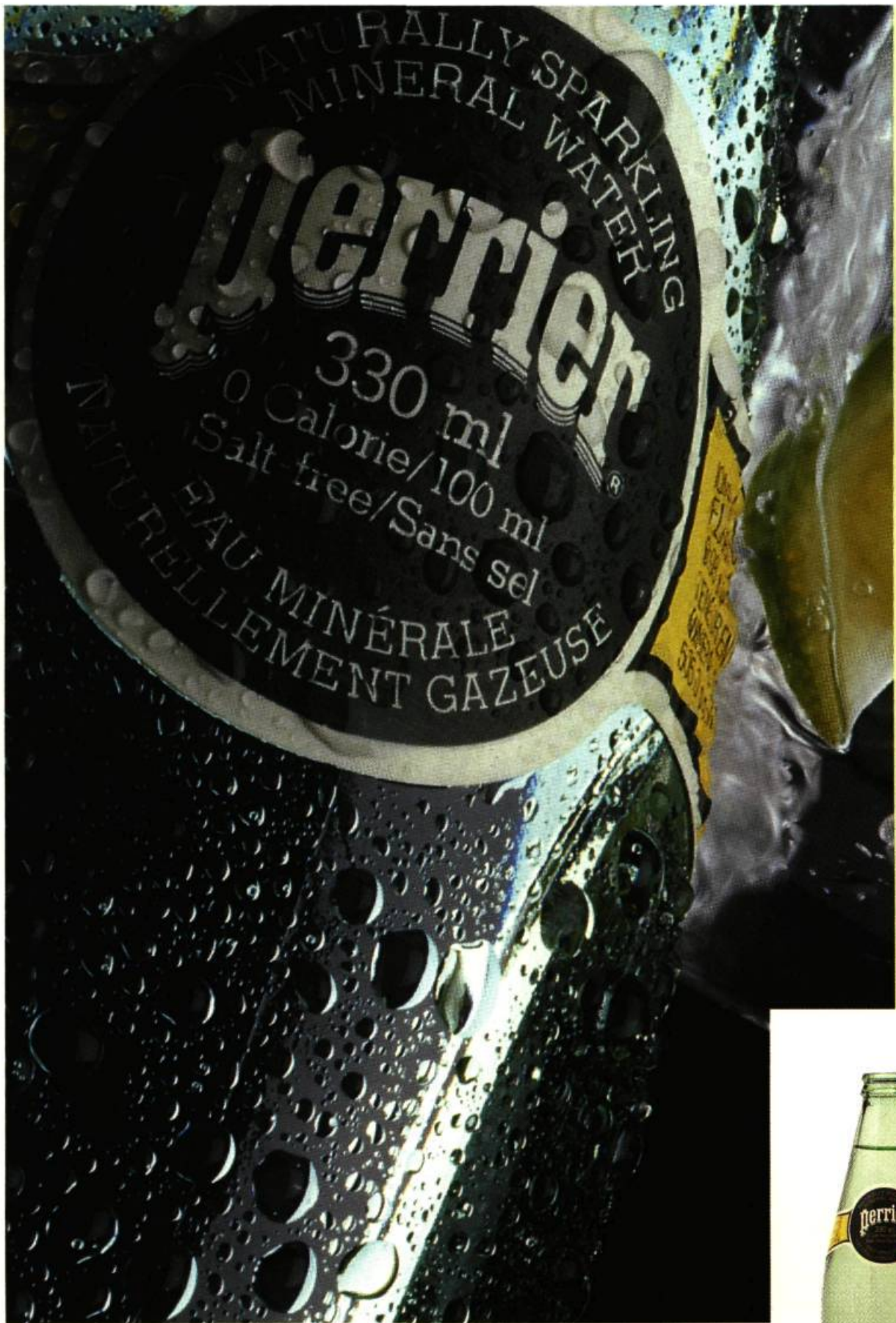


**Monsieur** est Anna. Double féminin, elle est sa Colombine idéale, car elle est la seule à le comprendre. Terminer le film sur leur premier baiser est un judicieux choix. Mais alors pourquoi n'avoir fait intervenir ce personnage que dans les dernières minutes du film et avoir bâclé la rencontre et le personnage d'Anna? Certains personnages secondaires inutiles, comme la patronne de **Monsieur**, sont mieux traités alors qu'ils n'apportent rien à l'histoire. Un vrai scénariste de métier aurait évité cette grave erreur.

En l'état actuel des choses, **Monsieur** devrait être inscrit dans tous les cours de montage des écoles de cinéma, car nous sommes ici en présence d'un long métrage artificiellement étiré pour atteindre 90 minutes et qui, élagué et remonté, ferait un excellent court métrage.

Olivier Lefebvre du Bus

**MONSIEUR** — Réalisation : Jean-Philippe Toussaint — Scénario: Jean-Philippe Toussaint, d'après son roman — Production: Anne-Dominique Toussaint — Images: Jean-François Robin — Montage: Sylvie Pontoizeau — Musique: Olivier Lartigue — Son: Dominique Wamier — Décors: Wim Vermeulen — Effets spéciaux: Allan Leonis — Interprétation: Dominic Gould (**Monsieur**), Wojtek Pszoniak (Kaltz), Eva Ionesco (Mme Pons Romanov), Alexandre von Sivers (M. Leguen), Aziliz Juhel (Anna Bruckardt), Tom Novembre (l'amî de **Monsieur**), Alexandra Stewart (Mme Dubois-Lacour), Aurelle Doazan (Laurence) — Origine: Belgique/France — 1989 — 90 minutes — Distribution: Films du Crépuscule.



**L'ALTERNATIVE RAFRAICHISSANTE**



*C'est original, c'est Perrier.*

## La Pagaille

Un bon petit gâteau renversé. Vous aimez? C'est ce que nous sert Pascal Thomas avec sa dernière comédie: **La Pagaille**. Ici, il s'en donne à pagaille joie avec la crise des sept ans de ménage vécue à l'envers. Ce qui provoquera des situations renversantes à l'intérieur d'une famille qui semble être abonée au *magazine AJT*. À ceux qui viennent d'une autre planète, je me dois de dire, pour la bonne compréhension de tout ce qui suit, que la famille moderne dite terrestre se divise en deux clans: la famille *éclatante* et la famille *éclatée*.

Avec **La Pagaille**, on pagaie autour d'un cercle qu'une certaine mentalité moderne a rendu presque vicieux. Martin aimait d'un amour éternel son épouse Brigitte qui le lui rendait bien. Cet amour s'est incarné dans l'apparition de deux beaux enfants: Émilie et Clément. C'est Émilie qui nous raconte les retrouvailles mouvementées de ses parents. Nous voyons le film à travers ses mirettes de quinze ans. Elle tient un journal de connivence avec un magnétophone. Il faut bien être moderne. Après tout, un magnéto ne s'embarrasse pas de fautes d'orthographe. C'est très fidèle et surtout c'est moins susceptible qu'une page blanche. Clément rêve de devenir un grand acteur. D'ailleurs, il ne rate pas une seule occasion de faire montre de son talent à l'intérieur du cercle familial.

Martin et Brigitte se sont séparés. Tout cela, c'est la faute à Bergman dont **Cris et Chuchotements** avait fait déborder la pellicule de leur bonne entente conjugale. Pour pallier cette séparation, Martin avait pris maîtresse. Cette dernière, du nom de Patricia, savait réjouir de sa jeune présence nos deux enfants qui ne pouvaient presque plus se passer de cette charmante copine. Quant à Brigitte, elle avait jeté son dévolu sur un type bizarre: Jean-Jacques, un traducteur parano, une sorte de clone de Rushdie.

Et voilà qu'après sept ans de séparation, Brigitte et Martin se retrouvent autour d'une lampe Gallé, lors d'une vente aux enchères. C'est de nouveau le coup de foudre avec tous les éclairs d'usage. Petits repas d'amoureux. Petites fugues. Séjours clandestins dans la chambre nuptiale. Et Martin de dire à Brigitte qu'il faut étouffer dans l'oeuf cette aventure, comme s'il s'agissait d'une émeute: «Je suis venu te revoir pour te dire qu'il ne faut plus se revoir.» À la fin de cet aveu, ils s'embrassent comme de jeunes amoureux.

À la maison, c'est la consternation générale chez les enfants. Brigitte, leur propre mère, a passé la nuit avec leur tendre père. Situation intenable pour une famille qui affiche une ouverture toute moderne. Ne risque-t-on pas de tomber dans une petite vie bien

**LA PAGAILLE** —  
**Réalisation:** Pascal Thomas — **Scénario:** Age et Pascal Thomas —  
**Production:** François Ravard — **Images:** Renan Polles — **Montage:** Hélène Plemmiannikov —  
**Musique:** Vladimir Cosma — **Son:** Michel Kharat —  
**Décors:** Willy Holt —  
**Costumes:** Florence Emir — **Interprétation:** Rémy Girard (Martin Leclerc), Coralie Seyrig (Brigitte), Sabine Haudepin (Patricia), François Perrier (Gabriel), Clément Thomas (Clément), Emilie Thomas (Émilie), Patrick Chesnais (Jean-Jacques), Nada Strancar (Adèle), Jean-Marc Roulot (Michael), Olivier Hémon (Jumeau 1), Eric Dod (Jumeau 2), Olga Vincent (Anita) —  
**Origine:** France, 1990, 100 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.





rangée à l'ombre d'une sécurité par trop conventionnelle? Il y a là comme un détournement de source qui voudrait donner naissance à un barrage très peu électrisant. Que va-t-on faire de cette jeune maîtresse? Et si elle mettait le feu à la maison pour se venger? C'est la pagaille qui s'installe pour y demeurer. Quand on introduit le désordre de la normalité, il faut accepter d'en subir les conséquences.

Bien sûr, dans le contexte de ce film, on comprend que les enfants se montrent troublés par cette braise qui couve un foyer ardent. Mais, le plus drôle, dans tout ce concert de plaintes, nous vient d'un personnage d'un âge normalement respectable. Il s'agit de Gabriel. Tout le contraire d'un ange. Le démon de minuit lui souffle des choses pas très sages à l'oreille. Et il n'est pas dur de la feuille. N'allez pas penser à des choses lubriques pour vieillards refoulés. Notre grand-père ne joue pas du piccolo, il picole. Il ne court pas après les jeunes âmes; il aime parier aux courses de chevaux. Il a une admiration sans borne pour Rika Zarai. Pourquoi? Parce qu'elle prône les chaleureux bienfaits des bains de siège froids. Il trouve cela tellement bon qu'il voudrait avoir deux arrière-trains pour en jouir davantage.

Comme Gabriel redoute la permanence de son intruse de fille dans la maison de son gendre très tolérant, il y va de ses protestations les plus colorées: «Je ne peux pas supporter l'idée de votre père amoureux de votre mère, comme ça, d'un jour à l'autre. Tout les sépare. Leur vie, leurs intérêts... leur sexe! Ils vivent les plus



belles années de leur vie. Ça vous paraît normal qu'ils les passent ensemble?» Il connaît bien sa fille. Il sait qu'elle s'acharnera à lui couper les vivres. Adieu whisky et paris aux courses! Place à une petite vie incolore, inodore et sans saveur.

On a reproché à Pascal Thomas d'avoir trop caricaturé ses personnages secondaires. Dans la vie, ça existe, un vieil homme indigne. Ce n'est peut-être pas facile à vivre, mais c'est drôlement passionnant à observer. François Perier donne ici un numéro époustoufflant. De même le personnage de Jean-Jacques, aussi peureux que nul, ne m'a pas paru trop exagéré. Vous n'avez jamais vu des médiocres qui se prennent pour des personnes importantes? Patrick Chesnais nous donne avec ce rôle une prestation remarquable. Rémy Girard s'avère un très bon *pagailleur* dans cette galère très parisienne. Il faut dire qu'il joue un Québécois installé à Paris depuis vingt ans. Son naturel n'est jamais mis en doute. Lorsque Martin Leclerc abuse un peu de la bouteille, le naturel revient au goulot: «Je vais me paqueter la fraise!»

Comme on vient de le voir, tout le comique de **La Pagaille** repose sur le triangle inversé. Et le triangle y met le paquet. Ici, le lit conjugal sert de délit à une sorte de lèse-modernité face à la famille dite libérée.

Somme toute, avec cette pagaille bien organisée, Pascal Thomas montre qu'il a fait du progrès depuis **Les Zozos**. Sa caméra ne se contente plus d'accompagner sagement les personnages, elle participe à la mise en scène. Je prends à témoin cette séquence réussie où Patricia fait une scène à Clément lors du doublage de l'adaptation télévisée de **Qui a peur de Virginia Woolf?** On peut parler ici d'une trouvaille très ingénieuse à l'intérieur d'une mise en scène touchante.

Thomas a fait appel à un scénariste italien, Age. Je soupçonne qu'on doit à ce dernier la présence de l'ineffable pépé et l'abondance d'aphorismes renversants. Je retiens celui-ci: «On fait des parents, et voilà ce que ça donne!» J'ai pensé à un grand humoriste anglais, Gilbert Keith Chesterton, qui disait que, pour être heureux, il fallait faire un choix judicieux de ses parents. Pauvres parents, ils se doivent d'avoir le dos large et la compréhension profonde! Mieux vaut en rire que d'en pleurer.

Janick Beaulieu

MONTREALAIS  
BISTROT BAR RESTAURANT

Un menu frais.  
Une ambiance ensoleillée.  
Le Montréalais. Tout à fait.

**bistrot**

Hotels et Villégiatures Canadien Pacifique

Le Reine Elizabeth  
Montréal

Réservations - 861-3511

## Les Commitments/ The Commitments

On est toujours l'indigène de quelqu'un d'autre. Pour le jeune Dublois Jimmy Rabbitte, «les Irlandais sont les Noirs de l'Europe» et les gens de son quartier du Northside sont les Noirs de Dublin. Bref, tout le prédestine à se vouer corps et âme à la musique *soul*.

Après une assez longue période où il s'est surtout concentré sur certains points noirs de l'Histoire américaine récente (voir *Birdy*, *Mississippi Burning*, *Come See the Paradise*), Alan Parker a été séduit par le roman de Roddy Doyle et ce groupe de jeunes chômeurs et drop-out des quartiers populaires de Dublin qui se baptisent **The Commitments** et se donne pour mission de «sauver la musique *soul*». Rien de vraiment original dans cette seule ligne narrative, mais toute la différence réside dans le traitement.

Au contraire de *Fame* (1979), auquel on n'a pas manqué de comparer **The Commitments** et qui a, soit dit en passant, plutôt mal vieilli, les membres du groupe ne sont pas en quête de gloire seulement, ils veulent avant tout s'affirmer. To commit, c'est s'engager, prendre ses responsabilités. En fait, le dernier film de Parker c'est l'anti-*Fame*. Ici, le groupe est considéré comme une entité en soi et le succès qui se profile à l'horizon est, dans ce cas précis, peu souhaitable puisqu'il apportera sa part de jalousie et d'animosité qui aura raison de la cohésion de l'ensemble.

**The Commitments** donne l'occasion à Alan Parker, le

pourfendeur d'injustices, le défenseur des minorités opprimées, de se prendre moins au sérieux. Ici, il donne l'impression de se relaxer enfin et de prendre une saine distance par rapport à son sujet, ce qui lui donne tout le loisir de mettre en valeur la singulière personnalité de cette bande.

Ce qui nous accroche tout de suite, c'est un type d'humour populaire anglo-saxon bien particulier un peu fataliste, à la fois très noir et très naïf, que le cinéaste rend merveilleusement à l'écran. Le film emprunte plus ou moins le point de vue et le ton de Jimmy Rabbitte qui a formé le groupe au départ. Ce dernier lui sert d'impresario et fait régulièrement le point sur son évolution au moyen d'entrevues fictives qu'il accorde... dans sa baignoire.

L'annonce qu'il fait paraître dans un journal local fournit le prétexte à une séquence d'audition hilarante, au montage très serré, où se succèdent les tendances les plus diverses, de la cornemuse au *heavy metal*, en passant par le violon folklorique et *Les Misérables*. Une fois le groupe constitué, la «fièvre du *soul*» se communiquera rapidement à la petite communauté et finira par gagner tout le monde, y compris le clergé et les inconditionnels d'Elvis.

Malgré cet enthousiasme contagieux, Parker n'en garde pas moins les deux pieds sur terre. Le Dublin qu'il nous propose n'est

### LES COMMITMENTS (*The Commitments*)

— **Réalisation:** Alan Parker  
— **Scénario:** Dick Clement, Ian LaFrenais et Roddy Doyle, d'après le roman de Roddy Doyle  
— **Production:** Roger Randall-Cutler et Lynda Myles — **Images:** Gale Tattersall — **Montage:** Gerry Hambling — **Musique:** John Hughes, Paul Bushnell et G. Mark Roswell — **Son:** Joe O'Herlihy et Eddy Joseph — **Décor:** Brian Morris, Mark Geraghty et Aeden Gently — **Costumes:** Penny Rose — **Interprétation:** Robert Arkins (Jimmy Rabbitte), Michael Aherne (Steven Clifford), Johnny Murphy (Joey «The Lips» Fagan), Angeline Ball (Imelda Staunton), Maria Doyle (Natalie Murphy), Bronagh Gallagher (Bernie McGloughlin), Dick Massey (Billy Mooney), Andrew Strong (Deco Cuffe), Glen Hansard (Outspan Foster), Dave Finnegan (Mickah Wallace), Ken McCluskey (Derek Scully), Colm Meaney (papa Rabbitte), Anne Kent (maman Rabbitte), Maura O'Malley (la mère de Joey «The Lips»), Alan Parker (un producteur de disques) — **Origine:** États-Unis, 1991, 117 minutes — **Distribution:** 20th Century-Fox.





## Le Roi pêcheur/The Fisher King

### LE ROI PÊCHEUR (The Fisher King)

**Réalisation:** Terry Gilliam  
— **Scénario:** Richard LaGravenese

**Production:** — Debra Hill et Lynda Obst — **Images:** Roger Parit — **Montage:** Lesley Walker — **Musique:** George Fenton — **Son:** Peter Pennell, Thomas Causey — **Décor:** Mel Bourne et P. Michael Johnston — **Costumes:** Beatrix Paztor

— **Cascades:** Chris Howell — **Interprétation:** Robin Williams (Parry/Henry sagan), Jeff Bridges (Jack Lucas), Amanda Plummer (Lydia), Mercedes Ruehl (Anne Napolitano), Chris Howell (le chevalier rouge), Michael Jeter (le chanteur de cabaret), David Pierce (Lou Rosen, l'agent de Jack), Dan

Les films de Terry Gilliam ont le don de nous prendre par surprise. Ce saltimbanque des temps modernes réussit toujours à nous concocter des mixtures insolites qui détonnent avec la production actuelle. Ses sources d'inspiration s'avèrent tellement curieuses qu'on en vient à se demander dans quel monde, ou sur quelle planète, ce conteur-né peut-il bien vivre. Résolument tournée vers les légendes médiévales, son imagination déborde de visions extraordinaires que Gilliam parvient miraculeusement à recréer sur film. **Jabberwocky**, **Time Bandits**, **Brazil** et **The Adventures of Baron Munchausen** regorgent de visions semblables.

Même si Gilliam s'attaque à un projet plus terre à terre qu'à son habitude avec **The Fisher King**, il ne peut s'empêcher d'y insérer des moments impressionnants de fantasmagorie. Le chevalier rouge, qui hante les visions de Parry, est un descendant direct de celui qui surgissait dans la chambre du petit garçon dans **Time Bandits**. Sa prestance rappelle aussi le samouraï géant dans **Brazil** ou le dragon de **Jabberwocky**. L'autre de Parry constitue un décor des plus baroques, filmé en grand angle, un des traits marquants du style de Gilliam. Il récupère à son avantage l'architecture de New York, transformant la demeure d'inspiration médiévale d'un milliardaire, située en plein cœur de Manhattan, en forteresse abritant en ses murs la coupe du Saint-Graal, ce qui donne lieu à une scène

pas celui des cartes postales, mais plutôt celui des terrains vagues, des logements délabrés, des bars miteux. Pour Jimmy, Deco, Bernie et les autres, ce groupe, c'est la seule chance de sortir d'une existence morne et sans but. Même au sein du groupe, tout n'est pas toujours rose et il y a place pour les jalousies, les inconforts et les rivalités.

Le film offre un mélange intéressant et juste d'épisodes naïfs (les discussions sur la musique ou sur les antécédents réels du trompettiste Joey «The Lips»), de scènes de la vie quotidienne en dehors des répétitions, d'engueulades nourries, de disputes épiques et de numéros musicaux très forts que Parker semble prendre grand plaisir à saisir, si l'on juge par le temps qui leur est alloué à l'écran.

Le cinéaste tente de donner une attention équivalente à chacun des douze membres du groupe, ce qui n'est pas évident au départ et il est magnifiquement servi par une solide distribution de nouveaux-venus, tous excellents chanteurs et musiciens, parmi lesquels se distinguent tout de même Robert Arkins (le manager Jimmy), Bronagh Gallagher, (Bernie, la petite choriste qui n'a pas la langue dans sa poche) et, bien sûr, le chanteur Andrew Strong (très *strong*), un curieux croisement entre Joe Cocker et John Belushi.

Peut-être parce qu'il est dénué de toutes prétentions et que ses visées sociales sont plus finement imbriquées dans le récit, **The Commitments** est sûrement ce qu'Alan Parker nous a donné de mieux depuis **Shoot the Moon**.

Dominique Benjamin

abracadabrante d'escalade nocturne à la Robin des Bois. On le voit, Gilliam conserve sa fougue extravagante en dépit d'une intrigue se déroulant dans un New York contemporain.

Il est surprenant de constater à quel point Gilliam a fait sien un projet qu'il n'a pas écrit et dont il n'est pas l'instigateur, ce qui constitue une première pour l'ex-Monty Python. Il faut dire que le scénario de Richard LaGravenese comporte plusieurs des préoccupations de Gilliam, à commencer par la légende du Roi Pêcheur et de la quête du Graal, issue du Moyen-Âge (on se souviendra que les Monty Python ont fait une comédie sur le sujet qui était coréalisé par Gilliam). De plus, on retrouve dans **The Fisher King** le rejet du monde réel au profit de l'évasion dans un monde imaginaire ou onirique, l'isolement et l'excentricité des protagonistes (les personnages principaux dans les films de Gilliam sont tous de grands incompris), ainsi que la fusion d'éléments dramatiques avec des moments de joyeuse comédie.

Cette dernière caractéristique atteint ici de nouveaux sommets. Pour un film présenté comme une comédie, les premières minutes se révèlent étonnamment dures et sombres, alors que nous suivons les déboires de Jack Lucas, un animateur-vedette de ligne ouverte à la radio qui décide de tout lâcher, après le geste suicidaire posé par



Futterman et Jayce Bartok (les deux agresseurs), Christian Clemenson (Edwin), Lisa Blades (l'épouse de Parry/Henry sagan), Al Fann (le concierge de l'immeuble de Parry), Tom Waits (le mendiant paraplégique), Richard LaGravenese (le yuppie en camisole de force), Mel Bourne (Langdon Carmichael) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 137 minutes — **Distribution:** Tri-Star/Columbia.

un auditeur psychopathe. Dès l'entrée en scène de Parry le clochard, quelque vingt minutes plus tard, le film plonge dans la fantaisie comique, la performance exubérante de Robin Williams aidant. Peu après, le ton devient carrément romantique, proche des films de Frank Capra, alors que Jack provoque la rencontre de Parry avec une jeune fille empotée dont il est tombé amoureux. Puis, soudainement, on bascule dans la tragédie la plus noire avec la rechute de Parry.

Tous ces bouleversements ont de quoi désarçonner le spectateur. Pendant un bon moment, on ne sait plus sur quel pied danser, surtout lorsqu'on apprend que le malheur de Parry est intimement lié au désarroi de Jack. Cependant, ce qui aurait pu devenir un défaut se transforme rapidement en qualité, grâce à la brillante réalisation de Gilliam. Il réussit à insuffler une étonnante cohérence à l'ensemble et à rendre très spéciale cette parabole moderne qui, confiée à quelqu'un d'autre, aurait pu sombrer dans la confusion la plus totale. J'imagine que la première lecture du scénario a dû lui donner des sueurs froides, car la crédibilité de

l'entreprise reposait finalement sur un choix judicieux des comédiens principaux. Fort heureusement, Jeff Bridges et Robin Williams parviennent avec brio à rendre toutes les nuances requises par leurs personnages, aussi complexes l'un que l'autre.

Après tous les ennuis que Gilliam a connus avec la sortie américaine de **Brazil** (il a fallu qu'il remonte le film) et les dépassements de budget sur **Munchausen** (la facture finale s'élevait à plus de 40 millions de dollars), il peut enfin respirer avec **The Fisher King**, réalisé sans accroc et sorti sans problèmes. Son film est une réussite, même si la fin est un peu trop prévisible. Gilliam et son scénariste nous offre une réflexion troublante et poignante sur les paradoxes de la vie moderne. C'est le genre d'oeuvre dense qui se fait plutôt rare aujourd'hui. D'ailleurs, Terry Gilliam lui-même est un paradoxe vivant: comment un homme à l'imagination aussi bouillonnante arrive-t-il à survivre dans un monde aussi artificiel et matérialiste? Demandez à Parry.

André Caron

## Mediterraneo

En 1941, en pleine guerre, un peloton de huit soldats — pris ici et là dans la réserve de l'armée italienne —, est envoyé en mission de reconnaissance sur une petite île grecque. Déjà insignifiante au point de vue stratégique, la mission se révèle rapidement sans raison d'être puisque, sur cette île, il n'y a pour ainsi dire plus personne. Seuls quelques enfants, femmes et vieillards ont été épargnés de la déportation allemande. Lorsqu'au large, le navire italien est coulé et la radio mise hors d'état, le peloton se voit coupé du reste du monde. À tel point coupé qu'on l'oublie. Les insulaires se montrant plutôt chaleureux, nos naufragés auront tout le loisir de goûter l'air du temps, de donner des coups de pied sur un ballon rond et s'amouracher. Trois ans plus tard, lorsqu'un aviateur italien atterrit sur l'île, il annonce à ses compatriotes abasourdis: Mussolini renversé, l'Italie est divisée et au bord de la guerre civile. Pour certains, chaos rime avec espoir. La récréation est finie. S'ils ont manqué la guerre, les hommes du peloton ne rateront pas l'occasion de rebâtir l'Italie.

Avec cette comédie aux accents de satire socio-politique Gabrielle Salvatores (*Turné*) a réussi ici un film brillant et subtil. Dédié à «*Tutti quelli che stanno fuggendo*» (tous ceux qui sont en

train de fuir), le film se proclame ouvertement anarchiste, puisqu'il se termine sur un cuisant constat d'échec de cette génération qui, au lendemain de la guerre, avait rêvé d'un pays neuf. Dans *Nous nous sommes tant aimés*, Nicola, le professeur-critique de cinéma disait: «Nous voulions changer le monde, mais c'est le monde qui nous a changés.» Dans *Mediterraneo*, le commandant Lo Russo baisse lui aussi les bras et émet plus ou moins le même constat: «Ils ne nous ont rien laissé changer.»

Parabole mordante et ironique d'une Italie en mal de devenir, *Mediterraneo* exploite la comédie comme reflet implacable d'une certaine réalité. Cette réalité du contexte socio-politique italien, Salvatores ne la perd jamais de vue. Entre deux éclats de rire, le réalisateur ne manque aucune occasion de ramener le spectateur à des symboles qui illustrent l'histoire italienne d'après-guerre. Ainsi le navire coulé s'appelle le Garibaldi<sup>(1)</sup>, la pièce de moteur dont se débarrasse l'aviateur italien suggère une faucille<sup>(2)</sup>, on «fermera» la

(1) Garibaldi, symbole de l'unification italienne de 1870.

(2) Après la guerre et suite au référendum sur la monarchie, l'Italie devient Démocrate chrétienne. Des rumeurs circulent qu'un complot a empêché les communistes de prendre le pouvoir à l'époque. Ettore Scola prépare d'ailleurs un scénario sur le sujet.



UN SUPER  
GRAND COEUR,  
ÇA SE MONTRE.



PAYEZ MOINS D'IMPÔTS.

Les super grands coeurs conservent leurs reçus de dons de charité et profitent ainsi de crédits et déductions, quand vient le temps de faire leur déclaration d'impôts. L'argent ainsi économisé peut même servir à devenir un super grand coeur encore plus généreux !



La générosité réinventée

Un programme national qui nous invite à donner temps et argent aux causes de notre choix

maison close du village <sup>(3)</sup>, etc.

Au fil des matches de calcio, des situations amusantes et des amours se développent au gré de cet exil forcé, au parfum de vacances. Une micro-colonie italienne se forme sur l'île. Colonie à l'image de la mère patrie, avec ses lois et règlements, avec ses artistes, ses dirigeants, ses dissidents et ses déserteurs.

Habile conteur, Salvatores ne renie pas, malgré son propos, un cinéma ponctué de petites douceurs et de beaux moments soutenus par des dialogues solides et d'une drôlerie souvent irrésistible. Après tout, ce n'est que l'arrière-goût de la vie qui est amer. Voilà la grande qualité de **Mediterraneo**, cette façon de dénoncer sans ménagement, tout en souriant à la vie. Pour accentuer cette notion,

on nous propose même un survol de l'extraordinaire beauté de la Grèce. Mais Salvatores se tient loin de la carte postale. Pour lui, la nature se veut d'abord expression du contraste cruel entre l'enchantement et la peur, chez les plus jeunes soldats. Elle revient ensuite symboliser la tentation de passer son tour dans l'effort de reconstruction de l'Italie.

Le propos pessimiste du cinéaste et son éloge de la fuite peuvent être discutables. Mais son film est beau, résolument antimilitariste et émouvant; une représentation de l'Italie plus proche de la douceur d'un Ettore Scola que du cynisme vitriolique d'un Nanni Loy. Un portrait pourtant essentiellement amer d'une Italie qui, paradoxalement, est totalement absente du film de Salvatores.

Carlo Mandolini

#### MEDITERRANEO —

**Réalisation:** Gabriele Salvatores — **Scénario:** Vincenzo Monteleone —

**Production:** Gianni Minervini — **Images:** Italo Petriccione — **Montage:** Nino Baragli — **Musique:** Mauro Pagani — **Son:** Tiziano Crotti — **Décors:** Thalia Istikopoulos —

**Costumes:** Francesco Panni — **Interprétation:** Diego Abantuono (le sergent Lo Russo), Claudio Bigagli (le lieutenant Montini), Giuseppe Cederna (Farina), Claudio Bisio (Noventa), Gigio Alberti (Strazzabosco), Ugo Conti (Colasanti) Memo Dini (F. Munaron), Vasco Mirandola (L. Munaron), Luigi Montini (le pope), Irene Grazioli (la bergère), Antonio Catania (le pilote), Vanna Barba (Vassilissa) — **Origine:** Italie, 1991, 104 minutes —

**Distribution :** Alliance/Vivafilm.

(3) Serait-ce une allusion à la loi Merlin qui ferma, durant les années 50, les maisons de tolérance en Italie?

