

Zoom out

Number 158, June 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50181ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1992). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (158), 53–70.

SHADOWS AND FOG



Séquences a déjà parlé de...

HEAR MY SONG
no 149, p.8.

LA VIEILLE QUI
MARCHAIT DANS LA
MER
no 155, p.6.

YOUNG SOUL REBEL
no 153/154, p.41.

LES AMANTS DU PONT-
NEUF
no 156, p.69.

Du bergmanisme à l'expressionnisme allemand, en passant par les atmosphères tchékoviennes, Woody Allen s'est presque totalement départi de son américanisme primaire, burlesque, brooklynien. On se demande dans quelles directions il pourra encore se chercher des affinités ou tout simplement des correspondances. Vu son admiration pour Dostoïevski, il nous surprendra peut-être un jour avec un autre «projet annuel» qui pourrait mettre en scène des Karamazov et des Raskolnikov.

Cependant, l'ambiance qui règne dans **Shadows and Fog**, malgré les éclairages à la Fritz Lang, ressemble étrangement à celle, rigoureuse et subtile, qu'installe Dostoïevski dans chacun de ses romans. Et finalement, malgré son apparente simplicité, c'est un des films les plus difficiles que Woody Allen nous ait donnés. Non seulement parce qu'il traite de thèmes presque abstraits (la recherche de sa propre identité par le biais de celle d'un sadique qui rampe dans la nuit), mais parce que son traitement stylistique et plaisamment tortueux par endroits est particulièrement inhabituel pour ce genre de sujet.

Bien entendu, il y a de l'amour, mais il est souvent teinté d'une vérité difficile à exprimer sous une autre forme. Woody se morfond encore et toujours dans la recherche de la signification de l'homme dans la société? Quelle est ma fonction? Ne vaut-il pas mieux me réfugier dans les miroirs des magiciens où se cache peut-être la vérité? Il y a chez lui une sorte de double qui semble ne pas vouloir s'avouer tel et qui, malgré les volutes de ses

phrases et de ses habituelles gesticulations, ne peut s'empêcher de se dérober. En somme, Woody Allen essaie de dire, film après film, tout sur lui-même (y a-t-il un autre cinéaste qui se soit confié, comme lui, avec autant de constance et une telle nudité?), mais ne parvient à rien exprimer sur le fond de sa pensée. Peut-être parce qu'il ne la connaît pas lui-même et qu'il tente, avec ses films, de la cerner enfin.

Dans **Shadows and Fog** (un peu comme dans *Crime et châtiment* en fait), la part du Malin est plus forte que celle de l'Homme. Le démon est là, présent à chaque coin de rue. Ce n'est pas uniquement le tueur que tout le monde recherche, mais c'est une acrobate qui détourne le clown de sa femme, ce sont des citoyens empressés de mettre fin à la vie d'un maniaque de la manière la plus violente qui soit, c'est l'étudiant qui part à la recherche de l'existence de Dieu dans une maison close.

Le film est enveloppé d'ombres et de brouillard certes, il fait penser, comme on l'a dit, à **M le Maudit**, et il baigne dans une atmosphère «européenne — Opéra de quat' sous — noir et blanc — années 20», mais c'est le silence du non-dit qui prime. Kleinman, emporté par des hommes qui n'arriveront jamais à lui donner la définition de sa mission, se referme sur lui-même. C'est peut-être lui, le coupable. Il cherche le moindre remords en lui-même, s'occupant tant bien que mal d'une avaleuse de sabres abandonnée par son mari et d'une autre malheureuse et de son bébé. Il essaie de soutenir la réflexion des autres à propos du mal ou au sujet d'une

SHADOWS AND FOG (Ombres et Brouillard) —
Réalisation: Woody Allen —
Scénario: Woody Allen —
Production: Robert Greenhut —
Images: Carlo Di Palma —
Montage: Susan E. Morse —
Musique: Kurt Weill —
Son: James Sabat —
Décor: Santo Loquasto et Speed Hopkins —
Costumes: Jeffrey Kurland —
Interprétation: Woody Allen (Max Kleinmann), Mia Farrow (Irmy), John Malkovich (le clown), John Cusack (Jack), Donald Pleasence (le docteur), Kenneth Mars (le magicien), David Ogden Stiers (Hacker), Michael Kirby (le tueur), Madonna (Marie), Kate Nelligan (Eve), Julie Kavner (Alma), Philip Bosco (Paulsen), Katie Bates, Jodie Foster, Anne Lange et Lily Tomlin (des prostituées) —
Origine: États-Unis — 1991 — 86 minutes —
Distribution: Orion.

constellation d'étoiles dans le ciel, il se reproche sa faiblesse et sa lâcheté (il aurait préféré rester dans son lit, loin de la foule déchaînée, loin de ses responsabilités de citoyen) et finit par choisir la seule voie possible: l'imaginaire. Tout comme, sans doute, Woody Allen se réfugiant dans son métier de cinéaste.

La fragilité de l'édifice tient en une heure et demie (même moins) et c'est un effort fabuleux qu'on nous demande ici de faire. Les éclairages sont extraordinaires, les répliques que tout le monde se lance ricochent à tous les coups, et les interprètes (particulièrement Jodie Foster, Kathy Bates et Lily Tomlin en pensionnaires de bordel, ainsi que John Cusack en client) relèvent cet exercice stylistique bien au-dessus de la moyenne.

Signalons en passant que nulle part Woody Allen n'a dit que son film avait déjà existé sous la forme d'une courte pièce en acte intitulée «Death (A Play)» qu'il avait fait paraître en 1972 dans son recueil *Without Feathers*. Tous les éléments principaux de **Shadows and Fog** y

étaient déjà rassemblés: des gens qui viennent réveiller le bon citoyen timide (qui s'appelait également Kleinman) pour partir sur les traces d'un maniaque qui sème la terreur dans les rues; la prostituée (qui dans la pièce originale faisait elle-même les commentaires sur les étoiles au lieu du personnage joué par Mia Farrow); Spiro, le médium, qui dit reconnaître le criminel à son odeur et qui pointe un doigt accusateur sur Kleinman (scène reprise presque textuellement). Dans la pièce cependant, Kleinman meurt aux mains du maniaque qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau. L'enfer, c'était encore à cette époque, semble-t-il, nous-mêmes et pas encore les autres.

Autre conte sur la responsabilité sociale, **Shadows and Fog** est une gigantesque hallucination enfermée dans un petit film. Ce sont encore une fois les ténèbres dans la vie d'un petit homme dont la paranoïa nous oblige à le suivre depuis des années. Libre à nous de le faire.

Maurice Elia

An Angel at my Table

AN ANGEL AT MY TABLE (Un ange à ma table) — Réalisation: Jane Campion — Scénario: Laura Jones, d'après les trois volumes de l'autobiographie de Janet Frame: *To the Island, An Angel at my Table* et *The Envoy from Mirror City* — Production: Bridget Ikin — Images: Stuart Dryburgh — Montage: Veronika Haussler — Musique: Don McGlashan — Son: John Dennison et

Sortie de l'ombrage que lui portait son encombrant voisin australien, le cinéma néo-zélandais nous offre depuis quelques années des films attachants qui ont fait le tour des festivals internationaux. Révélée ici par celui du Nouveau cinéma et de la vidéo, Jane Campion demeure sans contredit la plus connue des cinéastes de ce petit pays qui compte environ 4 millions d'habitants. Son dernier film tourné en 1990, **An Angel At My Table**, n'a fait chez nous qu'une brève sortie commerciale tout récemment.

Cela est bien dommage, car il s'agit d'un film supérieur à la moyenne, rempli de fort belles qualités.

Pour son deuxième long métrage, Jane Campion a choisi de pincer une corde sensible de la réalité néo-zélandaise en adaptant pour le grand écran l'autobiographie de la poétesse Janet Frame. Évitant les pièges de l'exotisme ou autres kiwis du genre, l'essentiel du propos de la cinéaste colle plutôt à l'indicible sentiment d'isolement d'une femme artiste, ainsi que celui d'un lointain peuple insulaire.

C'est en cela que l'histoire de Janet Frame, qui se veut avant tout le récit d'une répression et d'une incompréhension flagrante et éhontée, rejoint l'universel en montrant en filigrane la solitude d'un pays beau et austère, à mille milles de son plus proche voisin. À l'image des siens, cette femme admirable qu'est Janet Frame réussit à assumer sa différence malgré des obstacles paraissant parfois insurmontables, liés au fait qu'elle s'est réfugiée depuis l'enfance sur le continent de l'écriture. Dans sa facture et sa volonté de comprendre, **An Angle At My Table** reste un film profondément humain.

Découpé en trois parties équivalant aux trois volumes autobiographiques de Janet Frame, le récit nous présente tout de la timidité de la jeune fille qui vient vers la caméra dans un chemin s'étendant à perte de vue. Crinière rousse abondante et tendance à l'embonpoint, la timide enfant se retourne et s'enfuit. Possédant un sens inné de l'ellipse, la cinéaste trace ensuite les jalons qui mèneront Janet Frame d'une enfance somme toute heureuse à une adolescence tourmentée et à un âge adulte



écoulé partiellement, mais douloureusement, derrière les murs d'un asile psychiatrique.

Rien ne justifiait cet internement, sinon cette difficulté à être, cette passion pour l'écriture: la poésie à la fois refuge et maladie. Mais ce sont les années 50, la schizophrénie, un mot à la mode et les électrochocs, le remède miracle. Janet Frame reçoit le tout sans broncher: l'incompréhension des hommes et l'indifférence de tous. Elle évitera de peu la lobotomie avec l'annonce d'un prix littéraire remporté pour son premier recueil de nouvelles. Elle voyagera par la suite en Europe où elle connaîtra un premier amour décevant et retournera chez elle à la nouvelle de la mort de son père bien-aimé.

Si on a souhaité que la mise en images vibre au diapason de l'enfance inventive et fantaisiste du personnage principal, on comprend rapidement que le propos de Campion joue plus sur le mode majeur en s'attardant à une existence gâchée parce qu'il est plus difficile pour une femme que pour un homme de créer et de vivre de ses créations. Mais la cinéaste évite habilement le réquisitoire en cadrant serré et en donnant au gros plan sa véritable raison d'être: l'empathie pour la fragilité et la sensibilité authentiques d'une grande artiste.

Amoureuse

La jolie histoire que voilà! Une étudiante en journalisme rencontre un jeune réalisateur pour une entrevue. Les deux vont ensuite prendre un verre et apprennent à se connaître. L'homme, charmant, ne tarde pas à faire la cour à la jeune femme qui joue le jeu. Ils se promènent dans Paris, la nuit, autour de la Place des Vosges. Le ton change: elle lui annonce qu'elle est enceinte. D'un autre. Mais où est-il? En voyage, dit-elle. L'amoureux revient à la charge, insiste, se dit prêt à traiter cet enfant comme le sien, si elle veut bien l'aimer, lui. Elle hèle un taxi qui passe, en ouvre la porte et, avant qu'elle ne le pousse gentiment dans la voiture, leurs lèvres s'effleurent...

Cela ressemble à une charmante petite histoire d'amour, mais on vient de sombrer dans l'univers de Jacques Doillon, ce cinéaste français pour qui la simplicité n'existe jamais dans les relations entre couples, pas plus que dans celles d'ordre familial d'ailleurs (*La Vie de famille* et *La Puritaine*). Scénariste de ses propres films, il possède l'art de décortiquer et de pousser les situations à leur paroxysme, au point de les rendre parfois insupportables au spectateur. Le cas extrême est *La Pirate*, présenté en compétition au Festival de Cannes en 1984 qui a, par cette forme de violence, suscité un tollé général, tant dans la presse que dans le public. Peu de gens ont aimé ce film. Une fois que le voile se lève — ou que le bistouri entame la chair —, il n'y a plus de répit. Rien n'échappe à Doillon, fin analyste et

Pour ce faire, il a fallu que le rôle de Janet Frame à l'âge adulte soit défendu en un réel combat émotif et émouvant par la bouleversante Kerry Fox.

Soulignons également l'excellent travail aux images de Stuart Dryburgh qui, de toute évidence, travaille fréquemment avec un éclairage naturel, pertinent à l'esthétique *humanisante* développée par la cinéaste. Jane Campion a compris que découvrir la vie et le monde à travers le regard parfois crédule, souvent naïf et toujours étonné de Janet Frame, c'est précisément redécouvrir la complexité et l'artificiel d'une société si cruelle pour ses membres les plus vulnérables.

Mais la leçon finale s'avère encore plus forte et d'autant plus belle. Malgré le drame de la solitude, la folie *imposée* et l'incompréhension épidémique, il y a de l'espoir pour Janet Frame et les Néo-Zélandais. De la bêtise humaine triomphera quand même la force tranquille. Regardez la poétesse danser le twist avec le bonheur de l'écriture retrouvée, près de sa famille, dans son pays. Elle a survécu. Janet Frame est une survivante, ce n'est qu'un mot, mais c'est déjà beaucoup...

Mario Cloutier

Tony Vaccher — **Décor:** Grant Major — **Costumes:** Glenys Jackson — **Interprétation:** Kerry Fox (Janet adulte), Karen Fergusson (Janet adolescente), Alexia Koegh (Janet enfant), Iris Church (la mère de Janet), K.J. Wilson (le père de Janet), Melina Bernicker (Myrte), Glynis Angelle (Isabel), Sarah Smuts-Kennedy (June), Martyn Sanderson (Frank Sargeson), David Letch (Patrick), William Brandt (Bernard) — **Origine:** Nouvelle-Zélande — 1990 — 158 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

observateur de la communication entre les êtres, surtout quand les échanges sont guidés, marqués, contrôlés par les conventions sociales et les bonnes mœurs. Car Doillon veut prouver que celles-ci peuvent être déjouées, contournées, bafouées même, pour aboutir à une nouvelle dimension, voire à une rare harmonie, dans les rapports entre ses protagonistes.

Il se plaît aussi à brouiller les cartes en introduisant, par exemple, un troisième personnage qui fausse les



AMOUREUSE

Réalisation: Jacques Doillon — **Scénario:** Jacques Doillon — **Production:** Alain Sarde — **Images:** Christophe Pollock — **Montage:** Catherine Quesemant — **Musique:** Cheb Khaleb, Youssou N'Dour, Arno et Gregory Isacs — **Son:** Jacques Levy — **Décor:** Yan Arlaud — **Interprétation:** Charlotte Gainsbourg (Marie, amoureuse), Yvan Attal (Paul, le type), Thomas Langmann (Antoine, l'amoureux), Stéphanie Cotta (la soeur), Thierry Maricot (un mec), Elsa Zylberstein (la voyante), Paul Savoie (le pasteur) — **Origine:** France — 1992 — 103 minutes — **Distribution:** Aska.

données du départ dans une relation entre deux êtres. Cette apparition ajoute du piquant et fait virevolter le récit qui part alors dans une tout autre direction. Ainsi, *Amoureuse* aurait pu être une histoire assez rapidement ennuyeuse si la jeune femme n'avait pas raconté sa soirée à son amant. On apprend alors qu'elle n'est pas enceinte comme elle l'a prétendu, mais qu'elle voudrait bien le devenir. L'amant, se croyant trompé, la somme de ne jamais plus revoir l'autre homme. Elle rappelle ce dernier qui se présente chez elle pour s'entendre dire de disparaître à jamais. De là naît un chassé-croisé alimenté par la jalousie respective des deux hommes l'un envers l'autre. Inutile d'en dire davantage, sauf pour signaler que le dénouement de cet imbroglio, où il est même question de mariage, se déroule à Montréal.

Si cette intrigue ne sombre jamais dans le vaudeville, tout en le frôlant parfois d'un peu trop près, elle n'échappe pas à un aspect théâtral, surtout dans les dialogues. On parle à n'en plus finir dans ce film et le ton sonne faux parfois: on alterne entre une façon *naturelle* de s'exprimer et des phrases *dites* qui sont en opposition flagrante avec le jeu d'un acteur.

D'autre part, le montage agence les scènes sans liens visuels ou sonores. On a l'impression de sauter brusquement d'une situation à l'autre, comme si Doillon voulait faire ressentir au spectateur le même déséquilibre psychologique que celui que subissent les personnages à l'écran. Autre facteur déroutant, le passage du temps n'est

pas marqué et le spectateur doit souvent se réajuster mentalement sans jamais avoir de références temporelles précises. La seule transition vraiment indiquée — par un fondu au noir — a lieu quand l'action se transporte à Montréal.

D'ailleurs, ce passage d'un continent à un autre n'ajoute rien si ce n'est, peut-être pour les Français, un peu d'exotisme. On cherche en vain sa raison d'être puisqu'on aurait pu tout aussi bien montrer l'éloignement physique d'un personnage en l'exilant dans une autre grande ville d'Europe.

Certains éléments viennent néanmoins racheter les failles de ce film. La découverte, d'abord, d'une Charlotte Gainsbourg qui a pris de l'assurance et qui ne fait plus «petite fille». Elle se révèle enfin comme une jeune actrice pleine de talent qui joue maintenant avec dextérité autant de son visage que de son corps. L'image, ensuite, capte par moments d'éblouissantes chorégraphies de corps, nus ou habillés. Par exemple, la jeune femme et l'amoureux marchent dans la rue; la caméra, par son angle et un mouvement latéral qui les suit, nous fait découvrir le ballet inconscient de leurs deux corps qui se cherchent déjà. Enfin, un humour bien dosé dans les dialogues et dans certaines situations contribue à rendre ce film fort sympathique. Sans plus.

Martin Delisle

The Inner Circle

THE INNER CIRCLE (Le Cercle des intimes)

Réalisation: Andrei Konchalovsky — **Scénario:** Andrei Konchalovsky et Anatolio Usov, d'après les souvenirs d'Alexandre Ganshin — **Production:** Claudio Bonivento — **Images:** Ennio Guarnieri — **Montage:** Henry Richardson — **Musique:** Edurad Artemyev — **Son:** Jean-Claude Laureux — **Décor:** Ezio Frigerio — **Costumes:** Nelli Fomina — **Interprétation:** Tom Hulce (Ivan Sanshin), Lolita Davidovich (Anastasia), Marla Baranova (Kathy Gubelman à 10 ans), Alexandre Zbruev (Staline), Bob Hoskins (Seria), Feodor Chaliapine fils (le professeur Bartnev), Bess Meyer (Kathy à 16 ans), Irina Kuptchenko (la directrice), Vladimir Khulishov (le

Premier film occidental à être tourné au Kremlin, *The Inner Circle* intéressera autant les historiens que les amateurs de cinéma soviétique. Réalisé par Andrei Kontchalovski qui est revenu à cette occasion dans sa Russie natale, le long métrage raconte l'histoire d'un officier du KGB qui devient le projectionniste personnel de Joseph Staline. Grand cinéphile, Staline, apprend-on dans cette production italo-russe, se faisait projeter les copies récentes des plus célèbres réalisations cinématographiques. Le film de Kontchalovski apparaît ainsi comme un hommage au cinéma de son pays d'origine, avec la présence de Feodor Chaliapine junior qui semble tout droit sorti d'un film d'Eisenstein, et un hommage au cinéma en général où le travail essentiel, mais souvent oublié, du projectionniste est mis en évidence.

Tom Hulce, qui a abandonné son accent californien de *Amadeus* pour celui plus convaincant d'un petit Russe naïf, joue avec beaucoup de naturel le rôle d'Ivan Sanshin, un personnage qui a réellement existé. Remplaçant au pied levé un projectionniste malade, Ivan s'acquitte de sa tâche d'une manière étonnante, faisant



fonctionner l'appareil les yeux fermés, ce qui ne manquera pas d'impressionner ceux qui l'ont tiré du lit, la nuit même de ses noces. Compétent, ne manquant jamais de tact, il sera amené à faire partie du «cercle des initiés», en projetant les films que Staline désire regarder, tantôt seul, tantôt entouré de son état-major. Durant quatorze ans, Ivan partagera en quelque sorte la vie quotidienne de son idole et c'est à travers son regard dénué de tout esprit critique que le spectateur suit des événements historiques capitaux, alors que l'Union soviétique est sur le point d'être envahie par Hitler.

L'histoire de la nation est aussi mêlée à celle des habitants du quartier pauvre de Moscou où habite Ivan. Car celui-ci, malgré les avantages pécuniaires et surtout alimentaires que lui vaut son poste au Kremlin, continue à vivre dans un sous-sol miteux où, à deux pas des abattoirs municipaux, le bétail vient uriner dans ses fenêtres. Néanmoins, il ne perdra jamais sa foi aveugle dans un régime qui lui permet de bénéficier de certains privilèges.

À cet aspect politique du film se greffent les relations ambiguës qu'Ivan entretient avec sa femme, Anastasia, et son voisin, un vieux professeur à la retraite. Lorsque sa femme lui demande: «Qui aimes-tu le plus, Staline ou moi?», Ivan n'hésite pas une seconde à répondre: «Staline, bien sûr!». Il n'aura aucun remords à l'envoyer travailler comme serveuse auprès des hauts gradés soviétiques et acceptera, sans poser de questions, qu'elle revienne, enceinte de Beria, le chef de la police stalinienne. Toutefois, quand le professeur retraité osera

lui dire: «Nous n'aurions pas un tel tyran, si tu n'étais pas si naïf!», Ivan vient à deux doigts d'égorger le vieillard. Car, comme des millions de victimes du stalinisme, il est incapable d'imaginer un autre destin d'esclavage. Sa stérilité intellectuelle est d'ailleurs à l'image de son incapacité de faire un enfant à sa femme. Cette dernière voudra à tout prix adopter une petite Juive dont les parents ont été arrêtés. Peine perdue, c'est l'enfant de Beria (l'enfant du régime...) qu'elle portera jusqu'à son suicide. Quant à la jeune Juive, elle finira par donner raison à Staline qu'elle idolâtrera à son tour, et viendra tout près d'être piétinée, comme des milliers d'autres, lors des funérailles du dictateur.

Malgré ses longueurs, en particulier l'épisode de la tentative d'adoption infructueuse d'Anastasia, **The Inner Circle** réussit à captiver le spectateur intéressé par l'histoire contemporaine. Après l'éclatement de l'Union Soviétique, on peut espérer voir bientôt d'autres films aussi révélateurs. Je m'en voudrais de passer sous silence le jeu extraordinaire de deux acteurs: Chaliapine et Hoskins. Le premier, dont ce sera peut-être hélas! le dernier rôle étant donné son âge avancé, incarne le seul personnage lucide du film. Chaque mot, chaque geste, chaque regard de cet illustre acteur méritent le déplacement. Bob Hoskins, enfin, merveilleux comme toujours, joue le rôle d'un Beria séducteur à qui aucun jeune mari, ni aucun papa, n'aimerait présenter sa femme, ou sa fille.

Pierre Fortin

colonel Schellasov), Aleksandr Garin (Vasily Morda) — **Origine:** Italie/Russie — 1991 — 134 minutes — **Distribution:** Columbia.

At Play in the Fields of the Lord

Tièdement accueilli lors de sa sortie en salles, ce film d'Hector Babenco méritait plus d'attention. Il méritait sûrement plus que les quelques jours d'exclusivité qu'il a connus. Il se retrouve déjà sur vidéo, à peine deux mois après sa distribution sur grand écran. Cela vient une fois de plus démontrer qu'il ne suffit pas d'aborder des thèmes à la mode, dans ce cas-ci écologiques, pour attiser l'intérêt du public. Encore faut-il éviter d'échafauder un récit trop complexe ou trop paradoxal qui viendra déconcerter le spectateur moyen nord-américain, venu apaiser sa conscience sur la problématique interventionniste de l'homme blanc chez les peuplades aborigènes. En ces temps de controverse entourant le cinq centième anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, au moment où tous les Amérindiens des deux hémisphères s'unissent pour protester contre les festivités, alors qu'au Québec les Crees entament la lutte contre le projet Grande-Baleine d'Hydro-Québec et que la crise d'Oka semble bien loin d'être réglée, il n'est pas surprenant que le public soit

indisposé par un film de trois heures qui traite de l'autodétermination des peuples indiens.

En effet, **At play...** est un fascinant plaidoyer en faveur de la survie des indigènes d'Amérique du Sud et de leur isolement nécessaire dans la forêt amazonienne. Moins démagogique que **The Mission**, plus rigoureux que **The Emerald Forest**, mieux construit que **Medicine Man**, il s'agit sans doute de la plus satisfaisante des productions hollywoodiennes sur le sujet. Car le film ne se contente pas de nous faire découvrir les moeurs des Indiens, de nous faire partager leur culture et leur mystique ou de nous donner bonne conscience sur notre devoir de citoyen occidental: il nous offre une multitude de points de vue contradictoires et soulève bon nombre de questions sur la colonisation et l'exploitation de ces peuples par l'homme blanc.

La réflexion s'organise autour de plusieurs personnages principaux: deux pasteurs protestants, les



**AT PLAY IN THE
FIELDS OF THE LORD
(En liberté dans les champs
du Seigneur)**

Réalisation: Hector Babenco — **Scénario:** Jean-Claude Carrière et Hector Babenco, d'après le roman de Peter Matthiessen — **Production:** Saul Zaentz — **Images:** Lauro Escorel — **Montage:** William Anderson — **Musique:** Zbigniew Preisner — **Son:** Allan Splet — **Décors:** Clovis Bueno — **Costumes:** Rita Murinho — **Interprétation:** Tom Berenger (Lewis Moon), Aidan Quinn (Martin Quarrier), John Lithgow (Leslie Huben), Kathy Bates (Hazel Querrier), Daryl Hannah (Andy Huben), Tom Waits (Wolf), Stenio Garcia (Boronai), Nelson Xavier (le père Xantes) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 187 minutes — **Distribution:** Universal.

femmes de ceux-ci, le petit garçon de l'un d'eux, un métis américain, un prêtre catholique, un chef de la police locale et un domestique indigène. Tous ces gens ont un rôle à jouer dans la destinée d'une tribu d'Indiens Niarunas vivant au cœur de la jungle. Chacun agit selon ses convictions et ses intérêts, ce qui permet de dresser un bilan paradoxal de leurs motivations profondes. Qu'est-ce qui pousse les deux familles protestantes à venir s'installer dans la jungle? Le désir de convertir les autochtones ou le besoin de leur imposer un système de valeurs qui leur est absolument étranger? Le plus jeune des deux pasteurs se passionne même pour l'anthropologie: comment peut-il concilier l'étude des moeurs d'un peuple avec sa mission de conversion, qui vise justement à anéantir leur croyance? L'aîné des pasteurs veut à tout prix établir sa colonie protestante: il va jusqu'à la corruption pour conserver son autorité et raffermir son pouvoir sur les Indiens en faisant un pacte avec le chef de la police. Ce dernier s'engage à attendre un an avant de *pacifier* les Indiens, ce qui signifie les chasser par la force, puisque le sous-sol du village regorge d'un riche minéral. Comment le pasteur peut-il justifier cet acte vis-à-vis sa conscience sans perdre la foi?

La présence du prêtre catholique permet d'extérioriser cette crise de conscience, lui qui devient le confident de la femme du pasteur corrompu. Il permet également de souligner les antagonismes doctrinaux qui surgissent entre les deux religions. Il réussit même subtilement à semer le doute chez le jeune pasteur. Ce dernier en vient à se demander: devons-nous vraiment tenter le contact? À quel prix? La vie des indigènes n'est-elle pas trop fragile, trop intimement liée à leur environnement immédiat pour risquer la contamination et les épidémies qu'apporte l'homme blanc avec lui? La rigueur morale des WASP est-elle une tare pour des êtres aussi libres et purs? Ne sont-ils pas aussi civilisés, à leur manière, sinon plus? Doit-on, par contre, les laisser à leur sort comme ils le

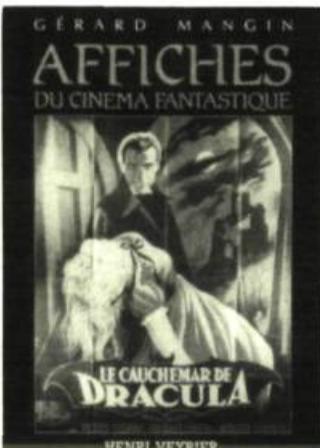
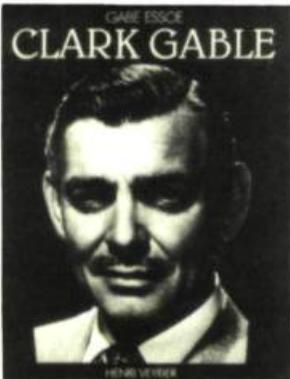
souhaitent? La colonisation, l'assimilation, l'extermination et la destruction de la forêt sont-elles des maux nécessaires et inévitables à l'évolution de la race humaine dans son ensemble?

Le film réussit à exprimer toutes ces contradictions et bien plus encore, sans perdre le fil de l'histoire et sans créer de confusion, ce qui est tout un exploit. Le personnage de Moon, le métis cheyenne, permet au réalisateur de nous offrir une surprenante digression narrative au sein même de la tribu des Niarunas, digression d'autant plus réussie qu'elle est soutenue pendant plusieurs minutes. Moon est chargé par le chef de police d'aller bombarder en avion le village. En proie aux remords et à l'absurdité de sa situation (un Indien qui s'en prend à d'autres Indiens), il décide de sauter en parachute rejoindre la tribu. Il est accueilli parmi eux comme un dieu vivant, le dieu Cisu. Il partage leurs coutumes, adopte les peintures corporelles d'usage et devient membre de leur communauté. Il s'agit d'un retour aux sources étonnant et inattendu dans un film comportant une intrigue aussi touffue, mais nécessaire pour comprendre ce qui est en jeu: le destin des Niarunas.

À partir de ce moment, plus rien n'est bien ou mal, bon ou mauvais, pour ou contre les Indiens. Tous, tant les Blancs que les indigènes, ont leurs torts et leur part de responsabilité. Moon transmet la grippe à toute la tribu et met en péril leur survie, mais ces derniers refusent d'écouter ses mises en garde quant au danger que représente l'homme blanc (qui les blâmerait?). Moon réalise également que Cisu est une déformation de Jésus, ce qui en dit long sur la pénétration véritable de la religion chrétienne chez les autochtones. Moon, malgré ses bonnes intentions, sera toujours plus Américain qu'Indien. Mais son immersion chez les Niarunas est-elle plus un acte de lâcheté que de bravoure? Ne cherche-t-il pas à fuir ses responsabilités? Cette discussion se poursuit bien après la fin du film. Celui-ci n'apporte pas de solution à ce vaste problème. Comment le pourrait-il? Cependant, il est rare de voir dans le cinéma américain une oeuvre qui critique aussi ouvertement les fondements mêmes de la nation américaine: son identité profondément WASP, son refus de la différence culturelle, son besoin de conquérir et de convertir à sa morale, sa maladresse et son manque de respect envers les autres peuples de la Terre. Soutenu par une solide distribution (Tom Berenger est excellent en métis désabusé, de même qu'Aidan Quinn en pasteur perturbé), par une mise en scène naturaliste au service du paysage et des personnages, par une remarquable photographie (la séquence du survol aérien de la chute amazonienne est époustouflante) et par une musique envoûtante très appropriée, cette oeuvre méritait décidément qu'on s'y attarde.

André Caron

henri veyrier - cinéma



**pour les lecteurs de Séquences
Diffusion Soussan sélectionne
les vingt "must" d'Henri Veyrier,
les plus beaux albums du cinéma.**

- Affiche du cinéma fantastique89,95 \$
- Affiches du 7e art89,95
- Alfred Hitchcock39,95
- Charles Chaplin29,95
- Clark Gable29,95
- Clint Eastwood19,95
- Femmes fatales29,95
- Fred Astaire19,95
- Images du Cinéma Japonais39,95
- Gérard Philipe19,95
- James Stewart39,95
- Jean Gabin29,95
- Le Décor de film19,95
- Le Western19,95
- Le Sexe à l'Ecran dans les Années 80 . . .29,95
- Marilyn Monroe19,95
- Opéra et Cinéma19,95
- Paul Newman19,95
- Philippe Noiret39,95
- Truffaut89,95

Pour commander : DIFFUSION SOUSSAN,
5518 Ferrier, Mont-Royal, Qc
H4P 1M2

Téléphone : (514) 738-0202
FAX : (514) 738-5102

Nom du client : _____
Adresse: _____
Ville : _____
Code Postal : _____
Paiement : Chèque _____ \$

La T.P.S. et le transport sont inclus dans ces prix.

La Belle Noiseuse

Comment, d'un corps nu et livré à ses regards, le peintre peut-il faire jaillir la beauté? Comment parvenir, lorsqu'on est tragiquement cloué face au crépuscule de sa vie, faire revivre une spontanéité et une liberté qu'on croit à tout jamais perdues? Comment, enfin délivré de ses angoisses, le peintre Frenhofer pourra-t-il donner à sa toile inachevée de jadis le sentiment d'une vérité longtemps inaboutie mais qui l'a obsédé tout au long de sa vie?

Et comment, pour un cinéaste comme Jacques Rivette, parvenir à communiquer l'univers touffu de l'artiste qui croit en ce qu'il fait et tente de le prouver malgré les agacements de modes et des inspirations?

La réussite de *La Belle Noiseuse* (et ce qui, conséquemment, en fait un grand film), c'est justement ce tâtonnement, cette recherche, cet approfondissement de soi qui, sans limites et sans arrêt, viennent élaborer l'écran/papier de celui qui s'exprime. Face à la grâce qui lui échappe sans cesse, le peintre/cinéaste se voit dans l'obligation de parler de lui et de réfléchir sur les chemins difficiles que doit emprunter son art/âme, lorsque se déchainement, devant lui, des tendances nouvelles, des gens nouveaux, des situations qu'il ne se sent pas tout à fait prêt à affronter.

Pour Rivette comme pour Frenhofer, il n'existe pas d'oeuvre parfaite sans un effort remarquable de la part de son créateur. Effort qui est du domaine du souvenir comme de celui de l'actuelle vie. C'est ainsi que le souvenir (oeuvres — et sentiments — laissés en suspens) et la fiction (le renouveau, la renaissance menant peut-être à la découverte de soi) se donnent la main. le passé qui fut réel (l'amour pour Liz, muse originelle) et la réalité immédiates ou imaginaires (puisées dans le corps nu de Marianne, une jeunesse qui elle-même se cherche un point d'appui) atteignent un résultat stupéfiant lorsque, tremblant devant ses esquisses et ses ébauches, l'artiste avoue ses faiblesses et sa misère, et que le spectateur qui observe tous les détails de l'oeuvre en train de jaillir sur la toile (quelle qu'elle soit) s'aperçoit soudain qu'il y a lui-même participé.

C'est un peu ce frémissement exalté qui secoue celui qui se laisse aller à l'extraordinaire charme de ce film qui ne veut rien démontrer, mais essaie (et réussit) de comparer deux attitudes, exposant avec force l'unité des intentions et la dualité des méthodes.

Impossible de ne pas faire de rapprochement entre les nombreuses prises d'un plan cinématographique et les innombrables croquis d'un modèle qui vous échappe. Les

LA BELLE NOISEUSE —
Réalisation: Jacques Rivette
 — **Scénario:** Pascal Bonitzer, Christine Laurent et Jacques Rivette, librement adapté d'une nouvelle de Balzac — **Production:** Martine Marignac —
Images: William Lubtchansky — **Montage:** Nicole Lubtchansky — **Son:** Florian Eidenbenz —
Décor: Manu de Chauvigny — **Costumes:** Laurence Struz — **Interprétation:** Michel Piccoli (Frenhofer), Jane Birkin (Liz), Emmanuelle Béart (Marianne), Marianne Denicourt (Julienne), David Bursztein (Nicolas), Gilles Arbona (Porbus), et la main du peintre Bernard Dufour — **Origine:** France — 1991 — 240 minutes —
Distribution: Malofilm.



personnages de Rivette qu'interprètent devant nous Michel Piccoli et Emmanuelle Béart se superposent sans se toucher, s'escriment et se tortillent, se lancèrent pour mieux cicatrifier les plaies qu'ils se découvrent, à mesure qu'avancent cette toile, ce film, cette oeuvre-recherche. Et le spectateur, emporté dans le tourbillon des débats passionnés et passionnants que se livrent en cachette l'âme de l'artiste et sa vie réelle, espère pouvoir lui aussi, un jour, parvenir à débroussailler sa propre place dans l'univers confus dans lequel il a été jeté.

Refusant de plein-pied dans une réalisation pré-établie, **La Belle Noiseuse** traduit, exalte même, le désordre intérieur qui résulte d'une certaine course à la peur ou à la mort. Si l'artiste est mal dans sa peau dans un monde en décomposition, c'est qu'une obsession profonde l'assaille et qu'il doit essayer, tant bien que mal, de vivre et de créer. Mais cette angoisse de créer devient pour Frenhofer, pour Rivette, signe de sensibilité et de richesse intérieure.

En tant que secrets de l'artiste, les femmes ont un rôle dominant. Elle donnent l'occasion au peintre de crier son art par l'intermédiaire d'une toile ou d'un film (voir l'importance donnée aux femmes dans **La Bande des quatre** par exemple). Liz et Marianne constituent la parfaite adéquation d'un sujet, de son auteur et de l'époque dans laquelle il vit. Et lorsque Frenhofer fait crisser ses plumes sur le papier, lorsqu'il essaie de faire naître son oeuvre par une infinité d'ébauches, de croquis et d'épures, il semble qu'il y va de sa propre vie. Tout se fait dans le silence: la caméra de Rivette évite les grandes clameurs du monde extérieur et l'oeuvre se crée, à petits coups, sous nos yeux, dans un extraordinaire calme, plus dense, plus grave que tous les bruits connus. Les seuls qu'on pourra réussir à définir, si on les sent, seront ceux

de l'âme. Et les cris étouffés sont ceux qu'émettent les témoins de cette difficile naissance: ceux de Liz bien entendu, la femme du peintre, qui le connaît mieux que quiconque; ceux de Nicolas, le jeune peintre, qui croit comprendre que sa relation avec Marianne n'est que l'illusion d'un bonheur fabriqué; ceux de Porbus, le vieil ami, l'ex-rival en amour, qui voit se dénouer des liens et se créer d'autres. Et il y a, comme à l'extérieur, Julienne, la soeur de Nicolas (superbe Marianne Denicourt), qui pose son regard lumineux sur ces humains qui se cherchent.

Il est incontestable que la force du film réside dans le personnage tourmenté qu'incarne avec subtilité Michel Piccoli. L'homme, saisi par la caméra avec la même subtilité qu'il exerce lui-même sur son modèle, espère et doute, passe par cette succession de revirements qui sont le propre de l'esprit humain, et il le fait avec force et courage, que sa main soit pesante ou aérienne. Quant à lui, le corps d'Emmanuelle Béart est ici plus présent que la comédienne elle-même: il se livre au scalpel du peintre qui, rien qu'un bref instant, laisse son désir s'exprimer, grâce au scénario serré qu'on écrit Rivette, Pascal Bonitzer et Christine Laurent.

Le lent cheminement de l'impossible vers le possible est celui, douloureux et voluptueux, qui hante et exalte à la fois l'artiste en quête d'inspiration. Ce cheminement débouche parfois sur une reconnaissance, une certitude qui ne sont pas dans l'oeuvre finale mais dans une prise de conscience. Mais une prise de conscience est aussi une oeuvre, peut-être la plus belle parce que la plus sincère. Merci Jacques Rivette.

Maurice Elia

Fried Green Tomatoes / Le secret est dans la sauce

Qu'on soit riche ou pauvre, jeune ou vieux, beau ou laid, on n'est jamais à l'abri des surprises bonnes ou mauvaises que la vie garde en réserve. Plus on a le goût de vivre, plus on est ouvert à tout ce qui nous entoure, plus on court le risque d'être déçu ou comblé. Quand ça va mal, on peut avoir l'impression que le sort s'acharne contre soi. On se sent vulnérable. On croit qu'on ne s'en sortira jamais. On a besoin d'être aidé. Alors, on cherche à gauche et à droite. On peut tomber sur des incompetents ou sur des charlatans. On peut aussi avoir la chance de rencontrer quelqu'un qui va nous aider à sortir de l'impasse. C'est un peu ce qui se passe dans la vie d'Evelyn Couch, un des quatre principaux personnages de **Fried Green Tomatoes**. Ed, son mari, la prend pour acquis depuis longtemps. Evelyn se sent grosse, laide, rejetée, inutile. Des rencontres avec un groupe de femmes la plongent encore plus profondément dans ses

problèmes. C'est une dame de 83 ans, madame Cléo Threadgoode dite Ninny, qui l'aidera à sortir de sa léthargie en lui racontant la vie de deux jeunes femmes courageuses qui ont vécu à Whistle Stop, dans le sud-est des États-Unis, en Alabama, dans les années 30.

Ces deux jeunes femmes, Idgie Threadgoode, la soeur du mari de Ninny, et Ruth Jamison, une amie de Buddy, un frère de Idgie, ont subi une rude épreuve lorsqu'elles étaient enfants. Buddy a été frappé mortellement par un train lorsqu'ils se promenaient tous les trois à quelque distance de la maison où la famille était réunie pour le mariage de l'aînée de la famille. À partir de ce jour-là, Idgie s'est repliée sur elle-même. Quelques années plus tard, sa mère invite Ruth à la maison espérant ainsi changer le comportement de sa fille. Ce ne fut pas chose facile pour l'invitée, mais l'apprivoisement fut possible...

**FRIED GREEN
TOMATOES (Le secret est
dans la sauce) —**

Réalisation: John Avnet —
Scénario: Fannie Flagg et
Carol Sobieski, d'après le
roman de Fannie Flagg —
Production: Jordan Kerner
et John Avnet — **Images:**
Geoffrey Simpson —
Montage: Debbie Neil —
Musique: Thomas Newman
— **Son:** Allen Robert
Murray et Karen
Spangenberg — **Décors:**
Barbara Ling et Larry Fulton
— **Costumes:** Elizabeth
McBride — **Interprétation:**
Mary Stuart Masterson
(Idgie Threadgoode), Mary
Louise Parker (Ruth), Jessica
Tandy (Ninny), Kathy Bates
(Evelyn Couch), Stan Shaw
(Big George), Cicely Tyson
(Sipsey), Nick Searcy (Frank
Bennett), Raynor Scheine
(Curtis Smoote), Chris
O'Donnell (Buddy), Richard
Riehle (le révérent
Scroggins) — **Origine:**
États-Unis — 1991 — 130
minutes — **Distribution:**
Universal.



et de courte durée. Ruth a dû quitter sa nouvelle amie pour aller vivre en Georgie, avec le mari qui avait été choisi pour elle, Frank Benneth, un batteur de femmes qui finira dans l'assiette du shérif de Georgie. Idgie et ses amis sont pour quelque chose dans la disparition du méchant mari. Ruth et Idgie réussissent donc à surmonter toutes les épreuves. Leur histoire est un très bon exemple de courage. Le message qui transpire du récit de leur aventure est donc très clair: tout le monde peut tomber une, deux ou trois fois. Ce n'est pas grave. On a en soi la force dont on a besoin pour se relever. Et si ce n'est pas suffisant, il y a toujours quelqu'un qui peut survenir.

Tout ceci est bien beau, mais pourquoi a-t-on enchâssé cette histoire dans une autre? Pourquoi a-t-on fait d'Evelyn l'auditrice des vies de Idgie et de Ruth? Il y a là-dedans quelque chose d'agaçant, de réducteur. J'ai l'impression qu'on veut non seulement m'obliger à tirer une leçon du récit de Ninny, mais qu'on est en train de me dire que je suis comme Evelyn Couch. Si l'exemple des deux jeunes femmes a eu un effet salutaire sur Evelyn, il en sera de même pour moi. Eh bien, c'est trop! Je veux bien m'identifier à Ruth ou à Idgie, mais pas à l'autre. Elle est trop grosse. Son mari est trop laid et leur maison est trop petite. Je ne veux pas que ma vie ressemble à la leur. Conclusion: à vouloir trop en faire, on finit par faire le contraire de ce qui avait été prévu au départ. Voilà pour l'aspect moralisateur.

Passons maintenant à l'aspect esthétique du film. Au début, le rythme est très lent. À l'aide d'une grue, on sort de l'eau, une camionnette, un modèle des années 30. Plus

tard, on apprendra qu'il s'agit du véhicule du méchant Frank Benneth. Puis, pendant le générique, on voit les rails de la voie ferrée vus d'un train qui roule à toute allure. C'est l'endroit même où Buddy perdra la vie dans les premières scènes du film. Et le tableau perd toute sa poésie quand Ed et Evelyn arrivent dans leur auto des années 90. Ils se sont perdus dans le petit village de Whistle Stop qui semble inhabité. Ed va téléphoner. Étonnamment, il ne semble pas surpris que les fils téléphoniques se rendent dans ce coin perdu! Pendant qu'Evelyn attend dans l'auto, on entend le bruit d'un train et on voit la poussière qui vole auprès de la voie ferrée. Mais, chose étrange, on ne voit pas le train. C'est comme si Evelyn percevait à soixante ans d'intervalle ce qui s'est produit dans ces lieux. Et je n'arrive pas à y croire. Ce personnage qui ne sait vivre qu'en fonction du regard des autres ne peut pas être assez sensible pour sentir les choses par elle-même. Je n'y crois vraiment pas. Bref, le passage des années 30 aux années 90 est tout à fait inutile. Il vient gâcher la sauce.

Cela dit, l'interprétation des quatre principales comédiennes est excellente. Mary Stuart Masterson campe une Idgie solide comme du roc. Mary-Louise Parker est une Ruth à la fois forte et douce. Jessica Tandy incarne avec vivacité une Ninny assoiffée de vivre. Et «l'épouvantable» Kathy Bates rend à merveille l'énorme épouse parfaite qui veut changer le monde, faute d'avoir du pouvoir sur sa propre vie. Quant aux hommes, ils occupent bien le peu de place qu'on leur a laissé.

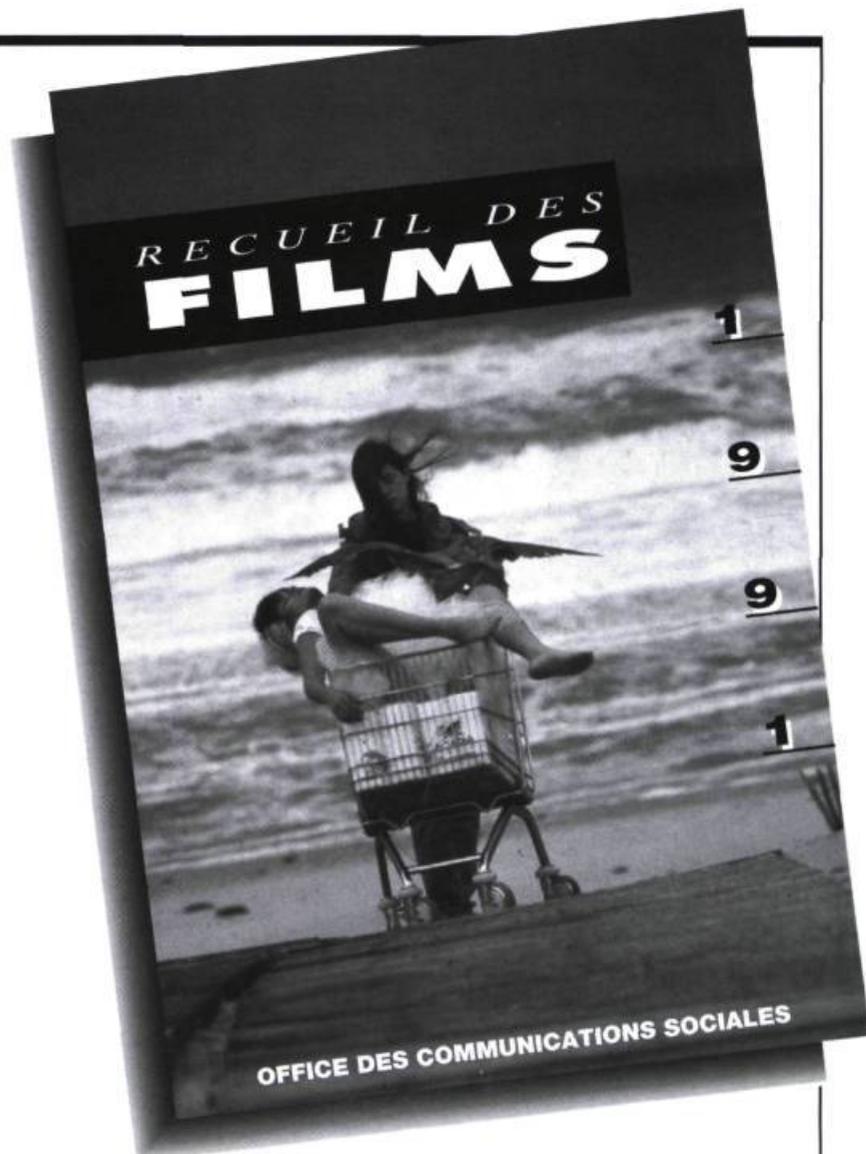
Sylvie Beaupré

SOGIC

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
DES INDUSTRIES CULTURELLES
QUÉBEC

*La SOGIC
est fière d'appuyer
financièrement le
CINÉMA QUÉBÉCOIS
et de contribuer ainsi
à sa promotion et à sa diffusion.*

PLUS
DE
400
TITRES



- comporte des renseignements et une analyse critique pour tous les films de long métrage nouveaux de l'année
- prix : 14,00 \$ l'exemplaire (port en plus 1,50 \$)
- publié depuis 1956
- prix spécial pour la série des 35 recueils parus de 1956 à 1991 (1958 épuisé) 380,00 \$ (port payé)



OFFICE DES COMMUNICATIONS SOCIALES

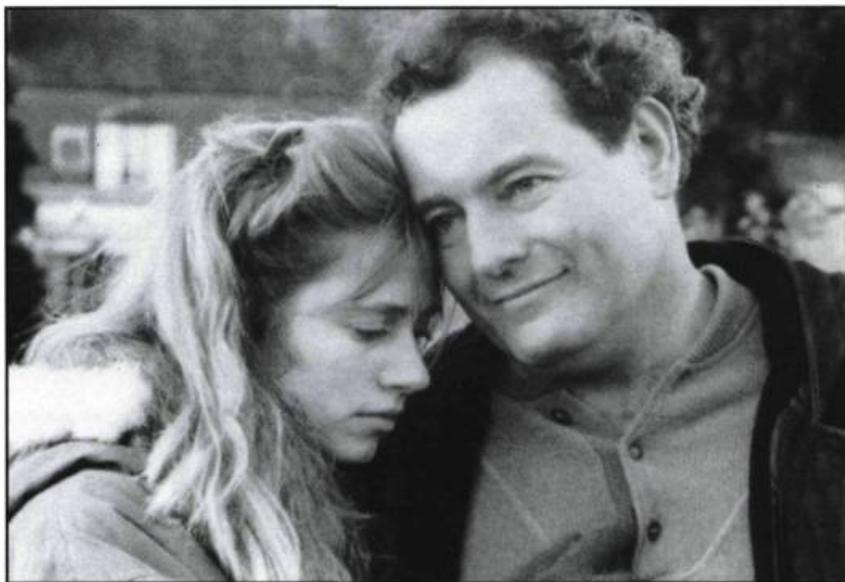
4005, rue de Bellechasse, Montréal (Qc) H1X 1J6 Tél. : (514) 729-6391 Fax : (514) 729-7375

Conte d'hiver

Avec ce second «conte des quatre saisons», Eric Rohmer arrive donc à mi-chemin de son nouveau cycle, qui suit ceux des «contes moraux» et des «comédies et proverbes». S'il paraît prématuré de dresser un bilan, nous pouvons déjà, à la lumière de ses deux dernières oeuvres, dégager ce qui les distancie et les rapproche à la fois des films antérieurs.

De *La Boulangère de Monceau* à *L'Amour l'après-midi*, Rohmer présente des personnages s'efforçant de faire coïncider leurs prises de position et leurs valeurs morales, en dépit de situations qui les incitent fortement à une transgression. L'exemple le plus probant reste celui du héros de *Ma nuit chez Maud*, troisième de la série des «contes moraux». De *La Femme de l'aviateur* à *L'Ami de mon amie* (le cycle des «comédies et proverbes»), la situation est en quelque sorte inversée; la liberté est pleinement consentie, et la difficulté d'être des protagonistes semble souvent tributaire d'une absence de règles, ou du moins d'une volonté d'en faire fi (*Pauline à la plage*). On observe alors un sensible glissement vers l'action. Plutôt que de précéder l'événement, le discours (c'est-à-dire la parole, toujours abondante) le suit. Rohmer ne théorise plus, il laisse agir ses personnages sans trop les contrôler, et leur laisse découvrir eux-mêmes les conséquences de leurs actes. Le ton est plus léger, conforme à l'insouciance ambiante.

Les «contes des quatre saisons», du moins jusqu'à présent, semblent étrangement établir la synthèse des deux cycles précédents. J'avais déjà signalé ⁽¹⁾ le retour que *Conte de printemps* opérait sur *Ma nuit chez Maud*. Avec *Conte d'hiver* (dont la conception est d'ailleurs antérieure à celle de *Conte de printemps*), Rohmer confirme cette sorte de ressourcement. Le prologue nous montre Félicie et Charles filant un parfait amour estival sur une plage ensoleillée. L'histoire qui va suivre se déroule cinq années plus tard, pendant la période grisâtre de Noël — comme dans *Maud* — et se terminera par les retrouvailles inopinées des deux jeunes gens, événement que Félicie n'avait pas cessé d'escompter. Dans *Maud*, l'épilogue se situait cinq ans après le récit principal; il s'agissait aussi d'une scène de vacances au bord de la mer, concrétisation définitive d'une quête de bonheur chez Jean-Louis. À la différence de celui-ci, Félicie ne cherche plus un hypothétique bonheur; elle l'a déjà connu, et si elle l'a perdu par une étourderie, elle ne souhaite que le retrouver. Lorsqu'elle y parvient, rien ne peut garantir sa satisfaction (à cet égard, on peut parler d'une fin ouverte), mais du moins peut-on parier sur sa nouvelle *félicité*. Parier est le mot, puisque Rohmer traite encore une fois du pari de Pascal; ce n'est toutefois pas volontairement que Félicie en usera, car sa relative inculture ne lui permettrait aucunement de se



poser la question en ces termes —, c'est son ami Loïc, un intellectuel, qui lui explique les enjeux du fameux pari.

Ainsi, comme chez Rohmer première manière, nous assistons à une recherche persévérante fondée sur des principes qui confinent plus ou moins à un déterminisme en lequel il faut croire. Et comme chez Rohmer seconde manière, cette recherche s'effectue dans un cadre aléatoire, puisqu'elle n'est plus basée sur des a priori théoriques ou dogmatiques, mais sur un simple désir, une *certitude* instinctive qui n'appellent pas obligatoirement de justifications; c'est sans l'avoir prévu que Félicie sera *illuminée* (la séquence dans l'église), rafferme dans son espoir de retrouver le père de son enfant. Ce conte prend donc l'allure d'une nouvelle «comédie et proverbe» qui serait en quelque sorte visitée par les fantômes des «contes moraux»... Mais bien qu'il réussisse la synthèse des deux cycles, et bien que le sujet en soit extrêmement touchant, ce *Conte d'hiver* ne remporte pas totalement notre adhésion. Pourquoi? Ce n'est certainement pas parce que Rohmer a délaissé le climat idyllique de ses films de vacances, ou que le décor esthétisant aux couleurs chatoyantes des beaux quartiers fait place à Belleville et à la banlieue chagrine, encore plus grise en ce début d'hiver. En refusant tout aspect onirique, en s'en tenant à la plus stricte linéarité et à une méfiance exagérée de la dramatisation (qu'il laisse à son intermédiaire shakespearien), Rohmer prend le risque d'impatisser non seulement des spectateurs occasionnels (passe encore), mais aussi certains parmi les plus inconditionnels de son oeuvre. J'en suis.

Denis Desjardins

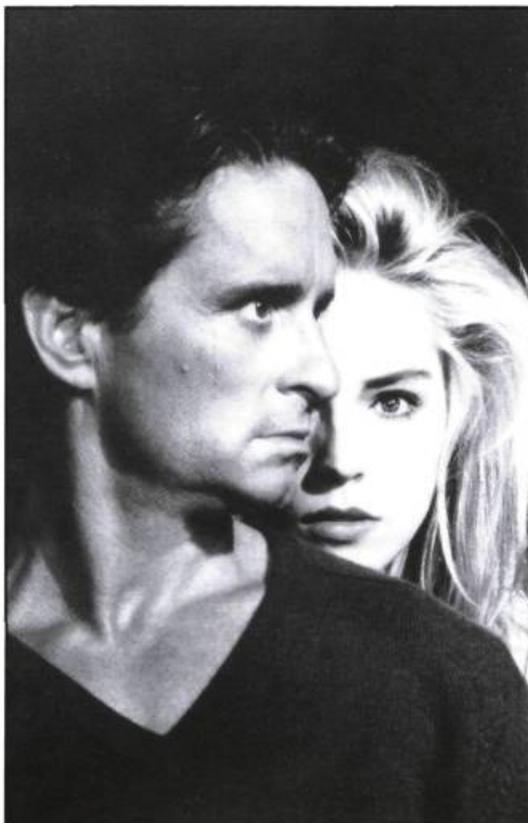
CONTE D'HIVER —
Réalisation: Eric Rohmer —
Scénario: Eric Rohmer —
Production: Margaret Menegoz — **Images:** Luc Pagès et Philippe Renaud —
Montage: Mary Stephen —
Musique: Sébastien Erms —
Son: Pascal Ribier et Ludovic Hénault —
Interprétation: Charlotte Very (Félicie), Frédéric Van Den Driessche (Charles), Michel Voletti (Maxence), Hervé Furic (Loïc), Ava Loraschi (Elise), Christine Desbois (la mère), Rosette (la soeur), Jean-Luc Caillot (Edwige), Jean-Claude Biette (Quentin), Marie Rivière (Dora) — **Origine:** France — 1991 — 114 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

(1) Voir *Séquences*, no 146, juin 1990, p.66.

BASIC INSTINCT —
Réalisation: Paul Verhoeven
 — **Scénario:** Joe Eszterhas
 — **Production:** Alan Marshall — **Images:** Jan De Bont — **Montage:** Frank J. Urioste — **Musique:** Jerry Goldsmith — **Son:** Fred Runner — **Décors:** Terence Marsh et Mark Billerman — **Costumes:** Ellen Mirojnick — **Interprétation:** Michael Douglas (le détective Nick Curran), Sharon Stone (Catherine Tramell), George Dzundza (Gus), Jeanne Tripplehorn (le docteur Beth Garner), Denis Arndt (le lieutenant Walker), Leilani Sarelle (Roxy), Bruce A. Young (Andrews), Chelcie Ross (le capitaine Talcott), Dorothy Malone (Hanzel Dobkins) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 127 minutes — **Distribution:** TriStar.

Basic Instinct

Précédé d'une publicité tapageuse entourant sa sortie (la communauté gaie protestant contre l'image peu valorisante qu'on y ferait de femmes homosexuelles), **Basic Instinct** est un autre de ces films s'inscrivant dans la (longue!) lignée de thrillers hitchcockiens. On y



retrouve d'ailleurs tout: l'héroïne blonde rappelant Kim Novak ou Tippy Hedren, l'utilisation (parfois astucieuse) de plans subjectifs, un générique stylisé qui aurait pu être l'oeuvre de Saul Bass, et une trame sonore obsédante, évoquant celles composées par Bernard Herrman pour des films comme **Vertigo** et... **Sisters**⁽¹⁾.

Basic Instinct renvoie également au cinéma policier contemporain dont il reprend certains thèmes et conventions: la suspension du héros-policier (**Dirty Harry**, **Year of the Dragon**), les poursuites en voitures (**The French Connection**, **Bullitt**, **To Live & Die in L.A.**) ou encore, le héros-policier confronté à une société jeune et permissive, le plus souvent symbolisé par une scène de discothèque (**Coogan's Bluff**, **Year of the Dragon**, **Frantic**). Le film reprend même la formule du

«sex and violence» popularisé par **Fatal Attraction**, et qui n'en est pas à sa première controverse (souvenez-vous de **Dressed to Kill** et **Body Double**). Et les auteurs, multipliant par trop les airs de déjà-vus, vont même jusqu'à reprendre la scène d'ascenseur de **Dressed to Kill**, elle-même inspirée de la scène de douche de **Psycho**.

Si le scénario de Joe Eszterhas (**Jagged Edge**) ne brille ni par sa profondeur ni par son originalité, il multiplie néanmoins les complications narratives et les retournements de situations avec une certaine ingéniosité et ce, même si le dénouement peut paraître décevant. Après un début fulgurant, où l'on assiste à l'assassinat particulièrement sanglant d'un riche promoteur, le film suit l'enquête de l'inspecteur Nick Curran de la police de San Francisco. Très vite, les soupçons se portent sur une riche, séduisante et mystérieuse romancière. Mais l'enquête piétine, se complique. Un détective est assassiné. Et pourquoi diable notre belle romancière en sait-elle autant sur Curran? Le spectre du coup monté évoque tout de suite **Vertigo**, sentiment accentué par le montage, les mouvements de caméra et la bande son.

Spécialiste d'un certain cinéma d'action depuis **Robocop**, le Hollandais Paul Verhoeven trouve ici l'occasion d'exploiter certains thèmes qui caractérisaient **The Fourth Man**: la riche femme fatale, l'ambiguïté et l'identité des rapports sexuels et de leurs violentes conséquences⁽²⁾, la représentation de l'artiste-écrivain en tant qu'être instable et troublé, de même qu'un certain attrait pour la perversion.

Bénéficiant d'un budget avoisinant les quarante millions, **Basic Instinct** se veut une oeuvre particulièrement soignée et sophistiquée. La photographie, où dominent les teintes chaudes et orangées, contribue à accentuer le climat passionnel de l'ensemble. Et ce parti-pris esthétique n'est jamais vraiment gratuit. Oh! Il y a bien certains effets accrocheurs, comme dans la séquence finale, mais le style visuel et sonore reste dans l'ensemble plus heureux que racoleur. Malheureusement, le style et les nombreuses références à Hitchcock agacent autant qu'elles séduisent, un peu comme si les auteurs cherchaient à masquer par un clin d'oeil des failles souvent trop apparentes et un propos plutôt vide.

Si l'on doit reprocher au film un certain manque de profondeur (le passé trouble du héros-policier aurait eu tendance à être davantage exploité), il reste cependant que **Basic Instinct** contient quelques séquences assez exceptionnelles, comme cette poursuite en voiture à travers des collines, qui, bien que relativement courte, est certes la meilleure du genre depuis **To Live & Die in L.A.** Et la scène où Catherine est interrogée au poste de

(1) De la même façon, certaines images renvoient carrément à **Psycho** (un pic à glace), **Vertigo** (un escalier vu en plongée) ou **Suspicion** (l'océan), et les magnifiques paysages de la région de San Francisco ne sont pas sans évoquer **The Birds** ou **Vertigo** (encore!).

police, un véritable bijou! On reconnaît alors d'emblée le style et l'humour particulier du réalisateur de **Robocop** et **The Fourth Man** qui utilise avec adresse un montage vif, des cadrages judicieux, des couleurs froides et bleutées (ce qui contraste avec l'ensemble du film) pour contribuer au ton résolument sarcastique de la séquence qui reprend en quelque sorte le principe de l'arroseur arrosé. Il faut dire que l'ensemble bénéficie beaucoup de la présence de Sharon Stone qui, tout au long du film, fait montre d'une performance aussi séduisante que troublante, au point de voler la vedette à un Michael Douglas très ordinaire.

Bien que je ne tiens pas à faire de procès idéologique, j'ajouterai que les accusations d'homophobie et de sexisme portées contre le film m'apparaissent en partie justifiées: les quatre personnages féminins, par exemple, représentent autant de comportements déviants

(jalouses, meurtrières, psychopathes, bisexuelles), et la caméra s'intéresse particulièrement de près aux attributs physiques des comédiennes (d'ailleurs, très légèrement vêtues). Comme quoi Hollywood véhicule encore les mêmes stéréotypes.

Balayé du revers de la main par la critique américaine, **Basic Instinct** demeure malgré tout un film assez réussi qui provoque, malheureusement, une réaction ambivalente, comme si, en plus des considérations idéologiques, on avait le sentiment d'assister à du déjà-vu. On peut se demander où se situe la frontière entre le clin d'oeil et le plagiat?

Éric Beauchemin

(2) Dans *The Fourth Man*, un cercueil porte les restes d'un homme qu'on dit décédé d'une surdose d'amour. Pareille citation s'appliquerait fort bien à *Basic Instinct*.

Le Cri de la roche

Quelque part au sud de la Patagonie s'élève le Cerro Torre, imposante tour de granit dont le sommet est considéré comme le plus dangereux de la planète, tellement la nature y est traître, implacable et imprévisible. Dans un affrontement plus philosophique que sportif, deux alpinistes se lancent le défi de gravir cette montagne: Roccia Innerkofler est le plus grand alpiniste du moment et le plus âgé des deux. Constamment à l'écoute de la montagne, il gravit les sommets dans un désir d'élévation spirituelle. Son adversaire, Martin Sedlmayer, jeune adonis champion d'escalade en salle, est un pur produit médiatique en quête de gloire personnelle. Sous l'oeil avide des caméras, ils s'affronteront.

S'inspirant d'un fait réel, Werner Herzog fait de son film une parabole de l'âme humaine dans sa grandeur... et ses excès. Pas de doutes, cette illustration du combat pathétique et lyrique de deux aventuriers mégalomanes plongés dans une quête insensée était un digne sujet du réalisateur de **Aguirre** et **Fitzcarraldo**. Mais hélas! **Cerro Torre** est étonnamment accablant. Ni drame sportif, ni étude psychologique, ni film d'amour (ou plutôt si, tout cela à la fois sans toutefois convaincre dans aucun de ces genres), le film devient aussi insaisissable que les sommets qu'il glorifie. Et très tôt, devant les ratés d'un scénario qui ne sait trop à quoi se consacrer, ce ne sont plus que les points négatifs qui sautent aux yeux.

Essentiellement, le film souffre d'une mise en scène approximative et peu inspirée. La direction d'acteurs, quant à elle, tient plutôt de l'ébauche. Ainsi Donald Sutherland, qui en principe doit incarner un célèbre journaliste sportif, a davantage l'allure d'un correspondant politique. Mathilda May n'a absolument rien à faire dans



LE CRI DE LA ROCHE

— **Réalisation:** Werner Herzog — **Scénario:** Hans-Ulrich Klenner, Walter Saxer et Robert Geoffrion — **Production:** Walter Saxer, Henry Lange et Richard Sadler — **Images:** Rainer Klausmann — **Montage:** Suzanne Baron — **Musique:** Ingram Marshall, Alan Lamb, Stewart Dempster, Sarah Hopkins, Atahualpa Yupanqui et Richard Wagner — **Son:** Christopher Price — **Décors:** Juan Santiago, Kristine Steinhilber, Cornelius Siegel et Wolfgang Siegel — **Costumes:** Ann Poppel — **Interprétation:** Vittorio Mezzogiorno (Roccia Innerkofler), Stefan Glowacz (Martin Sedlmayer), Donald Sutherland (Ivan Radanovic), Mathilda May (Katharina), Brad Dourif (Sans-douilles), Al Waxman (Stephen Brownstein), Gunilla Karlzen (Carla), Chavela Vargas (l'Indienne) — **Origine:** Allemagne/France/Canada — 1991 — 106 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

ce film, sinon d'assurer le rôle de figuration de la belle de service et de montrer ses formes. Al Waxman se retrouve aussi de la partie dans une inexplicable caricature de producteur américain dont les nombreuses crises sont consolées par une pomponnette allemande des plus typiques. Ridicule! Quant aux rôles principaux, et même s'ils sont un peu plus étoffés grâce aux vaillants Vittorio Mezzogiorno et Stefan Glowacz, ils n'atteignent pas des sommets de composition et errent, comme tous les autres, à la recherche d'une quelconque profondeur. Comment alors partager la quête existentielle des protagonistes et croire, ne serait-ce qu'un instant, en leurs moments d'espoir, d'hésitation, de crainte? Comment s'intéresser à cette histoire où Herzog et ses scénaristes (dont le Canadien Robert Geoffrio) ne nous épargnent ni l'immanquable vieille paysanne aux propos sibyllins, ni l'alpiniste fou seul détenteur du secret du Cerro Torre, ni même les images cartes postales qui feront le bonheur des adeptes des vacances-aventures? Rendu à un tel degré d'irritation, le spectateur pourra-t-il encore fermer les yeux (et surtout les oreilles) sur ce mauvais doublage français et les inévitables numéros imposés des coproductions (en l'occurrence germano-franco-canadienne, avec participation italienne)?

Certes, le tournage de **Cerro Torre** fut une entreprise fort audacieuse et Herzog faillit même y laisser sa peau. Le résultat final a d'ailleurs conservé ce cachet très

physique. Mais nous avons osé espérer de ce quatorzième film de Werner Herzog quelque chose de fou, de grandiose, d'insensé. Une oeuvre lyrique soulevée par l'air pur et inviolé des grands sommets. Déception! Il n'y a dans ce film ni la verve ni le rythme pour parvenir à exprimer l'entêtement hautain de l'homme dans son désir de conquête. Et c'est avec regret que nous voyons le réalisateur manquer plusieurs rendez-vous importants avec son propre film. Herzog avait en effet en mains suffisamment d'éléments pour faire de **Cerro Torre** un grand hommage à cette nature violente et cruelle, une fable où l'homme n'est que vassal des forces terrestres, une critique virulente et cynique des médias avides d'exploits humains. Mais alors que le s'accumulent les séquences peu convaincantes et sans âme, on se demande si le réalisateur avait vraiment envie de tourner ce scénario! Herzog n'a d'ailleurs accepté de s'engager dans ce projet qu'après avoir obtenu certaines concessions: «N'étant pas convaincu de pouvoir développer le script de manière à me sentir pleinement à l'aise sur ce projet, j'ai hésité un certain temps. Finalement, nous avons conclu un accord et j'ai accepté de réaliser le film après avoir remanié le scénario». Peut-être Herzog aurait-il dû tout simplement ne jamais s'intéresser au projet, aussi «remanié» soit-il.

Carlo Mandolini

Jusqu'au bout du monde

JUSQU'AU BOUT DU MONDE — Réalisation: Wim Wenders — Scénario: Peter Carey et Wim Wenders — Production: Anatole Dauman, Wim Wenders et

On pourrait écrire des pages sur le nouveau film de Wim Wenders sans jamais donner l'impression qu'il est raté tellement il recelle d'idées et d'images saisissantes. Mais voilà, il s'agit d'un film brouillon auquel Wenders n'a pas su donner une forme cohérente.



Le problème majeur en est un de narration. Il y a deux histoires dans le film, celle d'une femme, Claire Tourneur, qui poursuit son homme, Sam Farber, autour du monde et celle de Sam qui veut gagner l'amour de son père. Wenders nous expose la première intrigue en deux heures, dans une course effrénée qui ne laisse aucune place au développement profond des personnages mais qui séduit par son humour et sa légèreté — un film tout à l'horizontale, un récit carte postale où l'on reconnaît de multiples références aux autres films de Wenders. Le film possède alors l'allure d'un polar *gomme balloune*; un pastiche à l'image de ces nouvelles bandes dessinées qui marient nostalgie et futurisme rigolo. Mais, après deux heures, l'oeuvre bifurque.

Arrivé en Australie, le récit perd son élan, pénètre un lieu unique — la caverne du père scientifique — et s'enlise dans le mélodrame que vivent les personnages interprétés par William Hurt et Max von Sydow. Le film se veut alors profond et grave; tout à la verticale, pourrait-on dire, pour mieux sonder l'âme humaine. Même les éléments futuristes du film acquièrent soudainement une dimension plus sérieuse. La menace d'une explosion nucléaire pèse sur l'avenir des deux

amants telle l'épée de Damoclès... et le professeur Farber se révèle plus inquiétant que le docteur Caligari. Cependant, Wenders a beau consacrer une heure complète au développement de cette deuxième histoire, il n'arrive pas à la rendre très convaincante. De deux choses l'une, le réalisateur aurait dû resserrer la première partie et développer la seconde... ou tourner deux films différents. (Les cinéphiles verront-ils un jour les versions de 9 heures et de 6 heures que Wenders a tout d'abord montées? La fresque du cinéaste était peut-être alors mieux équilibrée.)

Pour que le film fonctionne avec sa structure actuelle, il aurait fallu que Wenders pense à insérer une multitude d'éléments prémonitoires de la dernière heure dans les deux premières. Or, ce n'est pas le cas. Ceux qui ont vu **Jusqu'au bout du monde** savent à quel point le propos de l'oeuvre se veut philosophique et autoréférentiel. Dans la dernière partie du film, par le biais des expériences menées par le père, Wenders nous entretient des rapports étroits qui lient le rêve au cinéma et la science à l'art. Lorsque le savant et ses cobayes développent une accoutumance malsaine à leur travail, qui consiste à pouvoir filmer l'inconscient et le visionner par la suite, Wenders nous met en garde contre l'inertie et l'égoïsme des consommateurs d'images et le narcissisme qui guête tout créateur. Lourd message, s'il en est un, auquel le cinéaste ne prépare pas suffisamment le spectateur. Les premières images du film nous montrent Claire Trevor s'éveiller d'un mauvais rêve pour se retrouver dans un décor tout aussi cauchemardesque, celui d'un appartement luxueux de Venise envahi par des écrans vidéos et des corps en déroute. Les motifs du rêve

et du despotisme de l'image sont donc là dès le début, mais par la suite, Wenders n'en fait plus assez mention. De plus, il faut attendre la moitié du film pour apprécier le fonctionnement de l'invention que Sam tente de ramener à son père, la caméra qui pourra faire voir sa mère malgré sa cécité. L'existence de l'appareil justifie toute la dernière partie du film, mais le spectateur n'a aucune idée de son importance dans la première heure du récit. Cela est d'autant plus dommage que ce *gadget* de science-fiction donne lieu à des scènes émouvantes et des plans visionnaires. Le temps s'arrête pour qui reconnaît *La Jeune fille au turban* de Vermeer, lorsque Claire filme la soeur de Sam. On reste bouche bée lorsque sont retransmises les images d'un rêve où l'on retrouve la forme cadavérique de Max von Sydow courir vers nous, mains tendues tel Nosferatu, le visage transfiguré par un essaim de pixels multicolores. Soit dit en passant, Wenders commet l'erreur de dénoncer les méfaits de la vidéo et de la technologie moderne en tournant un film dont la beauté dépend justement de leur existence. **Jusqu'au bout du monde** laisse donc peu de répit au cinéophile critique. Même l'interprétation pose problème, Dommartin ne faisant vraiment pas le poids devant Sam Neil, Max von Sydow, William Hurt et Jeanne Moreau.

Que vaut donc une recette mal exécutée? Une série de perles incorrectement enfilées? Une esquisse jamais pleinement réalisée? À son meilleur, **Jusqu'au bout du monde** nous laisse entrevoir ce qu'il aurait dû ou pu être mais, au bout du compte, il ne reste que le mirage de lui-même, un songe duquel on s'éveille frustré.

Johanne Larue

Proof / La Preuve

Martin rentre chez lui par les ruelles. Il n'avait pas prévu sur sa route cet amoncellement d'ordures qu'il heurte et qui s'écroule avec fracas, assommant un chat. La scène se passe à l'arrière du restaurant où travaille le jeune Andy. Celui-ci hèle Martin: «Vous auriez pu faire attention, vous avez tué notre chat.» Vérification faite, l'animal respire toujours. Les deux hommes l'amènent chez le vétérinaire et c'est le début d'une curieuse amitié, tout à fait inédite au cinéma.

Car Martin est aveugle de naissance. De brefs flash-backs nous apprennent peu à peu qu'ayant déçu sa mère — elle aurait tellement souhaité avoir un enfant «normal» et sortable —, il s'est peu à peu enfermé dans la méfiance. Comment croire ce qui vous est dit par les autres quand on ne peut pas le vérifier soi-même? Et quand sa mère meurt prématurément, il se demande si ce n'est pas pour se débarrasser de lui. Adulte, il va s'interroger sur sa tombe: est-elle réellement morte ou a-t-elle fui pour l'abandonner?

C'est pour cela qu'avec un soin maniaque, il photographie tout, absolument tout. Le salon du vétérinaire, son chien, le parc, une feuille morte par terre. Et il cache ses clichés dans son coffre-fort, les déroband à la curiosité de Celia, officiellement sa femme de ménage mais en réalité son ange gardien: elle s'occupe de tout chez lui. Et elle en est passionnément

Jonathan Taplin — **Images:** Robby Müller — **Montage:** Peter Przygodda — **Musique:** Graeme Revell et musique pop — **Son:** Jean-Paul Muges — **Décors:** Thierry Flamand et Sally Campbell — Vidéo haute définition: Sean Naughton — **Costumes:** Montserrat Casanova — **Interprétation:** Solveig Dommartin (Claire Tourneur), William Hurt (Trevor McPhee/Sam Farber), Jeanne Moreau (Edith Farber), Sam Neill (Eugene Fitzpatrick), Max Von Sydow (Henry Farber), Rudigee Vogler (Philip Winter), Chick Ortega (Chico), Eddy Mitchell (Raymond), Chishu Ryu (M. Mori), David Gulpilil (David) Justine Saunders (Maisie), Ernie Dingo (Burt) — **Origine:** Allemagne/France/Australie — 1991 — 179 minutes — **Distribution:** Warner Bros.



amoureuse. Martin le sait mais se refuse à cet amour. Il sent bien que s'il devenait son amant, il en serait doublement dépendant.

Tandis que devant la sincérité un peu brutale d'Andy, sa méfiance va fondre, imperceptiblement, et Martin lui demandera bientôt ce qu'il n'a encore jamais osé demander à personne: de regarder ses photos une à une et de les lui décrire. Ils iront même ensemble au cinéma et le jeune homme se substituera aux yeux de l'aveugle. Mais Celia, jalouse de cette complicité dont elle est exclue, va réussir à miner la confiance de Martin. Elle devient la maîtresse d'Andy. Mais l'amitié triomphera et elle sortira perdante de ses intrigues.

Premier long métrage d'une jeune réalisatrice australienne que nous faisons découvrir, l'an dernier à Cannes, la Quinzaine des réalisateurs, **Proof** révèle un scénariste-cinéaste au regard singulier, qui ne se contente

pas d'aligner les bonnes idées mais qui sait les organiser selon un art du récit profondément original.

Depuis la succession des étranges photos de Martin, dont l'appareil crépite sans arrêt, jusque dans l'évolution des sentiments de ses personnages, la réalisatrice démontre avec brio que l'on peut s'attarder avec minutie au détail sans perdre de vue la progression de l'ensemble. Brio et sensibilité. Ses comédiens sont remarquablement choisis et mis en scène sans complaisance. À commencer par Geneviève Picot dont le rôle maléfique n'altère pas la présence douloureuse. La bande sonore est précise, acérée.

Un film rigoureux dont la cruauté est tempérée par un humour noir au ton personnel. Jocelyne Moorhouse est une cinéaste à suivre.

Francine Laurendeau

Le Bal des casse-pieds

Yves Robert s'est toujours fait remarquer par des oeuvres personnelles même si, dans l'ensemble, elles sont destinées à un grand public. C'est sans doute pour cela qu'au fil des années il a réussi à se former une cohorte de comédiens-copains qui ont su l'appuyer dans sa démarche. Et pour cette raison, **Le Bal des casse-pieds** nous offre une des plus imposantes affiches du comique français. Ils sont partout les casse-pieds: au travail, dans les transports en commun, dans la rue, et jusque dans la famille. Avec la complicité du scénariste Jean-Loup Dabadie, Yves Robert a concocté une histoire à sketches dont le fil conducteur est la vie au jour le jour d'un vétérinaire. Propos casse-gueule puisque la représentation à l'écran de situations de ce genre peut engendrer de nombreuses failles. À partir de cette constatation, le film vaut ce que valent les sketches: ici ils sont de valeur inégale. Du dragueur sur le retour à l'homosexuel élégant, en passant par la soeur hystérique, chacun fait son numéro. On tente alors de ramener la situation à la normale en inventant une (très) brève idylle entre un Jean Rochefort un peu perdu et une Miou-Miou qui ne sait trop où elle est. Tout simplement, les personnages ne font que passer sans qu'on ne retrouve la complicité qui devrait exister entre eux. Il est vrai que, de nos jours, les occasions de rire sont rares. Mais faut-il pour autant que l'on s'appuie sur une recette rarement réussie à l'écran?

Élie Castiel

Shining Through

Plusieurs acteurs contemporains disent rêver des rôles qu'on écrivait jadis pour Humphrey Bogart ou Gary Cooper: des personnages juste un peu plus grands que nature, héroïques et fragiles tout à la fois, aux prises avec le destin et un amour impossible. **Shining Through** concrétise ce souhait pour un des acteurs les plus en vue de Hollywood: non pas Michael Douglas, mais bien Melanie Griffith. Son personnage dans le film de David Selzer ressemble à une Cendrillon moderne qui devient espionne plutôt que princesse, préférant infiltrer l'Allemagne nazie plutôt que les salles de bal et forçant le prince charmant à jouer les valets de pied. Une tâche que Douglas remplit avec un manque de conviction qui en dit long sur le peu d'intérêt que représentent les personnages faire-valoir au cinéma, fonction qui incombe habituellement aux *héroïnes* des films d'action. À sa façon bien moderne, **Shining Through** rectifie 50 ans d'injustice à Hollywood, en donnant à une femme le premier rôle dans un drame de guerre. (Paradoxalement, le film perpétue cependant une autre injustice typiquement hollywoodienne: celle de placer le nom de Douglas au-dessus de celui de Griffith, dans le générique du film.)

Shining Through n'est pas un chef-d'oeuvre, mais il serait ridicule de bouder le divertissement qu'il propose, surtout lorsqu'il est parfois transfiguré par des images soudainement poétiques: un zèbre en liberté dans les ruines d'une ville bombardée ou la douleur qui se lit sur le visage de Griffith, à la faveur d'un plan séquence, lorsqu'elle comprend que l'amant qu'elle croyait mort l'a tout simplement abandonnée.

Johanne Larue

BAL DES CASSE-PIEDS

— **Réalisation:** Yves Robert
— **Scénario:** Jean-Loup Dabadie et Yves Robert —
Interprétation: Jean Rochefort, Miou-Miou, Jean Carmet, Hélène Vincent, Victor Lanoux, Jacques Villeret, Claude Brasseur, Valérie Lemercier et Jean Yanne — **Origine:** France — 1991 — 98 minutes.

SHINING THROUGH

(*Une lueur dans la nuit*) —
Réalisation: David Seltzer
— **Scénario:** David Seltzer, d'après le roman de Susan Isaacs — **Interprétation:** Melanie Griffith, Michael Douglas, Liam Neeson et Joely Richardson — **Origine:** États-Unis — 1992 — 132 minutes.