

Zoom out

Number 163, March 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50109ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1993). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (163), 38–71.

The Crying Game



Neil Jordan a un faible pour les rêveurs. Il affectionne particulièrement ces *losers* qui se réfugient dans leur imaginaire et se trouvent bien dépourvus lorsque la dure réalité fait — ou refait — irruption dans leur vie.

Après deux accidents de parcours (*High Spirits* et *We're No Angels*, des films de commande), Jordan renoue avec l'univers glauque et troublant de *Mona Lisa* pour nous livrer une singulière réflexion sur l'identité sexuelle et la véritable nature de l'amour.

Comme l'ex-taulard de *Mona Lisa* et l'adolescent à l'imagination fertile du méconnu *The Miracle*, Fergus, le terroriste récalcitrant de *The Crying Game*, est attiré par une créature de rêve qui bouleversera sa vie. Mais ici les cartes sont truquées, les identités confuses, les rôles inversés et le rêveur n'est pas celui qu'on pense. Grâce à un traitement d'une décapante ironie, qui n'exclut pas une sympathie certaine, Jordan subvertit toutes les données de son récit et nous étonne à chaque tournant.

Il n'y a pas que les chansons de la bande sonore (*The Crying Game*, *When a Man Loves a Woman* et *Stand by Your Man*) qui ironisent sur la nature des personnages et leur situation. Des prénoms étrangement équivoques sèment déjà le doute (Jude est surtout un prénom masculin, Jody un prénom féminin : la première est une meneuse, un peu dominatrice, le second d'un tempérament doux et conciliant).

Si Fergus fait office de point d'ancrage dans le récit, tout ce qui l'entoure, les gens et les événements, est incertain et défie sa perception de la réalité et la nôtre. Malgré le drame qui se joue au premier acte (la séquestration et la mort de Jody), le climat se trouve allégé par la relation qui se tisse entre Fergus et Jody, un dérivatif à la tension qui monte autour d'eux. Mais le subtil jeu de pouvoir qui s'établit alors entre les deux hommes n'est pas vraiment à l'avantage du ravisseur. Le soldat séquestré se révèle un philosophe sensible qui décèle chez son geôlier une nature compatissante voire altruiste. Fergus ne se rend jamais bien compte à quel

point il a pu être manipulé. Peu à peu, nous prenons conscience de l'ascendant que peut avoir Jody, même mort, sur Fergus qui reste accroché à son souvenir au point de vouloir le faire revivre par l'intermédiaire de Dil.

À bien des égards, **The Crying Game** est l'envers de **Mona Lisa**. Dans les deux cas, le protagoniste est attiré par une grande jeune femme noire et se heurte à une sexualité « inversée » qui l'exclut ou le rebute. Le premier débute là où le second se terminait, sur le site d'une foire dans une station balnéaire, dont Jordan fait le symbole d'une certaine innocence perdue ou sacrifiée. **Mona Lisa** débutait avec la sortie de prison de George alors qu'ici la prison constitue la fin (provisoire) de l'itinéraire de Fergus et la seule façon d'apaiser ses démons. Curieusement et avec toute l'ironie que cela suppose, la prison est montrée comme un havre de paix et de sécurité pour ce drôle de couple. L'avenir est ouvert pour peu que l'on admette certains ajustements.

Le troisième acte voit le retour du scorpion de la fable, Jude toute de noir vêtue. Le passé refait surface. Jusque-là, la relation entre Fergus et Dil avait conservé des relents de culpabilité et de mort, avec le souvenir omniprésent de Jody. Le retour de Jude — l'autre sexualité — a pour effet de précipiter les événements au milieu desquels Fergus ne sera finalement rien de plus que ce qu'il a été jusqu'alors, plus spectateur qu'acteur.

Lorenzo's Oil / L'Huile de Lorenzo

Réglons sur le champ une question brûlante: oui, **Lorenzo's Oil** est un autre film sur une méchante maladie qui tue des enfants et oui, j'allais le voir rempli d'appréhensions, nourries par les trop nombreux *movies of the week* américains qui pullulent sur nos écrans de télévision. Il y a cependant dans le plus récent long métrage de George Miller une sincérité qui le distingue clairement du lot et qui fait qu'on en redemande. Pour tout vous avouer, j'irais volontiers revoir **Lorenzo's Oil**. Bon voilà! C'est sorti et je me sens mieux... Maintenant, parlons du film.

La sentence de mort du petit Lorenzo est prononcée dans les quinze premières minutes du récit. Donc, on ne perd pas de temps. Véritable monstre qui presse toute chose dans de pareilles situations, se faisant subitement précieux et fuyant, le temps — et son défilement — s'impose comme leitmotiv principal du film. Suivant ce modèle, le scénario, concocté par Miller et Nick Enright, progresse à un train d'enfer et le rythme ainsi installé ne laisse la place à aucun temps mort. Adoptant la forme d'un journal de maladie, illustrant la terrifiante détérioration de l'état de Lorenzo, cette incroyable histoire nous transporte des Îles Comores jusqu'à

The Crying Game doit beaucoup à la force de ses interprètes. Nommé meilleur acteur par l'America's National Society of Film Critics, l'Irlandais Stephen Rea parvient, malgré les limites évidentes que lui impose le rôle, à rendre tangible le trouble de Fergus.

Miranda Richardson est l'une de ces actrices-caméléons qui peuvent aborder tous les registres avec le même succès. Excellente dans le téléfilm d'Angela Pope, **Sweet As You Are**, remarquable dans **Damage** de Louis Malle, Richardson campe une Jude des plus inquiétantes, une femme chez qui la violence à fleur de peau est prête à éclater sans volonté de contrôle. Dans le rôle de Jody, l'Américain Forest Whitaker compose un *cockney* d'abord improbable et pourtant tout à fait crédible qui réussit à s'imposer pendant le court temps qu'il occupe l'écran.

La grande trouvaille de ce film réside évidemment dans le choix de Jaye Davidson qui incarne avec une aisance et une sincérité déconcertantes le pauvre amour de Jody et Fergus.

Jordan n'endosse rien ni ne juge ses personnages. Il se contente d'illustrer avec brio le vieil adage qui veut que l'amour transcende toutes les différences.

Dominique Benjamin

Washington, où se déclare l'adrénoleukodystrophie (l'ALD pour les intimes) du bambin.

Miller filme l'intrusion du mal d'une façon étonnamment stylisée, qui s'apparente à celle opposant la normalité à l'anormalité, telle que remarquée dans une majorité de films d'horreur. Le résultat surprend et ravit en ce que la mise en scène s'éloigne du conventionnalisme télévisuel de ce genre de productions. S'ensuit une prolifération de plans obliques, de plongées verticales et de mouvements de caméra tous plus inattendus les uns que les autres.

Prenons, par exemple, la scène où Lorenzo effectue une chute en voulant saisir une boule du sapin de Noël. L'image ralentie, nous montre le jeune garçon alors qu'il grimpe sur une chaise dont la stabilité est précaire. Il agrippe l'objet au moment où son échelle de fortune bascule tranquillement, avant de s'effondrer au sol. La caméra suit une trajectoire similaire qui se termine sur une position couchée, complètement déstabilisante. De même, le ralenti sonore et l'utilisation du grand angulaire qui distordent l'espace, confèrent un indéniable onirisme au tout. Une approche qui rafraîchit.

THE CRYING GAME (Le Cri des larmes) — Réalisation: Neil Jordan — Scénario: Neil Jordan — Production: Stephen Woolley — Images: Ian Wilson — Montage: Kant Pan — Musique: Anne Dudley — Son: Colin Nicolson — Décors: Jim Clay, Martin Childs — Costumes: Sandy Powell — Interprétation: Stephen Rea (Fergus), Miranda Richardson (Jude), Forest Whitaker (Jody), Jaye Davidson (Dil), Jim Broadbent (Col), Adrian Dunbar (Maguire), Ralph Brown (Dave) — Origine: Grande-Bretagne — 1992 — 112 minutes — Distribution: C/FP.

LORENZO'S OIL (L'Huile de Lorenzo) — Réalisation: George Miller — Scénario: George Miller, Nick Enright — Production: Doug Mitchell, George Miller — Images: John Seale — Montage: Richard Francis-Bruce, Marcus d'Arcy, Lee Smith — Son: Ben Osmo — Décors: Karen A. O'Hara — Costumes: Colleen Atwood — Interprétation: Nick Nolte (Augusto Odone), Susan Sarandon (Michaela Odone), Peter Ustinov (Professeur Nikolaï), Kathleen Wilhoite (Deirdre Murphy), Gerry Bamman (Dr. Judalon), Margo Martindale (Wendy Gimble), James Rebhorn (Ellard Muscatine), Ann Hern (Loretta Muscatine), Maduka Steady (Omouri), Zack O'Malley Greenberg (Lorenzo Odone) — Origine: États-Unis — 1992 — 135 minutes — Distribution: Universal.



L'accablement des Odone, lorsque les premiers troubles de comportement se manifestent chez Lorenzo, ne nous est pas épargné. On nous mitraille littéralement: agressivité, autisme, perte de coordination, hystérie, batteries de tests, etc. Pourtant, le film évite l'enlisement dans le pathos auquel nous sommes tant habitués. Évidemment, on trouve quelques scènes particulièrement émouvantes, comme celle où Michaela tient son fils sur ses genoux et lui murmure à l'oreille qu'il peut s'envoler rejoindre Jésus si c'en est trop pour lui, et que papa et maman s'en sortiront. Difficile de ne pas verser une larme...

Toutefois, *Lorenzo's Oil* ne sombre jamais dans le mélodrame larmoyant. De fait, et c'est assez remarquable, au fur et à mesure que s'aggrave la maladie, on la supporte plus facilement. L'acharnement de

La Sentinelle

On entendait beaucoup dire depuis quelques années que le cinéma français se mourait, qu'il stagnait et que l'esprit d'originalité de la Nouvelle Vague avait disparu. Bien sûr, on pouvait encore compter sur les Deville, Rivette, Varda et quelques autres qui savent raconter une histoire et qui respectent l'intelligence du public. Mais cela ne suffisait plus et l'avenir laissait présager le pire.

Augusto et Michaela y est pour beaucoup. Le couple s'approprie le savoir médical et consulte des études de toutes sortes afin de comprendre la bête qui ronge Lorenzo. Une première découverte s'avère décevante, mais Augusto, de nature obsessionnelle, ne lâche pas prise et fait une seconde découverte, extraordinaire cette fois-ci, qui est hypocritement camouflée par l'establishment. Monsieur Odone n'est pas un savant et il faut respecter le protocole scientifique, même s'il est absurde. D'ailleurs, on ne rate pas l'occasion d'érafler l'inertie du règne de Reagan (président célèbre pour son imitation de l'autruche lorsque le SIDA éclata) dans une puissante séquence de soulèvement de foule.

Il va sans dire que le message est parfois un peu lourd, mais généralement le film est porté par une telle grâce qu'on pardonne ces facilités aux scénaristes. Les questions d'éthique sont effleurées et auraient peut-être mérité une plus grande attention. Lorsqu'on interroge les parents de Lorenzo pour savoir s'ils se sont jamais demandé si *lui* avait envie de continuer, on comprend leur volonté de s'accrocher à l'espoir mais on réalise également, comme eux, la souffrance peut-être inutilement prolongée de leur enfant. Ils sont aussi conscients que ce seront surtout d'autres enfants qui bénéficieront de leurs efforts. Lorenzo n'adopte-t-il pas, dans une image en plongée verticale sur sa mère en train de le laver, la position du Christ sur la croix? Un moment significatif.

Parler de *Lorenzo's Oil* en omettant les comédiens tiendrait du sacrilège. Le tandem Nolte-Sarandon est réuni pour la première fois. Ces deux acteurs, dont l'ascension fut lente mais constante, livrent ici des performances tout à fait *oscarisables*. Bien que Nolte soit convaincant en patriarche italien, son accent peut agacer à la longue. Peut-être en met-il un peu trop? Quant à Susan Sarandon, on sait depuis très longtemps qu'il s'agit là d'une actrice complète, qui n'a plus de preuves à faire. *Lorenzo's Oil* ne fait que confirmer cela et on lui souhaite l'Oscar.

Enfin, peu importe le sort que réserve l'avenir à Lorenzo, l'important est qu'il aura laissé derrière lui de bien belles choses: sa fameuse huile et ce miracle de petit film.

Alain Dubeau

Or, l'année 1992 a fait poindre quelques lueurs d'espoir avec la sortie de films de jeunes auteurs qui portent les noms de Christine Pascal, d'Éric Rochant, de Cyril Collard et, à surveiller de près, d'Arnaud Desplechin.

Ce blond jeune homme, début trentaine, sort de l'Institut des Hautes Études cinématographiques, où, de

façon évidente, il a acquis de vastes connaissances tant sur le fond que sur la forme du septième art. D'ailleurs, à lire ses entrevues ou à l'écouter parler, il a un côté *Cahiers du cinéma*, sans pour autant tomber dans la pédanterie. Si l'on a peu entendu d'échos sur lui après que la Semaine de la critique, à Cannes en 1991, a présenté son moyen métrage **La Vie des morts**, la sélection en compétition l'an dernier, au même festival, de son long métrage **La Sentinelle** (1) a vraiment projeté Desplechin à l'avant-plan.

En invitant ce film à Cannes, le délégué général du Festival international du film, Gilles Jacob, a courageusement pris un risque. Ce film n'a rien de commercial, il désarçonne le spectateur par une écriture tout à fait originale et un contenu *a priori* peu réjouissant. Par contre, **La Sentinelle** révèle un talent et une intelligence cinématographique dont les limites laissent rêveur.

Matthias a longtemps vécu en Allemagne à cause de son père, un attaché militaire. Après la mort de ce dernier, il rentre en France. Lors d'un contrôle de douane dans le train qui l'emmène vers Paris, il se fait prendre à partie par un curieux personnage («le fantôme»), qui fouille ses bagages, le menace, l'humilie verbalement et disparaît. Le lendemain, en défaisant sa valise dans sa chambre d'hôtel, Matthias découvre une tête momifiée enveloppée dans de la gaze. D'abord dégoûté et effrayé, il veut retrouver son mystérieux interlocuteur du train. Il en fait part à des amis qui travaillent au ministère des Affaires étrangères et dans les services secrets. Graduellement, cette tête le fascine et il entreprend d'en connaître l'origine, chose relativement facile puisqu'il étudie à l'Institut médico-légal. Ce faisant, il s'isole de plus en plus de sa soeur, une chanteuse lyrique, et des amis qu'il a retrouvés à Paris.

Si cette histoire paraît assez simple et plutôt linéaire à la lecture, elle prend de l'ampleur et elle se complexifie à l'écran. Desplechin y ajoute toutes sortes d'éléments visuels, sonores et historiques qui donnent à son film une portée politique, voire une profondeur philosophique que le fait divers du début ne laisse absolument pas soupçonner. À vrai dire, il faut s'accrocher, car ce réalisateur ne cherche pas à plaire, ni à épater la galerie. Il n'hésite donc pas à montrer crûment une autopsie ou une raclée infligée à Matthias. Au début, son choix de musique contemporaine, par certaines sonorités aiguës parfois à la limite du tolérable, contribue merveilleusement à accentuer le sentiment de malaise du spectateur. Les éclairages ne trichent pas: il fait noir dans le wagon dans lequel a lieu la rencontre entre Matthias et «le fantôme» et aucun effort n'est fait pour

que les visages soient toujours suffisamment éclairés. Par contre, tout est légèrement surexposé et tire vers le blanc dans les scènes tournées à l'Institut légal.

Desplechin a su tirer des performances remarquables de ses acteurs, des jeunes pour la plupart. Emmanuel Salinger, un des scénaristes de ce film, campe un Matthias, solitaire, vulnérable, mais fort de ses convictions. Jean-Louis Richard donne admirablement vie au «fantôme», dans ses brèves (trop!) apparitions à l'écran. Mentionnons aussi les trois femmes qui habitent ce film avec force et talent: l'amie de toujours, la soeur et Claude, celle à qui Matthias fait la cour.

Malheureusement, **La Sentinelle** compte quelques défauts. Certaines scènes, particulièrement un tête-à-tête entre Matthias et Claude, paraissent improvisées: les acteurs n'y ont pas l'air à l'aise. Du côté de l'image, ce réalisateur ne privilégie délibérément pas les plans de longue durée, aussi coupe-t-il souvent sur des images sans importance. Il aurait pu aussi resserrer son propos: on sent que certaines scènes traînent parce que Desplechin ne sait pas quand les arrêter. Enfin, il semble tellement s'amuser à vouloir bâtir un film avec des éléments hétéroclites qu'il en oublie sa ligne de pensée: on cherche à comprendre certaines ellipses narratives ou visuelles.

Néanmoins, **La Sentinelle** sert de révélateur à un grand talent qui ne demande qu'à être développé et mieux canalisé. Une jeune étoile, Arnaud Desplechin, monte au firmament du cinéma français: pourvu qu'elle ne soit pas filante!

Martin Delisle

LA SENTINELLE —
Réalisation: Arnaud Desplechin
 — **Scénario:** Arnaud Desplechin, Pascale Ferran, Noémie Iovovsky, Emmanuel Salinger —
Production: Pascal Caucheteux
 — **Images:** Caroline Champetier
 — **Montage:** François Gedigier
 — **Musique:** Marc Sommer —
Son: Laurent Poirier, Bernard Aboury — **Décors:** Antoine Platteau — **Costumes:** Valérie Pozzo di Borgo —
Interprétation: Emmanuel Salinger (Mathias Barillet), Thibault de Montalembert (Jean-Jacques), Jean-Louis Richard (Bleicher), Valérie Dréville (Nathalie), Marianne Denicourt (Marie), Jean-Luc Boutté (Varins), Bruno Todeschini (William), Philippe Duclos (Macaïgne), Fabrice Desplechin (Simon), Emmanuelle Devos (Claude), Philippe Laudénbach (le prêtre), Laszlo Szabo (Pamiat) —
Origine: France — 1991 — 144 minutes — **Distribution:** Melenny.



(1) Une controverse médiatique a eu lieu à Cannes, puisque ce film concourait pour la Caméra d'Or, à laquelle seuls les premiers longs métrages sont éligibles. D'aucuns prétendent qu'il s'agirait de son deuxième. Faute de preuves, la question reste en suspens.

Les Nuits fauves

Lorsqu'à la toute fin, Jean déclare en voix off : « Je suis vivant, le monde n'est pas seulement une chose posée là, extérieure à moi-même — j'y participe. Il m'est offert », c'est à ce moment précis que nous saisissons le vrai sens de son cheminement libérateur et intrépide tout le long du film. Car il s'agit bien du comportement d'un anti-héros, un être tragique frappé par le destin, représentant d'une certaine jeunesse de son temps, une génération contrainte de vivre dans l'insécurité du désir physique et, par conséquent, apte à renier toute éventualité de liens sentimentaux.

Jean est donc jeune, il n'a que trente ans. Il est bisexuel. À son grand étonnement, il découvre qu'il est séropositif, résultat d'une vie sexuelle aussi active qu'insouciant. Et tout d'un coup, il lui est difficile d'avouer la présence du virus en lui. C'est pour cela qu'il continue sa vie comme si rien n'était. Entre quelques ébats masculins furtifs et anonymes sous les ponts de Paris, il prend quand même le temps de tomber amoureux de Laura, une jeune comédienne pour qui amour est synonyme de passion et de possession, et de poursuivre la relation, surtout charnelle, qu'il entretient avec Samy, un Espagnol, voyou par désœuvrement, se donnant librement à quiconque se laisse séduire par ses attributs physiques.

Les Nuits fauves est un film bien simple et sans la présence de merveilleux comédiens, c'est une histoire banale qui aurait passé inaperçue. Il y a d'abord Romane Bohringer, une force de la nature, d'une vigueur éprouvée. Elle entre dans les scènes de déchirement amoureux en forçant la porte, ne reculant devant rien. Ensuite Cyril Collard devant la caméra, c'est-à-dire face à lui-même. Son regard, à la fois effaré et fuyant, impose une paix inattendue au milieu du tumulte extérieur (ses orageuses relations amoureuses) et de la confusion intérieure (le mal dont il est atteint).

Mais il y a aussi le style, une caméra et une bande-son qui s'expriment à toute vitesse, comme si le cinéma

rejoignait la vie. Une retenue aussi, un goût pour l'ellipse, plus démonstrative que n'importe quelle séquence détaillée, traduit une panoplie de gestes et de sentiments, comportements manifestés par des comédiens dont on sent parfois l'improvisation, tout de même contrôlée. Silences qui veulent tout dire, comme cette séquence entre Jean et ses parents. Des visages qui extériorisent toutes les angoisses intérieures.

On a déjà dit de Cyril Collard qu'il a voulu trop montrer et trop dire. Ce choix ne serait-il pas justifié par l'urgence de vivre, donc de dire, résolution forcée par un possible départ prématurément annoncé?

Le courage aussi, celui de s'autocritiquer avec une lucidité exemplaire, chose rare de nos jours. Mais aussi la hardiesse d'enfoncer les portes serrées du cinéma français, en général un peu trop confortable dans ses assises conservatrices. Tout d'un coup, un jeune cinéaste revient à une urgence, à un lyrisme provocateur qui s'était perdu, à un audacieux et intelligent face à face avec le spectateur. Et, en fin de compte, une sorte de crânerie, celle de se mettre à nu, sans aucun comportement narcissique malgré les apparences. On pourrait plutôt appeler cela de l'auto-analyse.

Les Nuits fauves est un récit moderne, contemporain, farouchement actuel, une illustration personnelle qui s'adresse à tous ces illettrés de l'amour qui n'auront pas encore appris les codes et les valeurs des vrais sentiments. Et aussi paradoxalement que cela puisse paraître, un cri pour la liberté, pour le choix, un hymne à la vie, peut-être plus forte que la mort parce que prête à toute confrontation.

Mais avant tout, **Les Nuits fauves** est le premier long métrage d'un cinéaste fougueux, instinctif, intentionnellement anarchique, dont le noble argument n'est que dire un simple «oui» à la vie.

Élie Castiel

LES NUITS FAUVES —
Réalisation: Cyril Collard —
Scénario: Cyril Collard, d'après son roman —
Production: Nella Banfi —
Images: Manuel Téran —
Montage: Lise Beaulieu —
Musique: René-Marc Bini, Cyril Collard —
Son: Michel Brethez, Dominique Hennequin —
Décor: Jacky Macchi, Katja Kosenina —
Costumes: Régine Amiaud —
Interprétation: Cyril Collard (Jean), Romane Bohringer (Laura), Carlos Lopez (Samy), Corine Blue (la mère de Laura), Claude Winter (la mère de Jean), René-Marc Bini (Marc), Laura Favali (Karine), Jean-Jacques Jauffret (Pierre Olivier), Maria Schneider (Noria), Clémentine Célarié (Marianne), Denis d'Archangelo (le chanteur réaliste) —
Origine: France —
 1991 — 126 minutes —
Distribution: Alliance/Vivafilm.



Cap Tourmente
Michel Langlois



Zero Patience
John Greyson



Love and Human Remains
Denys Arcand



Le cinéma canadien : toute une découverte !

The Lotus Eaters
Paul Shapiro



Téléfilm Canada,
partenaire de
premier plan de
l'industrie
canadienne
depuis 25 ans.

April One
Murray Battle



Siège social
600, de la Gauchetière O.
14e étage
Montréal (Québec)
H3B 4L8
Téléphone: (514) 283-6363
Télécopieur: (514) 283-8212

Autres bureaux à Halifax,
Toronto, Vancouver,
Los Angeles, Paris et
Londres

La Florida
George Mihalka



 **Telefilm Canada**

L'Accompagnatrice

Le soleil se fait brillant malgré quelques susceptibilités de passage. Il est né d'une race altière. Si on barbouille parfois son immense visage de quelques nuages d'humeur chagrine, il se dit, dans son feu intérieur, qu'on ne l'empêchera pas de briller même en privé. Cela vient de son talent naturel chaudement applaudi par le vaste monde des planètes et des galaxies. Sophie Vasseur qui accompagne au piano Irène Brice, une cantatrice de trente ans, ne semble pas cultiver les illusions dans le jardin de son art. Elle sait qu'une ombre n'a rien d'éblouissant. Elle semble comprendre que les rayons du soleil ne sont là que pour mettre en valeur un brasier qui ne demande qu'à s'éclater. Et surtout, quand on a vingt ans et qu'on vient du nulle part de la pauvreté, on n'a pas l'arrogance de faire ombrage à un soleil ou à une star.

L'Accompagnatrice s'inspire librement d'un court roman de Nina Berberova. L'action se passait durant la révolution russe. Claude Miller et Luc Beraud ont transposé l'intrigue en 1942 dans un Paris occupé par les Allemands. Nous sommes en hiver. En période d'occupation, bien des gens sont occupés. Les uns luttent contre l'ennemi tandis que d'autres lutinent avec lui. Quand certains font la queue pour avoir maigre pitance, d'autres font chère lie. C'est le cas d'Irène follement aimée par un mari fortuné dont les affaires prospèrent sur un sol miné. Comment plaire à Vichy et à ses ennemis? Pour éviter des lendemains qui pourraient entonner le désenchantement de vivre, la belle cantatrice et son mari devront s'exiler à Londres où de nouvelles aventures prendront de tragiques tournants.

Dans sa famille, Sophie n'a pas eu une enfance comblée. Elle a grandi sous le regard froid d'une mère calculatrice qui donne des cours de piano. Son père a pris la clé des champs. Elle donne l'impression d'en avoir gros sur le cœur et épais sur une méfiance rentrée.

On pourrait croire que la vie de connivence avec le destin prend comme un malin plaisir à choisir ses proies et les dégustateurs de ces dernières. Il y en a qui semblent traqués dès la naissance tandis que d'autres voient s'ouvrir les portes d'un bonheur argenté. **L'Accompagnatrice** nous laisse entendre et voir que les oeufs d'or ne sont peut-être pas tous dans le même panier. La star adulée ne jouit pas de tous les privilèges des cieus. Et la pauvre accompagnatrice peut s'adonner à des délices ignorées des dieux. Les bonheurs de Sophie? C'est de se faire applaudir des paupières quand la vedette récolte tous les bravos. C'est de se lever dans les draps d'un environnement luxueux. C'est de jouer dangereusement à la messagère entre patronne et amant qui jouent des gammes secrètes. C'est de surprendre des conversations intimes avec la discrétion d'une ombre qu'on ne remarque plus.

Vous vous souvenez de **La Meilleure Façon de marcher**, le premier long métrage de Claude Miller? En tenant compte de ses films précédents, on sait que Miller peut jouer avec amour, délice et orgue sur les claviers de l'ambiguïté. Dans **L'Accompagnatrice**, le réalisateur alimente l'inconfort soupçonneux du spectateur tout en ayant l'air de tout lui révéler par le truchement d'une belle limpidité qui couve quelques comportements complexes. Sophie semble pratiquer la résignation. Une accompagnatrice, c'est une personne qui accompagne. Point d'orgue, à la ligne. Même si la vedette veut en faire apparemment son amie, Sophie ne sera jamais une compagne aussi géniale que celle qu'elle accompagne. Point d'orgue, pianissimo. Dans ce contexte de servitude, une utilité qui jouerait à l'indispensable se mériterait une mutation obligée. Point d'orgue, c'est tout. Quand on comprend son rôle, on le joue sans faire appel au tribunal de la reconnaissance. Point d'orgue, à la ligne plus ou moins brisée.

Avec **L'Accompagnatrice**, Miller nous invite à un voyage entre le ravissement et la résignation. Entre les deux attitudes, il y a comme une marge élastique. Le film rend bien ce tiraillement tout en conservant dans la mise en scène une fluidité certaine grâce à des sous-entendus murmurés à l'oreille du subconscient. Un tel sujet pouvait donner dans le pathos continu armé de trompettes revanchardes. Avec Miller, le dosage se montre judicieux en faisant alterner temps faibles et temps forts, silence et crescendo, détente et tension, musique de chambre et grand orchestre.

L'ACCOMPAGNATRICE —
Réalisation: Claude Miller —
Scénario: Claude Miller, Luc Béraud, d'après le roman de Nina Berberova —
Production: Jean-Louis Livi —
Images: Yves Angelo —
Montage: Albert Jurgenson —
Musique: Alain Jomy, Beethoven, Mozart, Berlioz, Massenet, Strauss, Schuman —
Son: Paul Laine, Gérard Lamps —
Décors: Jean-Pierre Kohut-Svelko —
Costumes: Jacqueline Bouchard, Anne David —
Interprétation: Richard Bohringer (Charles Brice), Elena Safonova (Irène Brice), Romane Bohringer (Sophie Vasseur), Claude Rich (le ministre de Vichy), Samuel Labarthe (Jacques Fabert), Julien Rassam (Benoit Weizman), Bernard Verley (Jacques Seignat), Nelly Borgeaud (Mme Vasseur), Sacha Briquet (le ministre de Paris), Niels Dubost (le jeune allemand du train), Nathalie Bach (Peggy) —
Origine: France —
 1992 — 111 minutes —
Distribution: C/FP.



D'une part, Sophie sait qu'elle n'est qu'un instrument au service d'une diva. D'autre part, elle se sent privilégiée d'être une accompagnatrice alors qu'elle est toute jeune. Jusqu'où la fierté peut-elle s'accommoder d'une frustration certaine? Là où l'ambiguïté commet des prouesses, c'est du côté de la supposée amitié entre Sophie et Irène. Au début, Irène semble désirer faire d'elle son amie, sa confidente et même sa conseillère artistique. C'est beaucoup pour une simple accompagnatrice. Mais entre le désir et la réalité, il y a comme une sorte de condescendance à l'orée d'un mépris naissant. On sent qu'elle considère Sophie comme une petite chose qui fait partie des bagages et qu'on peut jeter après usage. Tout un chacun sait que la condescendance ne fréquente pas les coulisses de l'amitié. Sophie désire-t-elle devenir une confidente privilégiée? Elle devra se contenter d'accompagner. C'est une joie qui passe à côté sans vous prendre. On peut supposer que, très concentrée

sur son ego, notre Irène ne voit plus les gens qui s'agitent autour d'elle. On peut supposer aussi que chez elle tout n'est que calcul comme pour mieux abuser de tous ceux qui fréquentent son orbite.

On sait l'admiration de Claude Miller pour Ingmar Bergman qui privilégie les visages en plans rapprochés. Dans **L'Accompagnatrice**, il ne s'en prive pas. D'ailleurs, on n'a rien trouvé de mieux qu'un visage pour exprimer les bruissements de l'âme et les coups de coeur rougeoyants. Et le visage de la jeune Romane Bohringer se prête fort bien aux nuances les plus secrètes. Toutes ces qualités font de ce film un drame subtil enveloppé d'un charme aussi discret que séduisant. Avec **L'Accompagnatrice**, Miller sait composer avec les visages pour leur faire jouer d'indiscibles musiques.

Janick Beaulieu

Alive

Un avion heurte des crêtes escarpées de la Cordillère des Andes et se déchiquette de toutes parts; tandis que les yeux des pilotes annoncent l'horreur à venir, plusieurs passagers se lancent dans une fervente prière. Morceau par morceau, l'avion se disloque et perd une grande partie de son contenu; sa carlingue, ou ce qu'il en reste, frappe le sol et glisse à une vitesse folle pour enfin s'arrêter brutalement contre un banc de neige...

Non, il ne s'agit en rien d'une scène d'un quelconque aéroport. Tout à l'opposé du suspense, à la fois agréable et prenant, que les films de catastrophe nous font éprouver, l'écrasement de l'avion qui ouvre le film **Alive** donne crûment la mesure de l'atrocité des véritables accidents aériens. Et cette atrocité est d'autant plus ressentie que le spectateur sait pertinemment que quelque chose de semblable est arrivé, il y a de cela vingt ans.

En 1972, plusieurs s'en souviennent, un avion transportant une équipe uruguayenne de rugby s'est effectivement écrasé dans les Andes. Après quelques jours de recherche infructueuse, on déclara que personne n'avait survécu à la catastrophe. L'étonnement fut donc grand lorsque, plusieurs semaines plus tard, seize survivants furent retrouvés. Tous les journaux, à l'époque, ont amplement raconté comment, pour survivre, les jeunes sportifs avaient mangé de la chair humaine, celle de leurs parents et amis morts dans l'accident. Ce fait divers spectaculaire remit en question des valeurs et frappa assez les imaginations pour qu'en 1992 le réalisateur Frank Marshall veuille en reconstituer l'histoire.

Inspiré du roman de Piers Paul Read, publié en 1974, **Alive** reprend donc le récit de cette lutte extraordinaire pour la survie d'êtres humains dans un milieu hostile. À

coup sûr, le sujet est tentant et l'aventure, particulière. Mais comment rendre compte d'un tel événement? Frank Marshall a d'abord et avant tout misé sur la vraisemblance et la sobriété: l'événement devait parler de lui-même et en lui-même. D'où cette scène efficace et douloureuse de l'écrasement qui, dès le début du film, oblige le spectateur le plus dissipé à se mettre dans un état de tension qui n'est pas, il faut l'avouer, des plus agréables.

La suite des événements se poursuit d'ailleurs sur ce même ton: les premières nuits, l'angoisse, le froid, le cannibalisme et, à n'en pas douter, les scrupules qui l'accompagnaient. Il est assez peu fréquent que les films de fiction nous placent dans une situation d'inconfort et de déplaisir comme le fait **Alive**. Cette situation est pourtant, et paradoxalement, justifiée car après tout, quel plaisir peut-on éprouver à voir des gens mourir avec aussi peu d'éclat et avec autant de réalisme? Piégé par sa curiosité, parfois vieille de vingt ans, le spectateur en est quitte pour se demander timidement, au fil des obstacles, s'il aurait été capable, lui, de survivre à de telles circonstances.

Malheureusement ou heureusement, le réalisateur a sans doute pris peur devant tant de cruelle réalité transposée à l'écran et a progressivement désinvesti son film de l'aspect «réaliste» qu'il avait pris soin d'y mettre. Peu à peu, en effet, la trame temporelle s'amincit, les personnages s'estompent et, à un certain moment, le spectateur n'est même plus peiné d'apprendre que «Raphael est mort». Était-il seulement malade?

Doutant peut-être aussi de la densité de son sujet, Marshall l'a, de plus, enrobé d'un propos spirituel qui aurait pu ouvrir le film, mais dont il n'a tiré qu'un parti

ALIVE (Les Survivants) — Réalisation: Frank Marshall — Scénario: John Patrick Shanley, d'après le roman de Piers Paul Read — Production: Robert Watts, Kathleen Kennedy — Images: Peter James — Montage: Michael Kahn, William Goldenberg — Musique: James Newton Howard — Son: Eric Batut — Décors: Norman Reynolds — Costumes: Jennifer Parsons — Interprétation: Ethan Hawks (Nando Parrado), Vincent Spano (Antonio Balbi), Josh Hamilton (Roberto Canessa), Bruce Ramsay (Carlitos Paez), John Haymes Newton (Tintin), David Kriegel (Gustavo Zerbino), Kevin Breznahan (Roy Harley), Sam Behrens (Javier Methol), Ileana Douglas (Lilianna Methol) — Origine: États-Unis — 1992 — 125 minutes — Distribution: Buena Vista.



racoleur et sans créativité. Que des hommes et des femmes âgés d'environ vingt ans aient vécu, isolés au haut de ces montagnes magnifiques et inhospitalières, une expérience mystique est compréhensible et pratiquement inévitable. Dommage, toutefois, que le film n'ait pas su le démontrer autrement que par quelques prières de groupes et des commentaires du genre : «Dieu est partout aujourd'hui»!

C'est dire que l'insoutenable huis clos dans lequel évoluent les survivants est ainsi relativisé par un film en mal de définition et que le jeu correct des comédiens entre en contradiction avec un récit qui, plus la fin approche, louche du côté du film d'aventures. On a beau saluer le courage des deux rescapés qui décident d'aller

chercher du secours, on accueille en souriant leurs cascades. Et s'il n'en était que de ces hélicoptères qui surgissent du bas de l'écran, dans un plan désormais éculé, la déception ne serait pas bien grande! Mais s'agit-il vraiment de déception, ou bien plutôt d'un sujet piégé en soi, d'un sujet dont on a déjà tout dit et tout imaginé, il y a longtemps de cela? Marshall pouvait-il en dire plus que ce qui a déjà été dit?

En dépit de toutes questions, *Alive* a le mérite, volontaire ou non, de nous rappeler que la réalité est souvent moins amusante et complaisante que ce que nos imaginations en tirent.

Jocelyne Hébert

Bob Roberts

Tim Robbins n'est pas le premier acteur à passer derrière la caméra, mais il est un des rares à l'avoir fait avec un flair particulier pour la réalisation. **Bob Roberts** est sans doute le film américain le plus intelligent de 1992, le plus *vitriolique* aussi et le plus excitant sur le plan de la forme. Il nous rappelle les grands films de Robert Altman, ceux tournés il y a près de 20 ans : **M*A*S*H**, **A Wedding**, et surtout **Nashville**. On y remarque le même discours politique, fait d'ironie et de sarcasme, la même caméra mouvante et nerveuse (sans le zoom toutefois), l'utilisation du plan séquence et le soutien d'une équipe d'acteurs chevronnés, pratiquant un jeu d'*ensemble*. Il faut dire que Robbins s'est payé

quelques leçons particulières. Avant d'entreprendre **Bob Roberts**, il a tenu le premier rôle dans la plus récente production d'Altman, **The Player**. Après quoi, Robbins a tout simplement *emprunté* le nouveau directeur-photo du cinéaste, le Québécois Jean Lépine... et quelques bonnes idées de mise en scène. L'histoire classique de l'apprenti sorcier? Que non, puisque **Bob Roberts** est peut-être encore plus réussi que **The Player**; moins lourd, moins démagogue, plus drôle aussi. Du meilleur Altman, quoi! L'ironie est du genre à plaire au maître lui-même.

Le film débute en trompe-l'oeil. Le générique n'est pas celui de **Bob Roberts** mais celui d'un (faux)

documentaire sur ledit personnage. Un journaliste britannique nous convie à découvrir la face cachée de Roberts: politicien, troubadour, prophète ou charlatan? Tantôt en tournage, tantôt sous sa forme finale, le film dans le film dévoile autant ses propres mécanismes que ceux par lesquels Bob Roberts est devenu la star qu'il est. Dès l'abord, Robbins ne cache pas les parallèles existants entre le star system de l'*entertainment* et celui de la politique. Quand on voit Roberts pour la première fois, il déambule en coulisses, habillé d'un complet sombre et flanqué de gardes du corps. Hors champ, une foule l'acclame. Le politicien se rend-t-il à un rassemblement partisan? Non, et oui. Bob Roberts entre en scène, saisit une guitare et se met à chanter. Dans l'auditoire, ses admirateurs soulèvent des bannières qui ressemblent en tous points à celles utilisées lors de conventions politiques. Bob Roberts est un chanteur folk d'extrême droite (un non-sens en soi, brillamment illustré par les chansons elles-mêmes) désirant percer l'arène politique. Un clown *crypto-fasciste* qui gagnera ses élections parce qu'il sait manipuler la vérité et se servir des médias. Machiavel à l'âge de *Musique plus*. Il faut voir les pochettes d'albums et le vidéo rap de Roberts vampiriser le style de Bob Dylan, tout en subvertissant son message : **The Times They Are A-Changing Back**. Le personnage multiplie les façades trompeuses et le réalisateur les clins d'oeil jusqu'à faire du film, et du film dans le film, un ballet ludique, une mascarade, une entreprise de mystification aussi drôle qu'*ultimement* horifiante. On en sort étourdi.

Il est difficile de rendre justice à **Bob Roberts** en quelques lignes. Le jeu des interprètes (génial Alan Rickman), la complexité du scénario, son humour décapant, ainsi que la finesse de la mise en scène, dont on ne saisit pas toutes les subtilités à première vue, soutiendraient la plus scrupuleuse des analyses. Robbins ne se contente pas de réaliser un pastiche et une satire; comme Rob Reiner l'avait fait, par exemple avec **This is Spinal Tap**, un film qui se moque merveilleusement bien de l'univers *heavy metal* mais ne va pas plus loin. Au sein même du documentaire qui compose le «film dans le film» de **Bob Roberts**, on voit s'élaborer un suspense dramatique. Un personnage périphérique, un journaliste entrevu à l'arrière-champ d'un plan puis entendu à la fin d'un autre, va prendre de plus en plus de place jusqu'à captiver l'attention du personnage documentariste et devenir la victime d'un coup monté par Roberts. De la comédie au drame, la progression est si bien menée que le spectateur ne sourit plus lorsque le journaliste analyse la situation politique américaine en termes marxistes. Quel maîtrise et quel courage de la part de Robbins, tout de même! Le cinéaste effectue le même tour de force avec le personnage du sénateur démocrate, l'antagoniste de Roberts. Tel que joué par Gore Vidal, l'homme apparaît d'abord inoffensif, presque ridicule, avec son noeud papillon et ses maladresses devant les caméras de télévision. Mais dès que l'acteur s'adresse directement à

«notre» caméra, celle du documentariste, son personnage acquiert une noblesse qu'il n'avait pas devant les médias. Dans la deuxième partie du film, cadré en plan américain (buste) et s'adressant directement au spectateur, Gore Vidal dénonce l'état de la politique américaine et le règne des Républicains. C'est un peu comme si l'acteur cessait de jouer pour redevenir le philosophe qu'il est dans la vie. Tim Robbins n'a pas choisi Vidal par hasard. Ce dernier est bien connu pour ses romans incendiaires et ses observations cyniques sur le malaise américain. L'impact de son discours à l'écran est saisissant. Le film nous offre une grande leçon de politique.

Et de cinéma. À preuve, l'extraordinaire plan séquence qui précède la (fausse) tentative d'assassinat sur Roberts. Ce dernier chante un de ses textes de propagande, en direct à la télévision, dans le cadre d'une émission populaire rappelant *Saturday Night Live*. Le plan débute sur la coproductrice qui regarde la scène atterrée. Sans un mot, elle se dirige d'un pas assuré vers la cabine de transmission et confronte son supérieur. Pendant qu'ils se disputent, leurs corps baignant dans un éclairage aux couleurs du drapeau américain, la voix de Roberts se fait toujours entendre. La jeune femme se fâche; son patron la menace d'un renvoi. Elle sort de la cabine, encore suivie par la caméra, et retourne dans le studio. Elle ne regarde pas Roberts, qui chante toujours, mais passe derrière les gradins et s'arrête finalement devant une boîte d'alimentation électrique. Elle fait sauter les câbles un à un, se retourne et marche vers le chanteur pour lui clouer le bec. Le plan est construit et mis en scène de telle sorte à faire grandir la tension jusqu'à sa conclusion cathartique. Quelqu'un, enfin, pose un geste concret pour faire taire Bob Roberts. On comprend Tim Robbins de s'être donné le rôle titre. Avec son visage d'ange et sa langue de vipère, il résume parfaitement la dichotomie de son film. À tous coups, la salle applaudit.

Johanne Larue

BOB ROBERTS — Réalisation: Tim Robbins — Scénario: Tim Robbins — Production: Forrest Murray — Images: Jean Lépine — Montage: Lisa Churgin — Musique: David Robbins — Son: Stephen Halbert — Décors: Richard Hoover — Costumes: Bridget Kelly — Interprétation: Tim Robbins (Bob Roberts), Alan Rickman (Lukas Hart III), Giancarlo Esposito (Bugs Raplin), Ray Wise (Chet MacGregor), Gore Vidal (Sén. Brickley Paste), Brian Murray (Terry Manchester), Rebecca Jenkins (Delores Pettigrew), Harry J. Lennix (Franklin Dockett), et la participation de John Cusack, Susan Sarandon, James Spader, Fred Ward, Bob Balaban, Helen Hunt, David Strathairn — Origine: États-Unis — 1992 — 105 minutes — Distribution: Paramount.



IP5 - L'Île aux pachydermes

Je comprends Jean-Jacques Beineix d'être au bord des larmes chaque fois qu'il raconte ses films et à deux doigts du désespoir lorsque la critique les accueille mal. C'est que, dans chacun de ses films et particulièrement dans **IP5 - L'île aux pachydermes**, Beineix y laisse un peu de son âme. Dans chaque photogramme, il y a un peu de sa chair; dans chaque ralenti, une plainte douloureuse. **IP5 - L'île aux pachydermes**, c'est un cri. Un cri d'amour, un cri de solitude, un cri pour briser le silence du manque de vie, un cri pour s'accorder le droit de rêver.

Dans **IP5**, Beineix raconte l'histoire de Tony, jeune *taggeur* de génie qui pourrait bien être le Michel-Ange des graffiteurs et Jockey, qui malgré ses quelques années, en sait déjà beaucoup trop sur la vie. Leur aventure s'amorce lorsque Tony tombe éperdument amoureux de Gloria, une jeune et jolie infirmière aperçue au chevet du père de Jockey. Dès ce moment, Tony savait qu'il la suivrait jusqu'au bout du monde. Le bout du monde ce sera Toulouse. Une louche livraison de nains lumineux sera le prétexte pour le départ. Sur le chemin, et quelques larcins plus tard, nos deux loubards rencontrent Léon Marcel, véritable *gnôme* des forêts qui parle aux arbres en attendant de retrouver l'endroit où il fit la rencontre de Clarence, la femme qu'il n'a jamais oubliée.

Pour Jean-Jacques Beineix, raconter une histoire a toujours été un processus complexe et ce, même si les thèmes demeurent extrêmement simples. L'essentiel d'**IP5**, c'est la quête de l'amour. Sauf que pour Beineix l'essentiel est là où on l'attend le moins, tellement nous sommes préoccupés (j'allais dire distraits) par une forme cinématographique qui tient du pastiche, de l'excentrique et de la haute-voltige sur grue ou louma. Derrière ce feu d'artifices, Beineix, un peu comme ce fut le cas de **Roselyne et les lions**, a dissimulé la matière d'un *road-movie* somme toute classique. **IP5** est le récit d'un passage. Passage initiatique de l'enfance à l'âge adulte, du bruit et de la fureur urbaine à la sérénité pastorale.

Passage de la vie à la mort. Passage entendu également comme métamorphose. Métamorphose des gens et des sentiments. Le rap du début (symbole d'une jeunesse urbaine en colère: «*Dans ce monde qui réprime, par mes zébrures je m'exprime*») laisse rapidement la place au lyrisme des accords de Yared. Le violent Tony baissera finalement les poings et ouvrira les bras devant Gloria.

Notre guide dans ce passage est un cinéaste qui ne craint pas de filmer l'émotion à fleur de peau d'une passion de jeunesse. Un cinéaste qui n'hésite pas non plus à laisser en suspens plusieurs questions importantes au sujet du récit: qu'advient-il de ces nains lumineux et de cette guerre de gangs à laquelle semblait nous préparer les premières minutes du film? N'étaient-ils rien d'autre qu'un prétexte, autant pour Beineix que pour Tony (donc, autant pour le film lui-même que pour le récit du film)? Qui est vraiment Léon Marcel? Que cherche-t-il dans la mort (la sienne et celle, planifiée, de cette femme qu'il cherche)? Comment interpréter la légende de l'Île aux pachydermes? Les nombreuses questions d'**IP5** demeurent sans réponse parce que la vie, selon Beineix et son scénariste Jacques Forgeas, est une série d'interrogations sans solution. La vie est aussi une série de contradictions. Ainsi, conjointement à l'unification du couple Tony-Gloria dans la vie et du couple Marcel-Clarence dans la mort, Beineix souligne sans ménagement la nouvelle solitude de Jockey dont le cri, glacial, jure avec la quiétude et l'harmonie de la scène finale.

Dans l'univers de Beineix les protagonistes, pour survivre, doivent se dessiner un univers à leur mesure ou à leur couleur. Si nous suivons le guide Beineix dans sa jungle d'asphalte ou sa forêt, nous verrons tout le mépris qu'il a pour ceux qui ne maquillent plus leur quotidien ou qui, à force de droiture et d'implacable logique, sont devenus insensibles au béton gris des villes. Dans le collimateur du cinéaste, on trouve les éternels médecins,

IP5 — L'ÎLE AUX PACHYDERMES

Réalisation: Jean-Jacques Beineix — **Scénario:** Jacques Forgeas — **Production:** Jean-Jacques Beineix — **Images:** Jean-François Robin — **Montage:** Joelle Hache — **Musique:** Gabriel Yared — **Son:** Pierre Befve, Dominique Hennequin — **Décors:** Dan Weil — **Costumes:** Emmanuelle Steunou — **Interprétation:** Yves Montand (Léon Marcel), Olivier Martinez (Tony), Sekkou Sall (Jockey), Géraldine Pailhas (Gloria), Colette Renard (Clarisse/Monique), Sotigui Kouyate (Emile, père de Jockey), Georges Staquet (Jean-Marie) — **Origine:** France — 1992 — 119 minutes — **Distribution:** C/FP.

LA BOÎTE NOIRE

Verhoeven, Cronenberg, Schroeder, Anger, Deren, Pagnol, Gainsbourg, Tati, Keaton, Avery, Ferreri, Altman, Russell, Lombardi, Powell, Gillian, Greenaway, Forcier, Jarmusch, Carle,

Clouzot, Roeg, Wajda, von Trotta, Pasolini, Von Stroheim, Fassbinder, Demme, Kazan, Cukor, Wyler, Capra, Pabst, Murnau, Saura, Mizoguchi, Kurosawa, Ophüls, Zulawski.



notaires, et flics. Accepter de suivre Beineix dans son imaginaire, c'est aussi accepter de s'aventurer dans un étroit couloir entre un impossible réel et une improbable fiction. C'est accepter de *perdre le nord*, d'éliminer les points de repères, d'avancer d'instinct dans une forêt où la grand-route pour Toulouse (le but de Tony, mais aussi l'objectif que se devrait de posséder tout scénario conventionnel) est tout juste derrière et pourtant toujours inaccessible. Non seulement Beineix filme littéralement en cercles pour briser les références spatiales du spectateur. De plus il cultive les contradictions chez ses personnages et l'in vraisemblance des situations, de façon à ce que l'on ne puisse jamais tout à fait prévoir la suite et demeurer continuellement sur le qui-vive. En fait, le mode d'emploi d'**IP5** nous échappe constamment. Tout y est ambivalent, dans les moindres détails, jusqu'au nom du personnage du vieil homme: Léon Marcel. Peu importe le sens, la lecture du nom fonctionne.

Yves Montand a, dans ce film, les traits d'un vieillard. Et, au-delà des traits tirés, des scènes physiques qui nous font mal, des trois ou quatre malaises cardiaques que Léon Marcel subira durant le film, Montand nous parle d'absolu, d'infini, de communion... de mort, quoi! Et c'est ça qui nous fait frissonner lorsqu'on connaît la suite.

IP5, c'est la recherche du salut, de l'élévation spirituelle. Une élévation que le réalisateur semble avoir accordé à ses protagonistes, si l'on en juge par le passage de l'élévation du viaduc originel où sont juchés Tony et Jockey à l'élévation finale sur les Pyrénées.

Ce nouveau Beineix est beau et émouvant. Laissez-vous prendre au jeu candide de Beineix, cela en vaut la peine.

Carlo Mandolini

CARRÉMENT

LA BOÎTE NOIRE 4450, rue St-Denis, 2^e étage 287-1249



Imaginons un peu que la Boîte Noire soit un film. Sûrement celui d'un jeune réalisateur. Pas hermétique, pas con non plus. Possiblement à contre-courant. Le genre qui finalement

se taille une place au box-office au grand dam des comptables et autres vendeurs de balayuses, ébahis. La critique: une vidéo-boutique qui affiche une **Vision Originale**

Deep Cover / Agent double

Deep Cover est passé à peu près inaperçu lors de sa sortie montréalaise. Il s'agit pourtant d'un des fleurons du *Black Renaissance*, cette nouvelle vague de films hollywoodiens réalisés par des cinéastes de la communauté afro-américaine. Déjà avec son premier film tourné pour la télévision, **The Killing Floor** (PBS, 1985), Bill Duke se faisait remarquer pour ses talents de metteur en scène et son habileté à créer des atmosphères. En 1991, il réalisait son premier long métrage pour le grand écran, **A Rage in Harlem**, une comédie dramatique flamboyante dépeignant le Harlem des années



voit son père se faire abattre par le commerçant qu'il vient de voler. Le sang teinté de rouge la neige mousseuse et imbibe les dollars que le mourant tend à son fils. Dès les premières images de **Deep Cover**, le spectateur comprend qu'il vient de pénétrer un univers étrange où l'imagination l'emporte sur la réalité et la brutalité côtoie le lyrisme. Cet aspect *merveilleux*, au sens littéraire du terme, se retrouve dans la mise en scène de chaque moment fort du film et dans la composition même des personnages clés. John, le jeune policier, infiltre le monde de la drogue comme Dante avant lui est descendu aux enfers. Il quitte le jour pour pénétrer la nuit et se faire le témoin des torts de ses contemporains. Les scènes de violence, de corruption et de transactions de drogue sont toutes filmées de son point de vue et accompagnées de ses récitations poétiques. Le tout se déroule toujours dans un décor de cauchemar urbain que magnifient les angles obliques de la caméra, les *jump-cuts* ou l'éclairage stylisé que privilégie le réalisateur. L'utilisation du bleu, blanc, rouge dans les scènes importantes du film révèle particulièrement bien les intentions politiques du cinéaste, qui associe les couleurs du drapeau américain à la représentation d'actes criminels.

Le récit de **Deep Cover** rappelle aussi celui de Faust, le héros se faisant promettre une nouvelle identité par un agent fédéral, sorte de Méphistophélès qui, de son propre aveu possède le don d'omniscience et des pouvoirs divins. John se laisse convaincre de la même façon que le héros des Goethe, Marlowe et Murnau, en croyant qu'il accomplira le bien s'il vend son âme pour une juste cause. Bien sûr, il n'en est rien. Le spectateur assiste alors à la lente séduction du héros par les forces du Mal, qui sont tour à tour figurées par la pègre internationale, le gouvernement américain et la classe des yuppies, savoureusement représentée par l'excentrique Jeff Goldblum. Une des qualités ingénieuses de **Deep Cover** consiste à faire dire à ses vilains la vérité profonde sur le malaise américain. D'expliquer l'avocat qu'interprète Goldblum, dans un phrasé digne de David Mamet: «There is no such thing as an American anymore. No Hispanics, no Japanese, no Blacks, no Whites, no nothing. It's just rich people and poor people. /.../ 500 million dollars and no more Nigger. Forget this Judeo-Christian bullshit. The same people who have taught us virtue are the very ones who have enslaved us, baby.»⁽²⁾ Des propos marxistes dans la bouche d'un criminel ultracapitaliste ? Bill Duke a le sens de l'ironie. Ce qui ne l'empêche pas d'octroyer à son héros un véritable ange gardien, en la personne de Clarence Williams III (autrefois de la série *The Mod Squad*), qui joue le rôle d'un policier à l'âme de prédicateur. Sorte de *Sur-moi* au Ça qu'est devenu le *Moi* de John — freudiens,

50 comme un rêve expressionniste. La même approche caractérise son tout dernier film, qui s'avère encore meilleur que le précédent. **Deep Cover** est avant tout un exercice de style brillant, un *film noir* excentrique et poétique. C'est aussi une oeuvre pamphlétaire qui résume parfaitement l'impasse dans laquelle se trouve la communauté noire américaine. Un film rempli d'esprit, dur et beau, un polar unique en son genre.

Deep Cover débute par un *flashback*. Un jeune policier noir nous invite à retracer avec lui la genèse de ses mésaventures au soir fatidique où son père se fit tuer. C'est la nuit de Noël. De la neige artificielle tombe par rafales. La voix du héros se fait entendre par dessus une lente musique au rythme *funky*. Son soliloque débute comme un conte de Dickens; la voix est feutrée, les phrases riment et forment des vers mais le vocabulaire appartient définitivement au langage noir urbain. «So gather 'round as I run it down/ and unravel my pedigree./ My father/ was a junkie.»⁽¹⁾ Le jeune garçon se fait interpellé par un Père Noël Blanc, ivre et crasseux, puis

DEEP COVER (Agent double)

— Réalisation: Bill Duke —
 Scénario: Michael Tolkin, Pierre David, Henry Bean —
 Production: Pierre David, Henry Bean — Images: Bojan Bazelli —
 Montage: John Carter —
 Musique: Michel Colombier —
 Son: Tony Smyles — Décors: Donald Elmlad —
 Interprétation: Larry Fishburne (Russell Stevens Jr / John Q. Hull), Jeff Goldblum (David Jason), Victoria Dillard (Betty McCutcheon), Charles Martin Smith (Jerry Carver), Gregory Sierra (Felix Barbosa), Clarence Williams III (Ken Taft), Rene Assa (Hector Guzman), Alex Colon (Molto) — Origine: États-Unis — 1992 — 112 minutes —
 Distribution: Alliance/Vivafilm.

me suivez-vous ?—, ce policier tente de ramener le héros dans le droit chemin en utilisant une approche littéralement évangéliste. Dans le contexte du film policier, l'effet est presque surréaliste.

Tant sur le plan du discours que de la mise en scène, **Deep Cover** foisonne d'idées et de détails percutants. Mais le tout s'avèrerait un peu vain sans l'émotion qui transpire du film et de l'interprétation saisissante de Larry Fishburne dans le rôle de John. Lorsque ce dernier doit commettre son premier meurtre, Bill Duke ne tourne pas la scène du revers de la main ni même comme une séquence d'action cathartique mais bien comme un moment d'intense violation psychologique et morale. La scène n'est pas excitante mais douloureuse et horrifiante: de l'utilisation du ralenti pour souligner le regard de John aux couleurs saturées qui transforment son crime en un cauchemar hyperréaliste. Et la voix de Fishburne, implacable, sombre et enveloppante, qui nous hante même après la projection:

You want to know what a sin is ?
A sin is ending up like that girl.
Where junkies prowl
with the tiger's growl
in search of that much needed blow.
Where winos cringe
on a can heat binge
and find their graves in the snow.⁽³⁾

Johanne Larue

P.-S. Avis aux cinéphiles: les responsables de la traduction québécoise de *Deep Cover* n'ont même pas tenté de reproduire la poésie des dialogues originaux. J'en offre ici une traduction littéraire.

- (1) «Alors approchez-vous et soyez attentifs que j vous dévoile ma généalogie. Mon père était un drogué.»
- (2) «Il n'y a plus d'Américains, plus d'Hispaniques, plus de Japonais, plus de Noirs, plus de Blancs, plus rien. Seulement que des riches ou des pauvres. /.../ 500 millions de dollars et il n'a plus de Nègre. Oublie cette merde judéo-chrétienne. Ceux qui nous ont enseigné la vertu sont les mêmes qui nous ont asservis, mon vieux.»
- (3) «Vous voulez savoir ce qu'est un péché ? Un péché c'est de finir comme cette fille. Comme ces drogués qui rôdent tels des tigres rugissants à la recherche de la dose dont ils ont besoin. Comme ces ivrognes qui font la grimace en avalant leur ribote chauffée sur un feu de poubelle et trouvent leur tombeau dans la neige.»

Nouvelle Vague

Que c'est amusant un film de Godard! Il y a vraiment de tout: de superbes citations tirées d'ouvrages les plus divers (et les plus saugrenus), des images superléchées qui témoignent d'un souci constant de la beauté, des personnages qui s'appellent, se voient, se quittent, se revoient, disparaissent, réapparaissent. Il y a des acteurs connus qui pourront se vanter un jour d'avoir «fait un Godard», des Montand, des Fonda, des Huppert, des Hallyday, des Delon, bref, de quoi attirer le spectateur payant qui ne reverra plus sa vedette favorite dans un rôle identique. Et de plus, Godard s'amuse: il se cite lui-même, cite des auteurs déjà cités dans des films antérieurs, en cite d'autres qui entrent automatiquement dans son petit panthéon personnel et volatile.

Ici, dans **Nouvelle Vague**, Godard inscrit un nouvel ajout à sa catégorie de films dits «invisibles». Contenu et forme restent les mêmes que dans les autres films de la même famille, avec de temps en temps, un alinéa, une virgule, un accent circonflexe, pour faire changement, un personnage au langage incompréhensible, une comtesse italienne, tenez, pourquoi pas, et quelques rapports nouveaux entre l'image et le son, la couleur et le scope.

Que c'est ennuyeux un film de Godard! Lorsqu'il s'évertue, au fil des ans, à toucher aux limites des écritures cinématographiques, on s'aperçoit, non seulement qu'il s'embourbe royalement, mais qu'il plonge son plus fidèle spectateur dans une léthargie qui s'apparente à celle que provoquent les pires films de série. Après tout, l'oeuvre de Godard voudrait ressembler à une série. Quel cinéaste, quel artiste ne voudrait pas voir son oeuvre analysée en tant que cheminement ? L'apparente densité des films de Godard se

métamorphose en fulgurant brouillamini d'où ne subsistent que quelques bribes de dialogues et de sons (que certains assimilent volontiers, film après film, à la poésie la plus pure). Dans une entreprise aussi officiellement bancale, un film de Godard peut facilement passer pour un chef-d'oeuvre.

Il semble que des siècles séparent **Nouvelle Vague** de **Pierrot le fou**. Hier, c'étaient des prolétaires qui se débrouillaient tant bien que mal dans un monde de



NOUVELLE VAGUE —
Réalisation, scénario et montage: Jean-Luc Godard —
Production: Alain Sarde —
Images: William Lubtchansky —
Direction artistique: Anne-Marie Miéville — **Son:** François Musy, Pierre-Alain Besse, Henri Morelle, Miguel Rejas, Willi Studer — **Interprétation:** Alain Delon (Lui), Domiziana Giordano (Elle), Roland Amstutz (le jardinier), Laurence Cote (la gouvernante), Jacques Dacqmine (le P.-D.G.), Christophe Odent (l'avocat), Laurence Guerre (la secrétaire), Joseph Lisbona (le docteur), Laure Killing (la femme du docteur) — **Origine:** France-Suisse — 1989 — 89 minutes —
Distribution:

truands qui les poursuivaient sans relâche. Aujourd'hui, nous sommes dans le milieu de la grande bourgeoisie (avec château et chevaux blancs) et les protagonistes appartiennent à un monde fait d'argent et de trafic d'oeuvres d'art, arrêtez-moi si je me trompe. Un belle comtesse recueille le beau Delon, puis le laisse se noyer en lui refusant la main qu'il lui tend. Mais l'homme revient sous la forme d'un sosie, et le film aussi qui rappelle par bien des aspects **Tout va bien, Sauve qui peut (la vie), Passion, Prénom Carmen** ou **Je vous salue Marie**, faites votre choix et que le Seigneur soit avec vous.

Malgré ces observations que certains jugeront sévères (sinon inqualifiables) à l'égard de l'homme qui a réussi à se forger une réputation dans le banditisme cinématographique, il n'en demeure pas moins que **Nouvelle Vague** se détache du lot des films purement godardiens (lesquels le sont finalement ?) par une approche esthétique nouvelle, bien que toujours très abstraite.

Hoffa

Danny DeVito n'a pas tenu secrète l'admiration qu'il éprouve à l'égard de Jimmy Hoffa, le célèbre syndicaliste américain qui a mystérieusement disparu en 1975. L'histoire officielle a déjà porté son jugement sur cet impétueux anti-héros du rêve américain: Hoffa a été reconnu coupable d'avoir détourné les fonds du régime de pension des travailleurs de son syndicat, les Teamsters. Il oeuvrait de mèche avec la mafia et n'a jamais hésité à recourir au crime pour imposer sa loi.

En portant à l'écran la vie de Jimmy Hoffa, David Mamet et Danny DeVito devaient adopter un point de vue «éditorial», la neutralité risquant d'être interprétée comme de la lâcheté. Or, la chose la plus étrange s'est produite: obnubilés par une étrange fascination mêlée d'idolâtrie, les auteurs ont opté pour la mythification. L'Amérique, via Hollywood, ne cesse de s'inventer des mythes et par le fait même de réinventer son histoire. On n'a qu'à penser à Kennedy pour s'en convaincre. Mamet et DeVito ne nient pas les crimes commis par Hoffa, au contraire, ils les décrivent en détails dans des scènes souvent stylisées comme cette partie de chasse quasi onirique où Hoffa signe une entente financière avec un mafioso. Mais les auteurs demeurent obstinément sympathiques à leur héros. Ils célèbrent sa détermination et justifient son action. Ils épousent entièrement le jugement que Hoffa porte sur lui-même quand il déclare n'avoir agi qu'en fonction du bien des travailleurs. Impossible, donc, de ne pas ressentir un certain malaise devant cet éloge qui confond volontairement l'action politique socialisante avec le terrorisme.

La structure narrative en *flashbacks* et la mise en

Il semble en effet que, sans renier ces précédentes incursions dans le domaine de «l'écart filmique», Godard se soit penché sur son oeuvre jusqu'à ce jour et qu'il se soit dit qu'il était temps de réaliser une sorte de pamphlet artistico-révolutionnaire sur un sujet qui lui tenait à coeur, à savoir le capitalisme moderne. Godard n'est pas homme à se laisser influencer par les modes ou les courants. C'est pourquoi son film se laisse voir comme une sorte d'essai audiovisuel qui n'insiste ni sur l'intérêt didactique ni sur les entrelacs d'une certaine fiction. Sa symbolique ne s'exprime que dans de lents mouvements de caméra entrecoupés de brefs plans moyens, et c'est à nous d'essayer de voir en quoi cette technique se greffe aux discussions (?) qui ont lieu sur l'écran (ou *off*).

Godard est à prendre ou à laisser, tout le monde le sait. Mais on se lasse, on se lasse...

Maurice Elia

scène rappellent **Citizen Kane**. Or, la référence ne semble pas fortuite, car les deux films parlent du mythe américain à travers la vie d'un personnage fasciné par le pouvoir. Plus encore, ce sont deux oeuvres qui utilisent le cinéma comme un miroir fantastique de la réalité. L'étude de caractère proposée dans le chef-d'oeuvre de Welles est cependant incisive. Le personnage de Kane possède la dimension d'un mythe qui lui permet d'habiter le film immense de Welles sans être écrasé par l'ampleur que prend la mise en scène de son existence. Je n'oserais pas comparer le travail de DeVito avec celui de Welles, mais il demeure certain qu'il y a dans **Hoffa** des qualités de style qui arrachent le film à la norme. Le travail du réalisateur et de son directeur de la photographie confère aux images une beauté souvent saisissante. Mais malgré tout le talent de Jack Nicholson, le personnage de Hoffa et sa vie ne constituent pas un sujet à la mesure des efforts déployés par le réalisateur.

Au début du film, Mamet décrit Hoffa comme une figure messianique, allant solitaire sur les routes pour recruter ses apôtres un à un, c'est-à-dire les camionneurs qu'il veut enrôler dans le syndicat. Après cela, le film se perd lentement mais sûrement dans une narration où les événements sont délayés au fil d'un récit et enchaînent les tableaux anecdotiques dans un mouvement syncopé. Dans cette suite de grands tableaux, le personnage de Hoffa devient une icône que les auteurs promènent d'un lieu à l'autre sans lui conférer la moindre parcelle d'humanité. Il en va de même des autres personnages, et en particulier du bras droit de Hoffa qu'interprète DeVito lui-même, l'apôtre numéro un qui oeuvre dans l'ombre du messie. Refusant de faire de la psychologie ou de la

HOFFA — **Réalisation:** Danny DeVito — **Scénario:** David Mamet — **Production:** Edward R. Pressman, Danny DeVito, Caldecot Chubb — **Images:** Stephen H. Burum — **Montage:** Lynzee Klingman, Ronald Roose — **Musique:** David Newman —



sociologie, les auteurs s'entêtent à foncer dans la création de mythe et emploient tout le vocabulaire et les images fortes que leur inspire le sujet. La scène où les travailleurs en grève affrontent les policiers est filmée comme un pastiche du cirque romain où les chrétiens sont livrés aux lions sous le regard amusé de l'empereur installé dans sa loge, c'est-à-dire les patrons qui observent la scène de la fenêtre de leur bureau. Tout est là, y compris un mouvement de caméra circulaire, en plongée, pour évoquer l'arène. C'est une scène magnifique au plan du cinéma pur, mais elle demeure totalement inefficace au plan dramatique, car ses enjeux demeurent aussi confus que l'action qu'elle décrit.

Mamet fait trop confiance à son idée de faire de Hoffa un personnage messianique. Il décrit les principales étapes de la vie du héros en établissant des parallèles évidents avec la vie du Christ, incluant l'épisode de Judas

(Hoffa est trahi par un de ses bras droits qui témoigne en cour contre lui). En plus d'indiquer sans ambiguïtés l'adulation qu'éprouve l'auteur envers son personnage, cette façon d'aborder l'histoire impose des limites à l'analyse objective des faits. **Hoffa** est une oeuvre rongée par des ambitions artistiques curieusement déplacées. Une oeuvre qui vend du mythe, alors qu'elle aurait dû vendre un peu de réalité.

Dans ce contexte, la mise en scène virtuose, souvent magistrale, de DeVito tourne un peu à vide. Elle suscite une admiration passagère, mais ne laisse pas d'impression durable et ne provoque pas de vraies émotions. Elle confirme néanmoins un talent superbe de formaliste qui mérite des scénarios plus achevés que celui écrit par Mamet.

Martin Girard

Son: Thomas D. Causey —
Décors: Charles Daboub Jr. —
Costumes: Deborah L. Scott —
Interprétation: Jack Nicholson (James R. Hoffa), Danny DeVito (Bobby Ciaro), Armand Assante (Carol D'Allesandro), J.T. Walsh (Fitzsimmons), John C. Reilly (Pete Connelly), Frank Whaley (le jeune homme du café), Kevin Anderson (Robert Kennedy), John P. Ryan (Red Bennett), Robert Prosky (Billy Flynn), Natalija Nogulich (Jo Hoffa), Nicholas Pryor (l'avocat de Hoffa), Paul Guilfoyle (Ted Harmon), Karen Young (la jeune femme), Cliff Gorman (Solly Stein) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 140 minutes — **Distribution:** 20th Century Fox.

Christian

Avec Bille August, Gabriel Axel est probablement le plus connu des cinéastes danois contemporains, surtout depuis le succès international du **Festin de Babette**. Peu savent toutefois que ce prolifique metteur en scène a tourné depuis 1955 plusieurs dizaines de longs métrages, pour le grand et le petit écran. Au Québec, outre **Babette**, nous avons pu apprécier deux téléfilms de sa période française : **Le Curé de Tours** d'après Balzac et **L'Oiseau bleu** d'après Maeterlinck. Mais c'est une

oeuvre tirée d'un scénario original qui nous arrive aujourd'hui — avec signalons-le tout de même — trois années de retard...

Christian. Un titre simple pour une histoire qui l'est autant. Évidemment, on serait tenté de dire que le prénom choisi renvoie à Hans Christian Andersen, mais s'agit-il d'un conte? Oui, dans la mesure où ce récit linéaire propose un voyage dont l'ultime étape est celle



d'une révélation : la découverte de la paix, de l'harmonie, de l'amour.

Jeune *folksinger* sans emploi et mal aimé, Christian subit de mauvaises influences et se laisse entraîner à commettre quelques larcins. Il séjourne un moment dans un centre de redressement où les méthodes restent néanmoins très civilisées. Mais Christian n'en a cure, et, voulant concrétiser les rêves de son grand-père, il fuit le Danemark pour entreprendre un voyage hasardeux à travers l'Allemagne, les Pays-Bas, la Belgique, la France et l'Espagne, avant de se retrouver dans une bourgade marocaine. Curieux périple tout de même pendant lequel Christian n'aura guère l'occasion de vivre de fâcheuses expériences. En effet, presque tous les inconnus rencontrés fortuitement en cours de route se révéleront généreux et compréhensifs. Qu'on en juge : une sympathique journaliste le conduit à Paris et lui offre le gîte pour une nuit. Le lendemain, il fraternise avec un clochard. Plus tard, ayant gagné l'Espagne, Christian

croise un richard qui l'invite à une fête sur la terrasse de sa superbe villa. Le jeune voyageur profite de la situation et tente de voler son hôte, qui le surprend sur le fait. Eh bien, croyez-le ou non, le magnat passe l'éponge et lui laisse de surcroît quelques gros billets. Finalement, après avoir traversé sans anicroche le détroit de Gibraltar, Christian se fait remettre une somme substantielle par l'ambassadeur du Danemark en personne! Et que dire de l'accueil si chaleureux que lui réserve la famille berbère. Prise isolément, chacune de ces péripéties pourrait sembler vraisemblable; leur ensemble nous empêche de souscrire entièrement à la plausibilité de l'histoire. Mais qu'importe : il ne s'agit pas d'un récit réaliste, plutôt d'un conte, et dans ce sens, la référence à Andersen n'est pas gratuite. Le conte propose toujours une morale. Celle de Christian est limpide : pour sortir de sa médiocrité, il ne faut pas craindre de tourner le dos à son passé et de se lancer vers l'inconnu. Le voyage initiatique de Christian l'entraîne vers un bonheur dont il ne soupçonnait point la possible réalisation.

On peut y lire également un très beau message d'ouverture sur le monde, un pont jeté entre deux cultures étrangères l'une à l'autre, un chemin qui conduit de la grisaille au soleil. Un peu schématique et d'une risible naïveté, diront certains. Peut-être, mais si **Christian** n'est pas une oeuvre réaliste, elle est plus que cela : un film vrai, authentique. Quel bonheur en effet de voir enfin une coproduction où l'on ne gomme pas les différences de langage en les faisant disparaître derrière une postsyncho artificielle! Dans **Christian**, tout le monde parle sa langue — et, accessoirement, un peu d'anglais. Grâce aux sous-titres, le spectateur ne perd pas le fil.

Quant à Christian, il épousera peut-être la belle Aïcha, dont il ne parle même pas la langue! Je dis bien peut-être, car une fin ouverte ne nous assure pas de la félicité des deux amoureux.

Voilà qui, en définitive, est beaucoup moins naïf qu'un happy-end hollywoodien!

Denis Desjardins

CHAPLIN — Réalisation: Richard Attenborough — Scénario: William Boyd, Bryan Forbes, William Goldman — Production: Richard Attenborough, Mario Kassar — Images: Sven Nykvist — Montage: Anne V. Coates — Musique: John Barry — Son: Edward Tise, Gerry Humphreys — Décors: Stuart Craig — Costumes: John Mollo, Ellen Mirojnick — Conseiller historique: David Robinson —

Chaplin

Ainsi donc, quelqu'un a osé! On a finalement mis en film la vie et la carrière de l'immense Charles Chaplin! L'auteur de cette audacieuse entreprise tout simplement intitulée **Chaplin** est l'homme des ciné-biographies a priori impossibles, Richard Attenborough.

S'inspirant de l'autobiographie de Chaplin et du livre *Chaplin: His Life and Art* de David Robinson, Attenborough raconte pratiquement toute la vie de Chaplin. Rien de moins! De cette fameuse nuit de 1894

où Chaplin monta sur les planches pour la première fois au secours de sa mère défaillante, jusqu'au moment de sa mort en 1977, **Chaplin** de Richard Attenborough est une vie de miracles en bonne et due forme. Mais à force de vouloir tout raconter, on finit par ne plus rien dire. Et en 144 minutes, Attenborough n'a pas eu le temps de dire grand chose sur les exceptionnelles années-Chaplin. Ou peut-être s'est-il trop arrêté sur le superflu? Le problème, c'est qu'Attenborough et l'auteur de Diana Hawkins n'ont pas semblés rongés par le désir d'en savoir plus et,

surtout, d'en dire plus. Plutôt que de lire entre les lignes des biographies, les auteurs de **Chaplin** ont préféré reposer, très respectueusement mais aussi assez banalement ce que, règle générale, nous savions déjà sur Charles Chaplin. **Chaplin** ne lève pas non plus le voile sur cette personnalité très noire du génie du rire relevé par tous les auteurs et même par la publicité du film.

Avec **Chaplin**, Attenborough s'est surtout intéressé à illustrer les événements marquants de la vie de Chaplin sans jamais pour autant pénétrer dans l'univers intérieur du cinéaste. Les motivations de l'homme sont à peine effleurées et le processus créateur à peine exposé. Or, pour analyser le génie créateur, il faut extrapoler, ce dont semble cependant s'être privé Attenborough. Ainsi, un Chaplin «revu et corrigé» à l'instar de *l'Amadeus* de Forman eût peut-être été plus passionnant et probablement plus troublant.

Et pourtant, magie du cinéma et esprit de Chaplin aidant, le film de Attenborough est bien loin d'être déplaisant. Malgré le manque d'approfondissement et les inévitables «danse des petits pains» et autres classiques du répertoire Chaplin, le récit de **Chaplin** est bâti avec rythme et talent. Entre les scènes de tournage, les scènes d'humour et les moments de tensions dosés avec application, le spectateur ne pourra s'empêcher de se laisser envahir par la nostalgie d'un cinéma où tout est encore à inventer. À la longue, le spectateur finira même par confondre le plaisir réel que lui procure le film avec le ravissement que lui a procuré le cinéma de Chaplin qu'on lui rappelle ici à coup de reconstitutions et d'extraits. Ces extraits de *Modern Times*, *The Gold Rush*, *The Great Dictator* ou la déchirante finale de *The Kid*, transforment momentanément **Chaplin** en film d'anthologie... et alors on plane! Mais ces passages sont courts et il est malheureusement toujours l'heure de revenir à la fiction.

Attenborough doit également beaucoup à Geraldine Chaplin, qui est d'une intensité troublante, et à Robert Downey Jr. qui incarne un Chaplin étonnant. Downey Jr., toujours juste et jamais hors propos dans les traits du légendaire vagabond (ce qui, en soit, est déjà tout un exploit), a su faire renaître la tendresse du regard de Chaplin et l'élégance de ses gestes.

Mais entre documentaire et fiction, entre film glorificateur et œuvre iconoclaste, on a l'impression, en voyant **Chaplin**, qu'Attenborough n'a peut-être pas su aborder le phénomène Chaplin de façon globale. Il manque au film une ligne directrice, des motivations plus claires et des personnages plus approfondis..., en commençant par l'homme sous le chapeau melon. Les auteurs de **Chaplin** auraient eu avantage à faire un choix plus net entre la vie privée et la carrière cinématographique de Chaplin, un peu comme Agnès Varda, dans *Jacquot de Nantes*, avait choisi de se



concentrer sur les événements d'enfance qui allaient devenir déterminants dans la carrière cinématographique du réalisateur Jacques Demy.

Mais n'importe quelle raison d'aimer un film est toujours une raison suffisante. **Chaplin** saura faire rire et saura toucher, même s'il faut par moments être bon public. C'est pourquoi, même si Chaplin laisse un arrière-goût d'inachevé et même si, somme toute, Attenborough demeure constamment à la surface des choses, son film parvient à traduire une bonne partie de l'enthousiasme qu'éveille l'œuvre de Chaplin et constitue une agréable étude d'un certain cinéma hollywoodien.

Carlo Mandolini

Interprétation: Robert Downey Jr (Charlie Chaplin), Geraldine Chaplin (Hannah Chaplin), Dan Aykroyd (Mac Sennett), Kevin Dunn (J. Edgar Hoover), Anthony Hopkins (George Hayden), Milla Jovovich (Mildred Harris), Moira Kelly (Hetty Kelly/Oona O'Neil), Kevin Kline (Douglas Fairbanks), Diane Lane (Paulette Goddard), Penelope Ann Miller (Edna Purviance), Paul Rhys (Sydney Chaplin), John Thaw (Fred Karno), Marisa Tomei (Mabel Normand), Nancy Travis (Joan Barry), James Woods (Joseph Scott) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 144 minutes — **Distribution:** TriStar.

Aladdin

Fouetté par l'accueil délirant que lui réserve le public et la critique nord-américaine, j'anticipais vivement le visionnement d'**Aladdin**, 31e long métrage d'animation des studios Disney. Mon enthousiasme était toutefois teinté d'une certaine appréhension, parce que j'ai appris qu'il fallait toujours se méfier de ces machines qui, comme Disney, peuvent créer l'événement à partir d'un rien.

ALADDIN — Réalisation: John Musker, Ron Clements — Scénario: John Musker, Ron Clements, Ted Elliott, Terry Rossio — Production: John Musker, Ron Clements — Montage: H. Lee Peterson — Musique: Alan Menken — Direction artistique: Bill Perkins — Son: Terry Porter, Mel Metcalfe, David J. Hudson — Voix: Scott Weinger, Brad Kane (Aladdin), Robin Williams (Génie), Linda Larkin, Lea Salonga (Jasmine), Jonathan Freeman (Jafar), Frank Welker (Abu), Gilbert Gottfried (Iago), Douglas Seale (Le Sultan) — Origine: États-Unis — 1992 — 90 minutes — Distribution: Buena Vista.

Rien de particulièrement génial ou saisissant dans la première demi-heure d'**Aladdin**, si ce n'est que cette maîtrise de l'animation et du graphisme, si caractéristique de Disney : réalisme du détail, des formes, des gestes, des volumes. Fort du succès de **La Belle et la Bête** et de **La Petite Sirène**, l'équipe Disney se permet les grands moyens. Aussi dénote-t-on jusqu'à sept ou huit animateurs par personnage, sans compter les intervallistes, coloristes et autres assistants. L'utilisation de nouvelles technologies, dont l'ordinateur, permet de véritables tours de force, comme cette caverne aux merveilles (elle-même gardée par une tête de lion non moins réussie) et ce tapis volant qui devient, grâce à l'étonnante souplesse de l'animation, un personnage-objet, un peu au même titre que la petite tasse et la théière dans **La Belle et la Bête**.

La première demi-heure, donc, ressemble à la majorité des autres dessins animés de Disney. C'est l'éternelle lutte du bien contre le mal, de la belle à la recherche de son prince charmant, du méchant avide de sorcellerie. Des numéros musicaux viennent agrémenter l'ensemble, dans la plus pure tradition de la comédie musicale américaine. Puis, alors qu'on commence à trouver le procédé un peu mécanique, le génie apparaît. Et alors tout change, s'éclate. Robin Williams, qui prête sa voix au génie, transforme l'univers classique et serein de Disney en quelque chose d'absolument démentiel, un pot-pourri de gags désopilants et de transformations abracadabrantes, dans la plus pure tradition des Chuck Jones et Tex Avery. Ancien stand-up comic, Williams compose son personnage avec cette même folie, cette même hystérie qui l'anime depuis ses débuts à l'émission *Mork and Mindy* et dans des films comme *Good Morning Vietnam*, *The Fisher King* ou *The Adventures of Baron Munchausen*. De passage à l'émission d'Arsenio Hall, Williams expliquait comment on l'avait laissé improviser sur des thèmes pour ensuite esquisser le personnage du génie en fonction du texte et des gags. Le résultat est stupéfiant. Et l'humour déchaîné de Williams sert très bien son personnage. Un personnage qui, après tout, vient de passer 10 000 ans enfermé dans une lampe.



Aladdin marque donc, pour Disney, une tentative de rejoindre, par le cinéma d'animation, un public plus large et plus âgé. La présence de Robin Williams est donc fort significative : l'humour particulier qu'il pratique, empreint de références de toutes sortes, se situe à des lieues de l'humour plus candide et relativement innocent d'un film comme **La Petite Sirène** (aussi du duo Ron Clements-John Musker).

Attribuer l'entière réussite du film à Williams serait bien sûr exagéré. Ce serait aussi négliger la musique

entraînante d'Alan Menken, les qualités techniques citées précédemment, la contribution de l'acteur canadien Jonathan Freeman qui prête sa voix à Jafar, le Grand vizir et vilain de l'histoire.

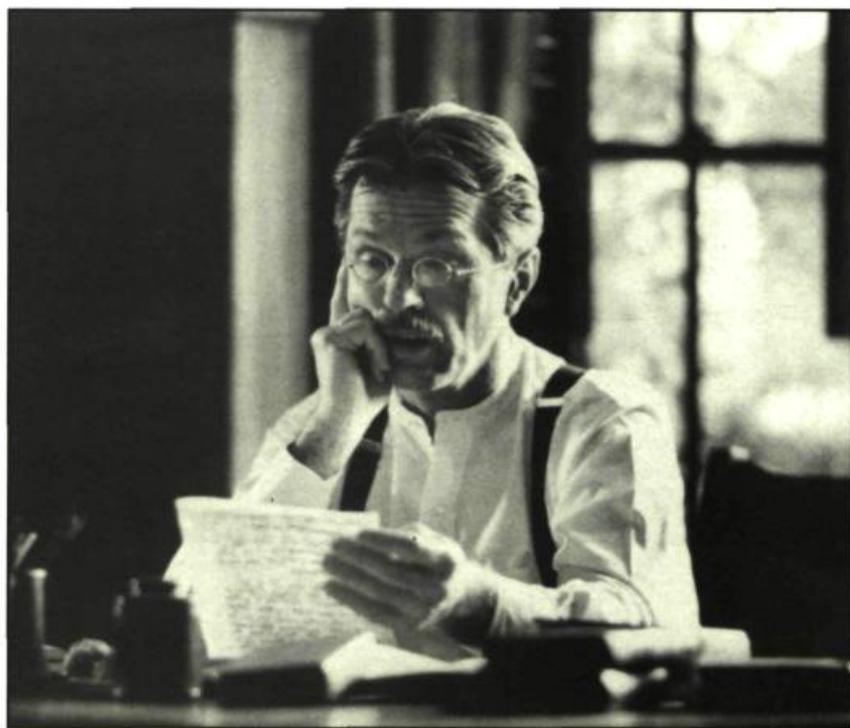
Génial, **Aladdin**? Peut-être pas. Mais Robin Williams, combiné aux multiples possibilités que permet l'animation, c'est une tout autre histoire.

Éric Beauchemin

A River Runs Through It

Norman Maclean et son frère Paul habitent le Montana. Fils de ministre presbytérien, ils sont élevés avec une certaine rigueur, dans le respect des valeurs, de l'ordre et de la discipline ; d'où les prières régulières, séances du culte et exercices d'orthographe. En dépit de son apparente sévérité, le révérend Maclean aime bien amener ses fils à la pêche à la mouche, activité qui aide à souder les liens affectifs unissant la famille. Les années passent, les enfants vieillissent. Nous sommes dans la décennie 20.

En portant à l'écran le roman autobiographique de Norman Maclean publié en 1976, Robert Redford retrouve deux des thèmes ayant marqué ses oeuvres précédentes : les rapports familiaux, au centre de **Ordinary People**, puis les préoccupations écologiques, sujet de **Milagro Beanfield War**. Tout comme **Ordinary People**, **A River Runs Through It** raconte l'éclatement d'une famille, famille qui trouve son unité dans la célébration de la nature. Une nature devenue synonyme de vie et de bonheur, et symbolisée par la pêche à la mouche. D'ailleurs, tout le film respire la nature : omniprésence des grands espaces, des montagnes, des arbres et, bien sûr, de cette rivière centrale à l'ensemble du récit, une rivière qui renvoie aussi bien à la parole de Dieu qu'à la vie et à la mort. Il ne faut donc pas s'étonner que les meilleurs passages du film soient justement des séquences extérieures, comme cette descente des rapides en canot ou ces séquences de pêche si admirablement filmées et montées. En revanche, le film perd quelque peu d'intérêt lorsqu'il se déroule en intérieur. Il faut dire que Redford accentue inutilement l'origine littéraire de l'ensemble en insérant un commentaire en voix-off. Cette narration vient légèrement alourdir et contredire une démarche résolument cinématographique, ponctuée d'images fortes et éloquentes. Car c'est lorsque Redford laisse parler les images et les sons que **A River Runs Through It** nous charme et nous séduit. J'en reviens encore aux fameuses séquences de pêche dans lesquelles prédominent les reflets dorés du soleil et le bruit des moulinets, et qui, grâce aux images magnifiques de



Philippe Rousselot, acquièrent une dimension artistique et spirituelle quasi féérique.

Malgré bien des qualités, **A River Runs Through It** déçoit quelque peu. La réalisation a beau être soignée, l'ensemble reste froid et distant. C'est à se demander si le libéral Redford n'aurait pas cédé à l'attrait des valeurs familiales et traditionnelles, si chères à l'Amérique républicaine. Les valeurs véhiculées par le film seraient-elles à ce point si lointaines ? Il ne faut toutefois pas confondre nostalgie et propos réactionnaires, et s'il faut trouver une raison pour expliquer la relative insatisfaction qu'on éprouve au visionnement du film, cherchons-la plutôt ailleurs, notamment dans la scénarisation. Alors que la profondeur des personnages

A RIVER RUNS THROUGH IT (La Rivière du sixième jour)— Réalisation: Robert Redford — Scénario: Richard Friedenberg, d'après le roman de Norman Maclean — Production: Robert Redford, Patrick Markey — Images: Philippe Rousselot — Montage: Lynsee Klingman, Robert Estrin — Musique: Mark Isham — Son: Hans Roland — Décors: Jon Hutman — Costumes: Bernie Pollack, Kathy O'Rear — Interprétation: Craig Sheffer (Norman Maclean), Brad Pitt (Paul Maclean), Tom Skerritt (Rév. Maclean), Brenda Blethyn (Mrs. Maclean), Emily Lloyd

(Jessie Burns), Edie McClurg (Mrs. Burns), Stephen Shellen (Neal Burns), Nicole Burdette (Mabel), Susan Traylor (Rawhide) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 123 minutes — **Distribution:** Columbia.

faisait la force d'un film comme **Ordinary People, A River Runs Through It** tire plutôt son intérêt d'éléments purement cinématographiques, les personnages y apparaissant fortement typés : la mère dévouée, le révérend impassible, le fils bambocheur. Aussi, lorsque Paul aboutit en prison après une cuite, on sait trop bien que l'issue sera tragique. La fabuleuse descente des rapides en canot en constituait d'ailleurs un présage.

Dans le rôle de Paul, le frère grouillant de vie, Brad Pitt, domine l'interprétation. Sa ressemblance avec James Dean tient peut-être davantage qu'à une simple coïncidence. On peut voir, en effet, une certaine parenté entre **East of Eden** et le film de Redford, ne serait-ce que par le sujet et les résonances bibliques.

Éric Beauchemin

Simple mortel

On pense souvent que la science-fiction au cinéma est l'apanage exclusif des Américains. On croit même qu'il



faut des effets spéciaux sophistiqués et des millions de dollars pour entreprendre un film de ce genre. Eh bien! la France vient de nous prouver qu'il est possible, avec des moyens plutôt modestes, de réussir un film de science-fiction, quand on a de l'imagination et du talent.

Simple mortel commence par un suicide. Devant un tableau aux énigmes indéchiffrables, un homme (un Pakistanais?), à la fois impassible et déterminé, se donne la mort. La mort va hanter tout le film de Pierre Jolivet. Elle angoisse le protagoniste Stéphane Marais. Qui est-il donc cet homme qui s'intéresse au langage gaélique ancien? Sans doute un toqué qui vit dans le passé. Une voix va le ramener à la réalité présente. Quelle voix? Qui peut le dire? D'où sort-elle cette voix? De tout ce qui compose la quincaillerie sonore: téléphone, radio, télévision, répondeur et même — en prime — un télécopieur. Bref, une voix impérative qui ne supporte pas la réplique. Que lui demande-t-elle? De sauver la planète. Rien de moins. Tout un programme auquel Stéphane ne peut se dérober sans encourir des

inconvenients graves. Qu'il n'optempère pas à la voix et c'est sa voiture qui dérape dangereusement ou encore un cinéma qui prend feu. S'il se montre compréhensif, un livre pourra s'ouvrir à la page qu'il cherche. Mais le pire est à venir. Car il ne doit jamais révéler qui commande ses gestes. Tente-t-il de dévoiler le secret? des calamités se succèdent. Que ce soit pour son ami Fabien ou un chauffeur de taxi irlandais ou sa compagne Charlotte, la tentative d'aborder ce sujet se révèle fatale. C'est dire que l'emprise de cette voix est terrible. Et pourtant Stéphane entend rester maître de lui-même. En ayant assez de cette manipulation, il décide de se débarrasser de tous les instruments qui encombrant son appartement et de les reléguer dans la cave. Qu'à cela ne tienne, la voix va maintenant s'afficher sur un télécopieur.

Pierre Jolivet a su créer une atmosphère inquiétante, jouant dans les demi-teintes et avec les ombres. Stéphane est au point bouleversé qu'il tente de consulter une psychologue. Mais à quoi bon. Il semble voué à son destin. Il se sent manipulé sans pouvoir se dérober.

Qu'est-ce donc que ce film? Le cinéaste nous dit qu'il s'agit de «l'infiniment petit (les décisions simples du héros) et de l'infiniment grand (la puissance des forces occultes)». Ces forces occultes, manifestées par la voix, ont-elles un tel pouvoir qu'elles paralysent la volonté humaine? Stéphane est-il devenu un simple exécutant élu par le sort? **Simple mortel** serait-il également un film sur le hasard? Que de malheurs arrivent sans prévision! Ce hasard inquiète le héros, lui qui croit que Dieu est bien mort. Pourtant, accablé par tout ce qui lui arrive, il n'écoute pas les paroles lénifiantes d'un samaritain de secours. Il se relève pour retrouver ses esprits et reprendre son chemin. C'est alors qu'il redevient lui-même. Les épreuves n'auront fait que l'affermir. Il rentre chez lui, prend son fusil et détruit cette planète qui a nom Aquilaie. Un point rouge dans le ciel et elle a disparu.

Pierre Jolivet a construit un scénario qui nous tient en haleine. Rien de vraiment spectaculaire, mais des événements qui ne cessent de nous étonner. Dans le déroulement des journées ordinaires, des faits surviennent qui trahissent la présence d'une puissance

SIMPLE MORTEL — **Réalisation:** Pierre Jolivet — **Scénario:** Pierre Jolivet — **Production:** Michelle de Broca et Paul Claudon — **Images:** Bertrand Chatry — **Décors:** Laurent Allaire — **Son:** Gérard Lamps, Yves Osmu et Nadine Muse — **Montage:** Jean-François Naudon — **Musique:** Serge Perathoner et Janick Top — **Interprétation:** Philippe Volter (Stéphane Marais) Christophe Bourseiller (Fabien), Nathalie Roussel (Brigitte), Roland Giraud (l'expert de la MAIF), Marcel Maréchal (l'homme du parking), Arlette Thomas (la concierge) — **Origine:** France — 1991 — 85 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

mystérieuse. N'est-ce pas troublant? Philippe Volter arrive à incarner un personnage ténébreux et troublé qui agit, pour ainsi dire, contre sa volonté, sinon contre ses principes. La mise en scène efficace et dynamique permet de suivre sans se lasser les faits et gestes du héros.

Il n'y a pas si longtemps, chez nous, on s'est inquiété d'un virus qui menaçait de perturber des milliers d'ordinateurs. Peur nocturne qui prouvait que nous étions

à la merci de techniques modernes contrôlées par nulle autre que la matière elle-même. Qu'en est-il de l'esprit, maître de la matière? Ici, heureusement, Stéphane nous prouve finalement qu'il n'est pas un robot. C'est réconfortant. Saluons Pierre Jolivet qui a su conduire avec habileté et intensité un film d'une réelle actualité.

Léo Bonneville

Toys

Ce conte moderne nous entraîne vers une industrie de jouets pour le moins singulière. En fait, cette usine ne ressemble pas tant à une manufacture comme à Disneyworld. L'endroit est féérique, les petits bâtiments reposent sous une mince couche de neige. Et un micro-climat concentre les précipitations sur les environs immédiats des édifices. Tout autour, de grands champs verdoyants s'étendent à l'infini. Le vent fait ondoyer les longues herbes en de grandes vagues qui viennent se briser aux abords de l'industrie.

Dans ce lieu fabuleux, le propriétaire de ce site utopique est tourmenté. Face à sa mort imminente, il doit décider de son successeur et il se trouve devant l'obligation de confier son petit paradis à son frère. Ce dernier n'a pas vraiment le prototype de l'emploi. Retraité d'un service dans l'armée, il ne connaît rien dans le domaine du jouet. Par contre, son fils et sa fille connaissent le roulement de l'industrie, mais comme il les a volontairement gardés dans leurs petits univers fantastiques de l'enfance, il ne peut envisager de leur confier une telle responsabilité. Il tranche donc en faveur de son frère.

L'arrivée de l'oncle et du cousin dans l'industrie a tôt fait de la transformer. La production de jouets de guerre commence. Et l'ambition de l'oncle n'ayant d'égal que la population de la terre à décimer, cet homme convertit l'usine en un centre de recherche militaire *top secret*. Toutefois, son projet est tellement immoral que même son fils à-la-mentalité-de-soldat se rallie à la cause de ses cousins et ensemble ils décident de désamorcer le projet.

L'introduction du film est d'une magnificence inégalée. Malheureusement, le récit nous ramène trop vite à la réalité. De l'imaginaire fabuleux de l'enfance, on tombe brutalement dans la cruelle réalité de la guerre. Les scènes de guerre technologique sont beaucoup trop longues, le message y perd en efficacité. L'effet eût pu être percutant, mais par manque de dosage, le suspense n'atteint pas l'amplitude nécessaire, et le spectateur se lasse de cette guerre de manettes à distance.

Domage! car le scénario de **Toys** recèle des idées géniales. Par moment, le film nous redonne des yeux



TOYS — États-Unis — 1992 — 119 minutes — **Réalisation:** Barry Levinson — **Scénario:** Barry Levinson, Valerie Curtin — **Avec:** Robin Williams, Michael Gambon, Joan Cusack, Robin Wright, L.L. Cool.

d'enfants, il nous plonge dans un imaginaire digne de la libre création d'un enfant à l'âme encore pure. Autant de moments envoûtants, pour arriver à un ensemble hétéroclite.

Dans la mêlée des films de suspense, il y a une chose que le cinéma commercial actuel ne semble pas

comprendre : ce qu'on ne voit pas a beaucoup plus d'impact que ce que l'on peut regarder à loisir. Le suspense se construit davantage sur l'appréhension d'une fatalité que sur le désastre lui-même. Il faudra apprendre les vertus de la subtilité.

Jeanne Deslandes

Après l'amour

Dans un appartement en fête, on attend que Lola couronne souffler les bougies; mais Lola n'est plus là, elle a couru rejoindre un homme et, sur la banquette d'une auto, se laisse retenir sans insister. Parmi les fêtards, son conjoint la cherche des yeux. «Pourquoi tu m'as fait ça?», lui demande-t-il une fois les invités partis.

Voilà, pense le spectateur aussitôt cette première scène terminée. **Après l'amour** est une histoire d'adultère et de mari trompé, c'était prévisible. Attention, pourtant! La vie est un petit peu plus emberlificotée qu'elle n'y paraît au premier abord et le film nous en fait une brillante démonstration. C'est ainsi que dès la première scène, Diane Kurys nous tend un fil qu'il nous faut tenir. Non pas que l'histoire soit bien compliquée, mais la réalisatrice et scénariste de **Après l'amour** a su tisser une trame subtile et serrée, de telle sorte que le «fil de Diane» nous fait entrer dans un film tricoté très fin qui surprend continuellement nos attentes.

Après l'amour est l'histoire non pas d'un, mais de plusieurs conjoints trompés, qui trompent et se trompent sur eux-mêmes. Et l'imbrication de leurs vies est à ce point réussie qu'il est périlleux de raconter ou de résumer ce film. Le péril étant de donner un grand coup de ciseau dans ce bel ouvrage.

Cependant, il est moins risqué de parler des personnages que Diane Kurys nous a concoctés. Ils s'appellent Lola, David, Tom, Romain, Anne, Élisabeth, Rachel, Marianne; ils ont entre 30 et 45 ans. Professionnels ou artistes, ils gagnent bien leur vie, habitent Paris, voyagent et, parfois, ont des enfants. Tous, ils cherchent la même chose: l'amour. Lola est le personnage pivot, la préférée de ses deux hommes, qui ont tous deux, ailleurs une autre femme et des enfants. Une vie compliquée, vous croyez? Diane Kurys a certainement la prétention de décrire une tranche de cette génération qui tient aujourd'hui le haut du pavé. Empruntant quelque peu à Claude Sautet et à Denis Arcand, elle trace à grands traits ses personnages un peu perdus, un peu enfants et assurément égocentriques. Des personnages qui seraient fortement antipathiques s'ils

n'étaient si sincères dans leurs roublardises et leurs quêtes. Comme vous et moi, ils cherchent. Ils sont malheureusement et tout simplement assez beaux, riches et intelligents pour prendre ailleurs ce qu'ils n'ont pas chez eux.

En cherchant l'amour, ils nous donnent parfois droit à des scènes de désir doucement complaisant où les vitres embuées d'une salle de bains rivalisent avec une chambre d'hôtel éclairée, un court instant, par les feux jaunes d'une automobile. C'est dire que les images ont été, elles aussi, soigneusement pensées et réalisées. En un clignement d'oeil, la froide Isabelle Huppert se donne alors un trouble, un sourire, une détermination qui trouvent une belle réponse chez Bernard Giraudeau ou, selon la situation, Hippolyte Girardot.

S'ils savent comment séduire, Lola et ses amis éprouvent, par contre, beaucoup plus de difficultés à se retenir. Chacun, chacune y va donc de son truc, en passant de la crise d'hystérie au petit suicide manqué. Là encore, les femmes semblent plus en manque que les hommes (de très beaux jeux de Lio et de Laura Killing). Là encore, les enfants sont souvent une excellente monnaie d'échange. Cliché que tout ça? Il reste «l'après-amour» et les lendemains de passion. «Ça fait mal», constate Tom lorsqu'il raconte à sa maîtresse que sa femme a une aventure à son tour.

Histoire superficielle pour des personnages superficiels, dira-t-on. Lola, écrivaine, s'évertue à inventer une nouvelle vie plutôt que d'écrire la sienne. «Je suis lamentable», se confesse-t-elle. Mais son mal de vivre fait, lui aussi, partie du jeu. Le tricot ne recouvre rien; dessous, c'est le vide. Certains spectateurs en seront déçus, d'autres s'en délecteront.

Jocelyne Hébert

APRÈS L'AMOUR — **Réalisation:** Diane Kurys — **Scénario:** Diane Kurys, Antoine Lacomblez — **Production:** Philippe Lièvre — **Images:** Fabio Conversi — **Montage:** Hervé Schneid — **Musique:** Yves Simon — **Son:** Bernard Bats — **Décors:** Tony Egry — **Costumes:** Mic Chemical — **Interprétation:** Isabelle Huppert (Lola Winter), Bernard Giraudeau (David Blanchot), Hippolyte Girardot (Tom Segall), Lio (Marianne Blanchot), Yvan Attal (Romain Blanchot), Judith Reval (Rachel), Ingrid Held (Anne), Laure Killing (Élisabeth Segall), Medhi Joossen (Simon Blanchot), Florian Billon (Olivier Blanchot), Eva Killing (Juliette) — **Origine:** France — 1991 — 104 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

COUPS D'OEIL

A Few Good Men / Des hommes d'honneur

Vous en avez assez de vivre dans un monde qui vous semble pourri. Vous croyez qu'il n'existe plus de gens intègres. Vous êtes persuadé que seulement les gens malhonnêtes réussissent dans la vie. Et vous refusez de descendre aussi bas. Alors allez voir **A Few Good Men**. Vous allez être heureux pendant quelques heures parce qu'il s'agit d'un film où on défend les droits des plus faibles et où on dénonce les abus de pouvoir de certaines gens : la droiture retrouve ses lettres de noblesse.

Au début de ce film adapté d'une pièce de théâtre, je dois avouer que je ne comprenais rien à tout le vocabulaire d'avocats et de militaires qui parlaient sans arrêt. Je me disais qu'au cinéma, il faut parler moins et donner davantage à voir. Mais peu à peu, j'ai fini par comprendre ce qu'est un «code rouge». J'ai réussi à mettre de l'ordre dans les degrés de la hiérarchie militaire et j'ai fini par comprendre ce qui s'était réellement passé sur la base navale des États-Unis de Guantanamo Bay à Cuba. Deux jeunes soldats en ont tué un troisième. Il s'agirait d'un «code rouge», c'est-à-dire d'une leçon que les soldats se donnent entre eux lorsqu'il y en a un qui nuit aux autres. Mais habituellement, ces leçons ne vont jamais jusqu'au meurtre. Alors comment se fait-il que le soldat William Santiago a été retrouvé mort dans sa chambre? C'est ce que le lieutenant Daniel Koffee doit

découvrir. Il doit aussi, comme tout bon avocat, trouver des preuves et, faute de preuves, composer avec les faiblesses de ceux qui ont ordonné le fameux «code rouge», les obliger à avouer leur faute. Le spectateur découvre donc la vérité au même rythme que les principaux personnages. Le suspense est solidement installé. Et bien qu'on sache que le jeune avocat va gagner sa cause, on reste devant l'écran pour savoir comment il va y parvenir.

A Few Good Men doit son succès à la performance des acteurs mais aussi à la structure du scénario et à la force des dialogues. J'ai surtout apprécié la toute fin du procès, quand l'audience apprend que les deux soldats sont reconnus coupables à un des chefs d'accusation. Il était de leur devoir de veiller à la sécurité de William Santiago, même si leurs supérieurs leur avaient donné l'ordre contraire. Un des deux soldats reconnaît son erreur. Il s'était comporté en homme d'honneur en obéissant à ses supérieurs. Il aurait dû être assez honnête pour leur désobéir. Ce film de facture traditionnelle peut aider à se réconcilier avec un monde où vivent encore de rares hommes et femmes sensibles à l'honnêteté.

Sylvie Beaupré

A FEW GOOD MEN (Des hommes d'honneur) — États-Unis — 1992 — 137 minutes —
Réalisation: Rob Reiner —
Scénario: Aaron Sorkin d'après sa pièce —
Avec: Tom Cruise, Jack Nicholson, Demi Moore, Kevin Bacon, Kevin Pollack, James Marshall.



Used People

Comme ma consœur Huguette Roberge de *La Presse*, qui évoquait récemment cette difficulté, j'ignore comment on traduira en français le titre du film **Used People** de Beeban Kidron. «Personnes usagées»? Non, ce serait un vilain calque de l'anglais, et on ne compare pas les gens à des voitures qui peuvent encore servir. Mais, en bon français, «Personne d'occasion» ferait très bien l'affaire. Car il s'agit justement d'occasion et de gens

lune pour soi, se dira l'héroïne juive en épousant un parfait inconnu, un Italien qui la convoitait secrètement depuis vingt-trois ans.

Brossant un tableau plein d'humour de l'année 1969 où l'action se déroule, **Used People** nous montre des gens ordinaires aux prises avec les problèmes quotidiens de la vie; une vie qu'ils essaient de rendre meilleure, cette



USED PEOPLE — États-Unis — 1992 — 110 minutes —
Réalisation: Beeban Kidron —
Scénario: Todd Graff — **Avec:** Shirley MacLaine, Marcello Mastroianni, Kathy Bates, Marcia Gay Harden, Jessica Tandy, Sylvia Sidney, Joe Pantoliano, Helen Hanft.

qui ne sont plus jeunes, dans ce film enchanteur, émouvant, dont la plus grande qualité est de nous faire rire aux larmes. «C'est l'occasion ou jamais de profiter de la vie : "épouse ton nouveau Roméo"», dira la mère à sa fille devenue veuve. «N'attends pas comme moi d'avoir quatre-vingts ans pour refaire ton existence. Le temps sera bientôt écoulé», ajoute-t-elle avec regret et sagesse.

Film optimiste, qui donnera à tous les veufs et veuves, divorcés ou esseulés, le goût de repartir à neuf, **Used People** a le don magique de raviver la flamme de l'espoir même chez les plus pessimistes. En nous ramenant à la fin des années soixante, quand tout semblait encore possible, le scénariste Todd Graff a merveilleusement tiré parti de ce thème de la chance qu'il faut saisir au moment où elle passe. Alors qu'on voyait l'homme mettre les pieds sur la lune, pourquoi ne pas essayer de demander la

tâche n'étant jamais impossible, malgré des conflits de culture, de religion et de personnalité. La critique a été unanime à saluer ce film exquis qui devrait recueillir plusieurs Oscars. Shirley MacLaine y est éblouissante, Marcello Mastroianni, époustouflant, à tel point qu'on oublie vite son accent fautif. Les autres interprètes sont aussi brillamment dirigés: Jessica Tandy en grand-mère alerte, Marcia Gay Harden en reine de beauté divorcée qui imite les stars, Matthew Brandon dans le rôle de son fils qui se prend pour Superman et Kathy Bates dans celui de la soeur également divorcée qui résout son problème de poids en allant vivre en Californie. Je conseille, quant à moi, à tous ceux qui ont des petits problèmes (et qui n'en a pas!) d'aller voir **Used People**. Ce film revigorera les plus fourbus.

Pierre Fortin

Le Zèbre

Le zèbre aime tellement les rayures de son pyjama qu'il continue de le porter tout le jour durant. Il aime tellement sa robe qu'il ne l'échangerait surtout pas contre la tenue de soirée d'un pingouin loufoque. Il y a des originaux parmi les humains qui persistent à prendre des décisions similaires pour faire des pieds de nez à la routine. Une routine qui ne demande qu'à s'installer à demeure après quinze ans d'un mariage heureux. C'est le cas d'Hippolyte Pécheral et de son adorable Camille. Deux chérubins sont les bienheureux fruits de cet arbre paradisiaque. Hippolyte est notaire. Camille enseigne le français dans un lycée.

Pour contrer l'envahissement d'une colonie de moules zébrées dans son ménage, notre zèbre d'Hippo pratique la théorie du zèbre qui cultive un romantisme indémodable. Pour ce faire, il faut provoquer des liaisons dangereuses avec son propre conjoint. Il convient d'envoyer des lettres anonymes aux propos enflammés sur papier brûlant à son épouse adorée. Propos qui vont

jusqu'à donner des rendez-vous incandescents. Dans le contexte d'un amour qui se veut absolu, peut-on faire chambre à part? Mais si. Cela peut titiller le suspense d'un plancher qui craque sous la poussée d'un désir entretenu par une braise qui ne sait plus comment s'éteindre. Il y a aussi le suicide amoureux et la disparition aux odeurs mortuaires.

Tout le film repose sur les épaules ludiques d'un Thierry Lhermitte dans une forme jubilatoire. **Le Zèbre** de Jean Poiret ne cherche pas à faire profond. Le film se veut aussi léger qu'une palourde désossée. Il véhicule des facéties aux facettes aussi insolites que sidérantes. Cette comédie dramatique vise à garder en forme le sourire du spectateur. Une forme qui débouche parfois sur un rire musclé. Jean Poiret nous a quittés avec un sourire romantique. Il a comme déposé sur le flanc de l'hiver un été rêveur.

Janick Beaulieu

LE ZÈBRE — France — 1992
— 94 minutes — **Réalisation:**
Jean Poiret — **Scénario:** Jean
Poiret — d'après le roman
d'Alexandre Jardin — **Avec:**
Thierry Lhermitte, Caroline
Cellier, Christian Pereira, Carine
Lemaire.



In the Soup

Adolpho Rollo a le cinéma dans la peau et guère plus que la peau sur les os. Lui qui veut réaliser, pour ses débuts, une fresque allégorique novatrice mettant en scène Dostoïevski et Nietzsche, est ramené à des considérations plus terrestres par la rudesse du quotidien: s'il ne trouve pas l'argent du loyer avant la fin de la semaine, il sera expulsé. En désespoir de cause, il annonce dans le journal «Scénario de 500 pages à vendre». Alors, déboule dans sa vie un père Noël hilare et moustachu, Joe, gangster de Brooklyn haut en couleur qui lui offre de réunir l'argent pour produire son film.

Plus que l'éternel conte du naïf trompé par plus matois que lui, **In the Soup**, le quatrième long métrage d'Alexander Rockwell, est une profession de foi sincère (mais non exempte de démagogie) envers le cinéma américain populaire. Depuis le temps que celui-ci s'intéressait aux gangsters, il n'était que justice qu'un de ceux-ci lui rende la pareille et vienne sauver la fleur de la belle jeunesse américaine des tentations du cinéma intellectuel européen. Car tout en roulant allègrement

Adolpho dans la farine, Joe lui donne aussi le goût de la vie, le sens de la richesse du monde qui l'entoure et l'enjoint à tourner une histoire simple, une histoire d'amour.

Voilà pour le message du scénario. Du point de vue cinématographique, la facture d'**In the Soup**, avec son délicat noir et blanc et son histoire de gangsters qui n'est qu'un prétexte à faire le portrait d'une amitié incongrue, place cette production indépendante dans la droite ligne des Scorsese et autres Cassavetes. Mais alors que le message subliminal de tant de films américains (y compris **After Hours** de Scorsese) à leurs spectateurs semble être : «C'est la jungle au-delà de vos murs! Restez chez-vous et priez que la police soit assez forte pour vous protéger», **In the Soup**, porté par la performance d'acteur de Seymour Cassel, vous requinque comme un verre de champagne. Rockwell joue avec bonheur la carte de la légèreté intelligente.

Pascal Boutroy

IN THE SOUP — États-Unis —
1991 — 93 minutes —
Réalisation: Alexander Rockwell
— Scénario: Alexander
Rockwell, Tim Kissell — Avec:
Steve Buscemi, Seymour Cassel,
Jennifer Beals, Pat Moya, Will
Patton.



Candyman/Candyman, le spectre maléfique



S'il est une tendance que le récent Festival du cinéma fantastique de Montréal a confirmé, c'est la rareté de plus en plus inquiétante de films d'horreur sérieux. Essentiellement destinés à un public d'adolescents, les films de terreur se vautrent dans l'autodérision et la parodie, signe évident qu'ils ne font plus peur à personne. Puisqu'ils font rire de toute façon, semblent dire les cinéastes, aussi bien que ce soit voulu. **Candyman** tourne le dos à cette tendance en proposant un climat d'angoisse pur et dur.

Le récit se passe dans le contexte misérabiliste d'un quartier pauvre de Chicago. Un meurtre a été commis dans un HLM en décrépitude. Une rumeur circule dans le quartier voulant que l'assassin soit un personnage légendaire nommé Candyman. L'héroïne, une spécialiste en anthropologie, enquête sur cette affaire dans le cadre de ses recherches sur les mythologies en milieu urbain. Une surprise l'attend, car Candyman existe bel et bien. Il va se mettre à massacrer des gens dans l'entourage de la chercheuse qui sera injustement accusée de ces crimes.

film un pouvoir de réalisme souvent terrifiant. C'est là tout un changement de cap pour Bernard Rose, dont le film fantastique précédent, **Paperhouse**, ressemblait à un conte enfantin cruel. Rose négocie ce virage à 180 degrés avec habileté et conviction. La structure narrative de son film est un peu capricieuse au début et relâchée vers la fin, mais entre les deux il y a un suspense d'une redoutable efficacité.

Le film est particulièrement efficace dans sa manière de projeter les éléments surnaturels dans la vie quotidienne du personnage principal. La première rencontre entre l'héroïne et Candyman se déroule tout bonnement dans un stationnement, en plein jour. Les scènes d'horreur surviennent toujours aux moments où on les attend le moins. Et elles frappent très fort. Pour être franc, il n'y a rien dans ce film qu'on n'a pas déjà vu ailleurs, sous d'autres formes. **Candyman** manque d'originalité. Mais le sérieux de son traitement et l'efficacité de sa réalisation sont deux qualités appréciables qui compensent pour le reste.

CANDYMAN (Candyman, le spectre maléfique) — États-Unis — 1992 — 98 minutes — Réalisation: Bernard Rose — Scénario: Bernard Rose, d'après la nouvelle *The Forbidden* de Clive Barker — Avec: Virginia Madsen, Tony Todd, Xander Berkeley, Kasi Lemmons, Vanessa Williams, DeJuan Guy.

Le climat très urbain à la Sidney Lumet confère au

Martin Girard

Au pays des Juliets

AU PAYS DES JULIETS — France — 1991 — 90 minutes —
Réalisation et scénario: Mehdi Charef — **Avec:** Laure Duthilleul, Claire Nebout, Maria Schneider, Philippe Said, Béatrice Aubry, Sylvie Grainont.

Depuis *Le Thé au harem d'Archimède*, Mehdi Charef a fait plus que sa part pour tenter d'insuffler au cinéma français un sympathique élan de fraîcheur et d'exotisme. Dans *Au pays des Juliets*, le cinéaste maghrébin poursuit sur cette lancée en s'identifiant au destin de trois femmes *étrangères* dans leur propre pays, trois prisonnières en permission de 24 heures. Une grève des transports les empêche d'aller retrouver leurs proches et les force à la promiscuité, au partage, à l'amitié.

Beau sujet, belles intentions, mais une mise en scène bancale, alourdie par le refus du cinéaste d'opter pour le réel ou l'imaginaire, empêche le film de prendre son envol. Hésitant, incertain, Mehdi Charef ne parvient qu'à mal cerner ces personnages de femmes désireuses de saisir la vie à pleines mains. Les beaux mais futiles clins d'oeil à Fellini — *La Strada* — ou à Godard — *À bout de souffle* — n'arrivent pas à nous faire oublier l'in vraisemblance de plusieurs situations, ainsi qu'un style limité, voire redondant. Incapable de réellement sentir ses personnages, Charef fait finalement un film sur lui-

même, ses propres préjugés, avec son vocabulaire et ses fantasmes à lui.

Certains dialogues savoureux — notamment lors d'échanges à plusieurs — se noient dans un ensemble de monologues peu crédibles et fort mal rendus par moment par Claire Nebout et Laure Duthilleul, qui incarnent respectivement d'improbables mère infanticide et enseignante terroriste. Par contre, Maria Schneider joue sobrement une femme ténébreuse à souhait et nous fait regretter ses longues absences de l'écran.

Mehdi Charef tourne à petit budget en contrôlant tout, du scénario à la réalisation, mais il cache mal son jeu de Roméo sous cet hommage à la femme. Il séduit parfois, mais perd aussitôt notre intérêt en refusant le réel et en ne s'abandonnant pas complètement à l'imaginaire. Ce que son film offre en fraîcheur, il le perd en paroles à vide et en logique du récit chambranlante. Dommage!

Mario Cloutier

Mistress

MISTRESS — États-Unis — 1992 — 109 minutes —
Réalisation: Barry Primus —
Scénario: Barry Primus, J.F. Lawton — **Avec:** Robert Wuhl, Martin Landau, Jace Alexander, Danny Aiello, Robert DeNiro, Jean Smart, Laurie Metcalf, Eli Wallach.

La mistress dont il est question dans la première réalisation de Barry Primus est un «projet» de film devenu la passion irréalizable de Marvin Landisman, cinéaste-auteur. Aussi se console-t-il devant les images de *La Grande Illusion* (de Renoir) projetées dans son salon. Et le message est clair: à la possibilité de tourner du grand cinéma à une époque pourtant difficile, s'oppose l'indifférence d'aujourd'hui face au vrai art, le cinéma étant devenu ainsi une «grande illusion».

Mais voici que Jack Roth, producteur à la dérive, s'intéresse à financer le film de Marvin à condition qu'il fasse quelques retouches au scénario. Le cinéaste refuse catégoriquement. Qu'à cela ne tienne, puisque Roth est tout de même prêt à intéresser quelques hommes d'affaires à appuyer financièrement le film. Et c'est à leur tour d'imposer une condition: que leur petite amie respective ait un rôle important.

Véritable *The Player* du pauvre, *Mistress* retient l'attention grâce à la participation de vedettes dont la réputation n'est plus à faire. On retrouve un Robert DeNiro inattendu, Eli Wallach toujours aussi fringant, et plus particulièrement Martin Landau, d'une émouvante sincérité.

La réalisation demeure assujettie à une pléthore de paroles qui ne fait qu'alourdir la mise en situation. Quant à la satire du milieu, elle n'est guère très corrosive.

Élie Castiel

Mr. Saturday Night

On peut le voir depuis quelques années déclencher des cascades de rires à chaque gala des Oscars, parfois prenant un peu trop de place sans qu'il s'en rende compte. Bien entendu, il s'agit du *stand-up comic* américain le plus adulé de l'heure. Billy Crystal. Un comiqué né (évidemment si on apprécie son genre d'humour), un acteur efficace, et dans le cas qui nous préoccupe, un réalisateur adroit.

Et pourtant, à l'idée de voir ce «gars de scène» gesticuler devant un auditoire d'inconditionnels, je ressentais un avant-goût rempli de promesses incertaines. Mais il s'est tiré d'affaires honorablement.

Mr. Saturday Night gravite autour d'un personnage imaginé par la plume de trois scénaristes, dont Crystal. Évoluant entre le passé et le présent, on nous raconte l'histoire de Buddy Young Junior et de la découverte de sa vocation. Il débute en duo avec son frère Stan. Mais ce dernier, n'ayant pas du cœur au ventre, se recroqueville dans une carrière en coulisses et devient le gérant de son frère.

Contrairement à ce dont on aurait pu s'attendre, *Mr. Saturday Night* comporte des moments de pure émotion bien que parfois cédant à un sentimentalisme appuyé. Mais c'est surtout à l'interprétation de David Paymer qu'en revient la palme. Personnage replié sur lui-même, il arrive à dégager une charge d'émotion qui va droit au cœur. Quant à Billy Crystal, il compose le héros, étonnamment, avec subtilité et pondération.

Élie Castiel

MR. SATURDAY NIGHT (M. Samedi soir) — États-Unis — 1992 — 119 minutes —
Réalisation: Billy Crystal —
Scénario: Billy Crystal, Lowell Ganz, Babaloo Mandel — **Avec:** Billy Crystal, David Paymer, Julie Warner, Helen Hunt, Ron Silver.

Body of Evidence / Body

Pour Madonna, l'occasion était trop belle de boucler la boucle. Après son controversé vidéo clip *Erotica* et le non moins sulfureux album *Sex*, quoi de mieux que s'offrir Hollywood pour enlever ses dessous aux yeux de la planète entière. Dans **Body of Evidence**, celle par qui

galipette inoffensive ou d'arborer le look rétro de la femme fatale que Madonna passera à l'histoire.

Ennuyeux, **Body of Evidence** l'est à plus d'un égard : pauvre jeu des comédiens, scénario sans originalité (à sa



le scandale arrive vient contredire la notion biologique admise depuis toujours que le corps ne peut fonctionner sans le cerveau...

Avec Rebecca Carlson, l'amour n'est pas simple. La cire chaude d'une chandelle, les menottes, les étreintes vigoureuses, tout ça fait partie de son kamasûtra personnel. De vieux amants cardiaques de Portland ont aimé, mais en sont morts, non sans avoir auparavant couché leur tortionnaire d'amour sur leur testament. Coïncidence? La justice s'en mêle. La Lindi St-Clair des riches est traînée devant la cour. L'avocat chargé de sa défense, moins sénile, tombe à son tour dans ses griffes. Dorénavant, il devra défendre sa cliente et apprendre à se défendre contre elle.

Inutile de revenir en détails sur tout le mal qui a été dit sur le dernier-né des thrillers érotiques, imputable au réalisateur d'origine allemande Uli Edel (**Last Exit to Brooklyn**). **Body of Evidence** n'arrive pas à la cheville de **Basic Instinct**, ce qui n'est pas peu dire. Et ce n'est certainement pas en tentant de reléguer le lascif décroisement de jambes de Sharon Stone au rang de

première lecture, Madonna l'avait d'ailleurs trouvé terne et trop prévisible), mise en scène conventionnelle. Tous ces défauts ressortent davantage puisque l'action se déroule dans deux lieux clos : le tribunal et l'alcôve. En pareil cas, il importe d'avoir sous la main des acteurs capables d'hypnotiser l'auditoire par leur seule présence, car vous ne pouvez compter sur des effets spéciaux ou des cascades pour masquer un jeu déficient. Le dernier dans le genre, **A Few Good Men**, l'a démontré. Mais Madonna n'est pas Jack Nicholson (heureusement pour lui) et Dafoe, malgré un talent indéniable, n'est pas Tom Cruise.

Question : à travers **Body of Evidence**, est-ce le procès de Rebecca Carlson ou de Madonna qui se joue? La réalité se superpose à la fiction, l'actrice et son personnage semblent ne faire qu'une. Et la scène finale, hautement symbolique, servirait-elle à la reine du sexy pop pour se refaire inconsciemment une virginité et accéder à la purification?

Normand Provencher

BODY OF EVIDENCE (Body)
— États-Unis — 1992 — 99 minutes — **Réalisation:** Uli Edel
— **Scénario:** Brad Mirman —
Avec: Madonna, Willem Dafoe, Joe Mantegna, Anne Archer, Julianne Moore, Jurgen Prochnow.

Krapatchouk

Avec tous les chambardements survenus en Europe de l'Est, la géographie et l'histoire n'ont qu'à bien se tenir. On en est rendu à découper des pays avec les ciseaux d'un nationalisme aussi dégourdi qu'enragé. Des peuples chloroformés par une idéologie tenace sont réveillés par le prince plus ou moins charmant d'un capitalisme séduisant. **Krapatchouk** d'Enrique Gabriel Lipshutz rend bien compte de cette situation en prenant le parti d'en rire.

KRAPATCHOUK

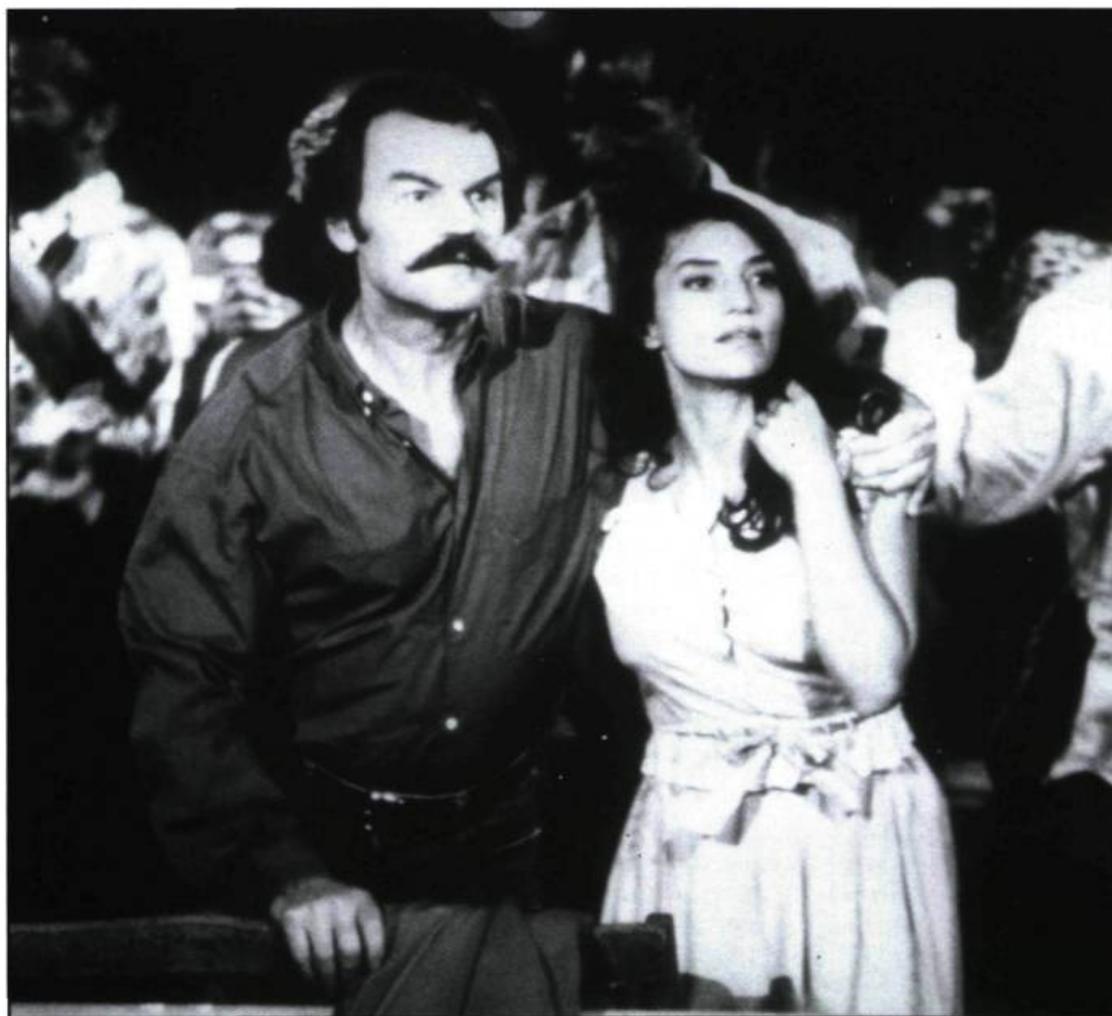
—
Espagne/France/Belgique — 1992
— 90 minutes — **Réalisation** et
scénario: Enrique Gabriel
Lipshutz — **Avec**: Guy Pion,
Piotr Zaitchenko, Angela Molina,
Didier Flamand, Jean-Pierre
Sentier, Oscar Ladoire.

Polui et Tchelovek, avant de retourner chez eux, entreprennent de visiter Paris. Manque de pot. Des vide-goussets les soulagent de tout leur pognon et de leur passeport. Quand vient le temps de récupérer ces précieux papiers, ils disent venir de Prajevitsa. Mais il y a quelque chose qui ressemble à un petit ennui: ce pays

n'existe pas, n'existe plus ou n'a jamais existé. Sont-ils nés dans un ailleurs qui n'a pas d'origine?

Tchelovek a beau chanter l'hymne national de son pays et Polui déclarer qu'il s'agit d'une république indépendante, rien n'y fait. Le film prend alors les allures d'une poursuite infernale. Il y aura bisbille lors d'une conférence internationale secrète. On assistera au sauvetage d'une dive bouteille sans oublier un jambon sur les toits. Et, comme pour arranger les choses, on les soupçonne de jouer aux espions soviétiques. C'est mené avec force gags et propos désopilants. Vous voulez savoir comment ça finit? Ça se termine drôlement. J'en suis sorti tout drôle. Ce petit film bien ficelé s'avère aussi tordu que tordant.

Janick Beaulieu



American Dream

American Dream a mis deux ans à rejoindre nos écrans. Il faut croire que les documentaires effraient les distributeurs et les exploitants de salles commerciales, même quand il s'agit du nouveau film de Barbara Kopple, la grande dame du documentaire américain. Avec **American Dream**, la cinéaste reprend le sujet qu'elle avait si bien analysé dans **Harlan County U.S.A.**: les revendications syndicales américaines et l'oppression du patronnat. Si les acteurs du drame ne sont plus les mêmes quinze ans plus tard, le récit demeure le même. À la différence près que la guerre se fait maintenant plus poliment: les patrons ne tuent plus les grévistes, ils les actionnent. L'injustice est plus subtile; le malheur plus insidieux. **American Dream** illustre l'envers des années sensément glorieuses de l'époque reaganienne et montre comment le désespoir a remplacé l'idéal du rêve américain.

Kopple a le courage de ses opinions. La réalisatrice donne la parole à tous les intervenants mais elle refuse de dissimuler son engagement. La cinéaste dit d'ailleurs ne pas croire en l'objectivité de la caméra. De sages paroles qu'elle sait mettre à profit. Pendant le tournage du film, Kopple et son équipe se sont intégrés à la communauté, comme à l'époque du cinéma direct, pour familiariser les intervenants avec la caméra, mais aussi pour conférer au

documentaire un point de vue humaniste. Il en résulte une étude nuancée et un film souvent émouvant.

Johanne Larue

AMERICAN DREAM — États-Unis — 1990 — 100 min. — Réalisatrice: Barbara Kopple.

Leap of Faith / En toute bonne foi

Steve Martin pourra se vanter un jour d'avoir joué dans une comédie qui n'en était pas une et c'est une des qualités de ce film plus ou moins ambitieux qui raconte les (més)aventures d'un évangéliste débrouillard qui parvient à accumuler des milliers de dollars grâce à des techniques modernes de manipulation des foules crédules. Le déroulement de l'action est parodique (c'est une comédie), son contenu profond est beaucoup plus sérieux (c'est une dénonciation, un pamphlet), ses personnages semblent véridiques et humains (c'est un drame), sa conclusion est sirupeuse (c'est un mélo). Et de cette confusion dans les genres, le spectateur peut se sentir un peu frustré. Cependant, Steve Martin (en imposteur magnifique) et ses acolytes s'en sortent bien et l'on peut conseiller ce film tant aux amateurs de bons sentiments qu'à ceux pour qui les films sont de constantes découvertes qui n'ont pas besoin d'étiquette.

Maurice Elia



LEAP OF FAITH (En toute bonne foi) — États-Unis — 1992 — 110 minutes — Réalisation: Richard Pierce — Scénario: James Cercone — Avec: Steve Martin, Debra Winger, Liam Neeson, Lolita Davidovich, Lukas Haas.

Confessions d'un Barjo

CONFESSIONS D'UN BARJO

— France — 1991 — 85 minutes
— Réalisation: Jérôme Boivin —
Scénario: Jacques Audiard,
Jérôme Boivin — Avec: Richard
Bohringer, Anne Brochet,
Hippolyte Girardot, Consuelo de
Haviland, Renaud Danner.

Depuis sa plus tendre enfance, Barjo (c'est ainsi qu'on l'appelle) est amoureux de sa soeur sans qu'il le sache vraiment. Par ailleurs, il se prend pour un inventeur, fréquente des voisins bizarres imbus de spiritisme, attend la fin du monde et rédige des fiches sur tout ce qui se dit et se passe autour de lui.

Le cinéma de Jérôme Boivin, auteur du «mordant» **Baxter**, se régale de jouer de savoureux et pétillants paradoxes. En plus de fourvoyer le spectateur en usant de composantes narratives particulièrement gênantes, il s'attache à broser le portrait de personnages rêveurs dans des univers aussi naïfs qu'étranges, et pourtant si proches de nous si on est disposé à y voir de près.

Boivin nous présente un monde de roman-savon en le stylisant jusqu'au ridicule et l'abstrait. Il s'agit d'un microcosme peuplé de gens aussi paumés les uns que les autres. Le cinéaste explore la folie ordinaire, y décèle le délire et se permet d'y ajouter une touche poétique légèrement vitriolée.

Mais **Confessions d'un Barjo** vaut surtout pour la générosité du jeu des trois principaux comédiens. Anne Brochet en nymphomane gaffeuse, Richard Bohringer en mari apoplexique qui lui vaut les plus copieuses tirades qu'on ait entendues depuis longtemps. Un jeu solide. Et Hippolyte Girardot, un des plus prometteurs talents français de sa génération, totalement transformé pour la circonstance. Un rôle assumé avec une délectation tout à fait communicative. Et surtout, l'immoralité qui transforme ce Barjo en une hilarante incursion dans l'univers controversé de la déraison.

Élie Castiel

Betty

BETTY — France — 1991 —
103 minutes — Réalisation:
Claude Chabrol — Scénario:
Claude Chabrol, d'après le roman
de Georges Simenon — Avec:
Marie Trintignant, Stéphane
Audran, Jean-François Garreaud,
Yves Lambrecht, Pierre Vernier,
Christiane Minazzoli.

Les portraits de femmes semblent réussir au prolifique et boulimique Claude Chabrol. **Betty** le prouve derechef. Dans ses films, la bouffe continue de jouer un rôle qui va plus loin qu'une mastication distraite. Un repas peut cacher des oeufs de vipères et des propos subtilement venimeux. Comme par hasard, **Betty**, sous la surveillance de Simenon, commence son petit jeu de relations bizarres autour d'une table dans un restaurant tordu. Il y a là un médecin à soigner. Il y a Laure, la maîtresse de Mario, propriétaire des lieux. Cette dernière semble avoir pitié de Betty, grise jusqu'à la racine des cheveux à cause d'une absorption d'alcool continue. Entre la quinquagénaire et Betty, se tisse une certaine amitié. On devinera un peu pourquoi Betty ne dessoûle pas.

Consenting Adults / Adultes consentants

Ce sera bien la première fois qu'on arrive à produire un long métrage plus ou moins réussi à partir d'un mauvais scénario. On l'a dit, on le répète, aucun film modérément acceptable ne peut être construit avec un dialogue, un découpage et des personnages écrits bâclés. Mais Alan J. Pakula, dont la mise en scène a toujours fait appel à des images très étudiées qui démarrent toutes sur leur beauté propre (voir et revoir **All the President's Men** par exemple), exige du spectateur un approfondissement que le seul récit ne lui permet pas de faire.

Et c'est ainsi que d'un thriller écrit de façon médiocre, plein de trous, comme s'il s'était agi d'une commande à composer en trois semaines, le cinéaste parvient à jouer de quelques figures symboliques, de quelques regards, de quelques silences, tout comme s'il reconnaissait (ou voulait nous faire reconnaître) que la présence des personnages ne rimait à rien d'autre qu'à provoquer une réflexion sociale sur «l'adultère organisé», sans tache, sans peur et sans reproche.

Par une série de lents mouvements de grue, des travellings spacieux et des enchaînements proches du délire baroque (j'exagère, je le sais, mais il le faut), Pakula cerne Kevin Kline, pénètre dans les tourments que lui cause son désir de coucher avec la femme du voisin (avec l'accord, l'encouragement de celui-ci) et visualise à sa place les conséquences que son action peut entraîner. C'est tout un art, servi ici, il est vrai, par un grand comédien.

Maurice Elia

Le mystérieux personnage de Betty se révèle à nous par couches allusives superposées. Chabrol nous fera assister à un curieux transfert énergétique comme si le principe des vases communicants pouvait fonctionner sur le plan des âmes. Chabrol nous sert un repas intime où le vertige côtoie l'insoutenable abysse de l'être qu'on dit humain. Un film qui ne donne pas dans le fast-food. **Betty**, c'est de la grande cuisine signée Chabrol.

Janick Beaulieu

Scent of a Woman / Parfum de femme

Librement adapté du film *Profumo di donna* de Dino Risi, qui date de 1974, *Scent of a Woman* a de quoi surprendre maints cinéphiles. À partir du même thème de l'aveugle qui ne désarme pas du côté des femmes et qui les devine à leur parfum, le réalisateur Martin Brest (*Beverly Hills Cop*) et son scénariste, Bo Goldman (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), ont concocté une sauce très différente dont le fumet, pour rester dans le domaine des odeurs, est, ma foi, fort agréable. Alors que le film de Risi, amer et désespéré, parlait de solitude, celui de Brest, drôle et touchant, raconte l'amitié qui naît entre un aveugle alcoolique, pompeux, cynique, voire méchant, et un jeune homme de dix-sept ans, timide, droit, plein d'espoir devant la vie. Au cours du long week-end de l'Action de grâce, où il est engagé pour l'accompagner dans une folle virée suicidaire à New York, l'adolescent candide aura une influence profonde sur le quinquagénaire désabusé.

Malgré son titre racoleur, *Scent of a Woman* est avant tout un film sur la vie, le mot «femme» n'étant ici qu'une belle métaphore. Le jeune homme donnera à son employeur handicapé le goût de sentir à nouveau, d'aimer la vie, et celui-ci l'aidera dans ses démêlés avec le comité de discipline de son école, d'où il risque d'être expulsé, parce qu'il refuse de dénoncer des camarades de classe qui ont monté un mauvais coup.

Le film semble plaire autant aux gens de moins de vingt ans qu'à leurs aînés. Quand je l'ai vu, par un froid mardi après-midi, il y avait des spectateurs de tout âge dans la salle. Certains ont raffolé de voir un aveugle conduire à toute vitesse une Ferrari Testarossa dans les rues désertes du port de New York; d'autres ont été sidérés en le surprenant, un pistolet .45 dans les mains, alors qu'il hésite entre la vie et la mort. J'ai, quant à moi, particulièrement aimé la scène où il danse le tango avec une jeune femme dont il devine l'âge (vingt-deux ans), et qui lui donne, dit-il, la bonne sensation de fraîcheur sous l'eau («a nice soap-and-water feelings»). Je rappelle que *Scent of a Woman* a valu à Al Pacino le Golden Globe du meilleur acteur, en janvier; un prix, selon moi, bien mérité.

Pierre Fortin



SCENT OF A WOMAN (Parfum de femme) — États-Unis — 1992 — 157 minutes —
Réalisation: Martin Brest —
Scénario: Bo Goldman — **Avec:** Al Pacino, Chris O'Donnell, James Rebhorn, Gabrielle Anwar, Philip S. Hoffman, Richard Venture.

SURTOUT NE RATEZ PAS
 le prochain numéro de **Séquences**
 une revue totalement renouvelée
 à paraître au début de mai 1993