

Entre la glace et le feu
Map of the Human heart (Coeur de métisse)

Johanne Larue

Number 164, May 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50090ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Larue, J. (1993). Review of [Entre la glace et le feu / *Map of the Human heart (Coeur de métisse)*]. *Séquences*, (164), 46–47.

MAP OF THE HUMAN HEART

entre la glace et le feu



Cinéaste des antipodes, le Néo-Zélandais Vincent Ward réalise des films étranges et envoûtants qui ont goût de fin du monde. Le créateur de **Vigil** (1984), **The Navigator** (1988) et du scénario de **Aliens 3** est bien connu pour ses évocations de sociétés marginales aux prises avec la fluidité du temps et les pièges surréalistes de l'inconscient. Ésotériques et fabuleux, dans tous les sens du terme, les mondes que Ward s'invente sont tissés de mythes et de légendes. Sur une carte représentant le monde à plat, *Warland* se balancerait dans le vide aux extrémités de la croûte terrestre: les récits de Vincent Ward ne tenant

qu'à un fil, celui de notre imaginaire. C'est du moins comment je me représente l'oeuvre du cinéaste tellement il est plus facile de la décrire avec un vocabulaire emprunté au médiévisme qu'à celui qui nous est coutumier. **Map of the Human Heart** ne fait pas exception.

Au premier coup d'oeil, le tout dernier film de Vincent Ward peut paraître un peu démagogue; son récit se faisant l'écho d'une préoccupation noble mais à la mode, soit la défense des droits des peuples autochtones. Le drame du film couvre quatre décennies et oppose le jeune Inuit Avik à son bienfaiteur puis

machiavélique ennemi Walter Russell, qui aime la même femme que lui, Albertine, une métisse Cree. L'originalité du film réside cependant dans son traitement. Telle une formule d'alchimie, **Map of the Human Heart** se pose entre le réel et la fantaisie, la vie des Inuit et la réalité de la Deuxième Guerre mondiale se voyant transformées par l'imagination poétique du cinéaste. Vincent Ward laisse parler ses images. Un peu à la façon de Nicholas Roeg ou même de Stanley Kubrick, Ward expérimente avec le pouvoir qu'ont certaines images confondantes de nous impressionner par delà les mots. C'est

le cas des plans d'ouverture où la Terre vue du ciel pourrait bien s'avérer un cœur meurtri. C'est le cas des visions qui obsèdent Avik et de la réalité qui dépasse les horreurs qu'il peut imaginer: des marins allemands morts gelés mais se tenant debout, presque à l'attention, tels des totems annonciateurs sur fond de paysage arctique ou, encore, Dresden balayé par les flammes de l'Apocalypse. Dans **Map of the Human Heart**, les matériaux du cinéaste alchimiste sont d'ailleurs la glace et le feu; des étendues de lumière bleue traversée d'éclairs orangés. Cela donne au film l'allure d'une fresque enluminée; l'immortalité d'une histoire racontée depuis des temps immémoriaux.

L'autre grande qualité du film réside dans son habilité à conférer *simultanément* une dimension cosmique au drame qui oppose les trois individus du récit et une dimension humaine à l'Histoire qui fait rage autour d'eux. Le bombardement de Dresden en février 1945 par les Forces Alliées est sans doute attribué à Winston Churchill dans maintes encyclopédies mais, dans la version de Ward, l'hécatombe est causée par une crise de jalousie, le cartographe Russell ne pouvant se résoudre à perdre la femme qu'il veut posséder. La dimension wagnérienne du personnage qu'interprète le beau mais implacable Patrick Bergin n'a d'égal que l'*angélisme* à peine voilé du couple d'amants métis. Comme Tristan et Iseult ou Lancelot et Guenièvre, Avik et Albertine s'aiment d'un amour pur mais interdit; un amour dont ils ne soupçonnent même pas les ramifications et le tragique destin. Leur relation reste longtemps chaste mais, quand ils la consomment, Ward imagine leur rencontre charnelle entre ciel et terre. Tels des amants célestes, Avik et Albertine s'enlacent sur le dôme du Albert Hall, en équilibre sur la voûte d'acier; ils font l'amour sur le dos même d'un dirigeable qui flotte au-dessus de la campagne anglaise et s'évadent en montgolfière, vieux et heureux, dans

le dernier fantôme d'Avik qui se meurt sur un glacier. Enfants déjà, ils se rencontraient la nuit, sous le clocher de leur sanatorium. Dans ces moments de haute voltige, **Map of the Human Heart** rappelle un peu **Mauvais Sang** et **Les Ailes du désir**.

Il n'est pas fréquent que les coproductions internationales donnent des films aussi cohérents et harmonieux. Si c'est le cas de cette entreprise australienne, française, canadienne et britannique, le mérite revient sans nul doute au créateur *phare* qu'est Vincent Ward. Le film s'intègre parfaitement à la suite de son oeuvre qui, elle, de toute évidence, ne connaît plus de frontières. On dit des cinéastes visionnaires qu'ils nous réapprennent à voir. C'est ce que réussit Vincent Ward, jusque dans son choix d'acteurs. La transfiguration de Jason Scott Lee et Anne Parillaud ne peut qu'émouvoir. Tout comme la simple présence de Jeanne Moreau et la découverte d'un nouveau talent québécois, Annie Galipeau qui, dans le rôle d'Albertine jeune, possède le charme et l'espièglerie d'une Geneviève Bujold en herbe.

Johanne Larue

MAP OF THE HUMAN HEART (Coeur de métisse) — Réal. et scén.: Vincent Ward — **Phot.**: Eduardo Serra — **Mont.**: John Scott — **Mus.**: Gabriel Yared — **Déc.**: John Beard — **Cost.**: Renée April — **Int.**: Jason Scott Lee (Avik), Robert Joamie (Avik jeune), Anne Parillaud (Albertine), Annie Galipeau (Albertine jeune), Patrick Bergin (Walter Russell), Jeanne Moreau (Soeur Barville) — **Prod.**: Tim Bevan — Australie/France/Canada/Grande-Bretagne — 1992 — 110 min. — **Distribution**: C/FP.

Much Ado About Nothing

Much Ado About Nothing forme, avec **Twelfth Night** et **As You Like It**, une trilogie de comédies romantiques qui marquent un tournant dans l'oeuvre de Shakespeare, en ce qu'elles annoncent la venue des grandes tragédies. On y voit déjà l'émergence des thèmes plus sombres, comme celui, souvent abordé par la suite, du déshonneur infligé à une

femme chaste injustement accusée d'infidélité (qui préfigure **Othello**) et forcée de simuler sa mort (comme dans **A Winter's Tale**).

Branagh a choisi de minimiser le côté tragique et de faire de son **Much Ado** une belle aquarelle, une fête champêtre légère et enlevée, où les choses les plus blessantes sont aisément pardonnées. On croirait voir une joyeuse bande de saltimbanques débarquer le temps d'un week-end dans les jardins d'une riche propriété campagnarde. Après une entrée en matière poético-bucolique, la séquence-générique, exubérante et musclée, s'ouvre sur une chevauchée endiablée digne de Sam Peckinpah où chaque accord de la musique du fidèle Patrick Doyle annonce un nouveau personnage.

Aussitôt la poussière retombée, commencent les chassés-croisés amoureux. L'action se déroulera



Emma Thompson et Kenneth Branagh dans **Much Ado About Nothing**

précisément dans les jardins et en plein soleil (il faut voir les acteurs plisser abondamment les yeux et arborer les plus rutilants coups de soleil) et à quelques exceptions près, les scènes intérieures seront réservées aux sombres manigances de Don John et sa clique.

Comme une image vaut mille mots, Branagh remplace avantageusement des paragraphes d'explications par quelques plans éloquentes et enlève au texte original l'équivalent d'une bonne heure. En serrant ainsi l'action, on risquait de rendre encore moins plausible la volte-face des personnages, et surtout

celle de Claudio qui, d'amoureux *transi*, en vient à honnir celle qu'il adorait. Il revient donc ici aux acteurs de bien faire passer ces comportements pour le moins excessifs.

Les rôles de Don Pedro et Don John sont ordinairement dévolus, tout comme celui de Leonato, à des acteurs d'âge mûr, ce qui a pour effet d'accentuer le fossé des générations. En opposant ainsi les manigances des uns à la naïveté des autres, les jeunes amants font figure de pions entre les mains de leurs aînés. En optant pour une distribution plus jeune, Branagh déplace le rapport de forces et rend les personnages moins unidimensionnels.

Denzel Washington campe avec grâce et autorité un Don Pedro très masculin qui domine l'ensemble. La présence de Don John a été réduite et ses dialogues coupés de moitié. Branagh a choisi de miser davantage sur la présence physique et la mine sombre de Keanu Reeves et c'est un bon choix, car on sait, depuis *Dracula*, qu'il vaut mieux le voir sans trop l'entendre.

Sous les traits de Robert Sean Leonard, Claudio est un vrai romantique dont les grands yeux humides traduisent bien la sensibilité blessée. Le personnage pourrait facilement paraître odieux s'il n'était victime de son propre manque d'expérience en la matière. Le choix de Michael Keaton se voulait prometteur, mais se révèle en fait plus ou moins heureux. En substituant son type d'humour assez excentrique et maniéré — ici doublé d'une variante *pythonesque* —, à celui, très verbeux, de Dogberry, Keaton nous prive du plaisir de goûter un texte parfaitement hilarant en le passant au hachoir comme pour s'en débarrasser. Les spectateurs qui feront connaissance avec la pièce de Shakespeare par le biais du film de Branagh seront médusés par cet étalage de tics sans véritable lien avec le reste.

Mais *Much Ado*, c'est avant tout l'histoire de Benedick et Béatrice.

Incarnés par le couple Branagh-Thompson dans une forme superbe, les amants rebelles semblent plus enclins que jamais à renouer. Si ce Benedick dissimule son insécurité sous une avalanche de protestations claironnées haut et fort, la brillante Béatrice d'Emma Thompson cache, sous ses réparties cinglantes, une blessure encore sensible. Elle sait donner une étonnante complexité à la phrase « I know you of old » (Je vous connais depuis longtemps) qui laisse poindre en un instant tout un drame intérieur étouffé à grand-peine. Cette Béatrice, dont on dit à juste titre qu'elle aurait voulu naître homme, se trouve bien à l'étroit dans le rôle qu'on lui assigne et revendique fort les prérogatives de l'autre sexe.

Lorsque tous les drames, petits et grands, sont résolus, il reste le soleil d'Italie et l'impression qu'il a peut-être taper un peu fort ce jour-là.

Dominique Benjamin

MUCH ADO ABOUT NOTHING (Beaucoup de bruit pour rien) — Réal.: Kenneth Branagh — Scén.: Kenneth Branagh d'après la pièce de Shakespeare — Phot.: Roger Lanser — Mont.: Andrew Marcus — Mus.: Patrick Doyle — Son: David Crozier — Déc.: Tim Harvey, Martin Childs — Cost.: Phyllis Dalton — Int.: Denzel Washington (Don Pedro, prince d'Aragon), Kenneth Branagh (Benedick, un Lord de Padoue), Robert Sean Leonard (Claudio, un Lord de Florence), Keanu Reeves (Don John, demi-frère de Don Pedro), Gerard Horan (Borachio), Richard Clifford (Conrade), Richard Briers (Leonato, gouverneur de Messine), Brian Blessed (Antonio, son frère), Patrick Doyle (Balthasar, un chanteur), Jimmy Yuill (Frère Francis) Kate Beckinsale (Hero, fille de Leonato), Emma Thompson (Béatrice, nièce de Leonato), Imelda Staunton (Margaret, suivante de Hero), Phyllida Law (Ursula, suivante de Hero), Michael Keaton (Dogberry, constable de la garde), Ben Elton (Verges, son subalterne), Edward Jewesbury (le sacristain), Andy Hockley (George Seacole), Chris Barnes (Francis Seacole), Conrad Nelson (Hugh Oatcake), Alex Scott (serviteur de Benedick), Alex Lowe (le messager) — Prod.: Kenneth Branagh, David Parfit et Stephen Evans — Grande-Bretagne — 1993 — 110 minutes — Dist.: Alliance/Vivafilm.

Les Amoureuses

Les Amoureuses de Johanne Prigent, c'est l'amour à la carte du Tendre, version moderne. Avec, au menu, un consommé à la séparation.

Des émotions servies sur canapés. Des hésitations mijotées dans l'air du temps. Au dessert, on nous propose un éclair au chocolat flambé au coup de foudre. Johanne Prigent assume le scénario et la réalisation. Si son film est raté, il ne faudra s'en prendre qu'à la pauvre Johanne, Prigent comme devant. Heureusement pour nous, la scénariste a eu la main heureuse et la réalisatrice l'oeil à l'avenant.



Kenneth Welsh et Louise Portal dans *Les Amoureuses*

Johanne Prigent nous présente le couple David-Léa, vieux de dix ans. Rien ne va plus comme avant. La petite cellule amoureuse se sent attaquée de front. Un petit grain de sable s'est introduit dans l'huile pourtant blindée par un désir amoureux de longue durée. David, un romancier qui enseigne dans une université, a eu une aventure avec une de ses étudiantes. Et voilà que la jalousie, cette petite bête increvable qui a survécu à toutes les déclarations de l'amour libre, vient élire domicile dans le cœur de Léa, dessinatrice de costumes au théâtre. La belle union en prendra pour son cancer. Jusqu'ici, rien d'original à l'horizon. D'autant plus que le triangle amoureux s'affirme aussi âgé que le plus vieux métier du monde.

Voyons voir! Un tantinet de patience nous mènera à un abordage nouveau. Johanne Prigent a été l'heureuse victime d'une idée fortiche. En parallèle, elle nous décrit la naissance d'un couple sous la mouvance d'un coup de foudre bien orchestré. Il s'agit de Marianne et Nino. Ce qu'il y a de plus astucieux dans toute cette entreprise, c'est le fait

de constater que ces deux histoires s'imbriquent l'une dans l'autre jusqu'à s'influencer mutuellement. Et cette construction originale vient de ce que notre Prigent a fait de Léa et Marianne des complices de toujours sous la bannière de l'amitié. C'est ce qu'on appelle avoir le compas dans l'oeil et l'originalité à la boutonnière.

Une fois le manège bien en selle, le spectateur se rend compte que cette construction originale donne naissance à des jeux de contrastes aussi intimistes que jubilatoires. Il faut savoir que nos deux couples naviguent dans la quarantaine plus ou moins avancée. En s'amourachant d'une jeune admiratrice, David a peur de mourir idiot, tandis que Nino craint de mourir sans une progéniture qui témoignerait d'un amour aussi fidèle qu'incandescent. Léa a investi dans la durabilité d'une union tout en étant heureuse dans sa profession. Et voilà que l'investissement semble donner dans la faillite. Marianne, une acupunctrice chevronnée, a toujours cru qu'il fallait se méfier des mélodies amoureuses aux lendemains qui déchantent. Et voilà qu'elle en pince pour un Italien rencontré à l'occasion d'une banale massothérapie. Nos amoureuses s'expriment sous la gouverne d'une économie quasi constante dans les gestes et dans la voix. Par contraste, Nino déploie force gestes et s'abandonne à des déclarations fracassantes: «Pour être heureux, il faut faire l'amour 87 fois par jour!» Et Nino qui est un manuel fait bande à part dans ce milieu intellectuel. En somme, tous ces contrastes étonnants viennent du fait que Johanne Prigent a su observer avec finesse deux couples dont l'un arrive à son déclin, tandis que l'autre prend son envol sur le sommet d'un volcan radieux. Une telle habileté dans l'art de raconter deux histoires de couple mérite une couple d'applaudissements.

Dans **Les Amoureuses**, tout fonctionne par couple. On dirait une petite arche de Noé. En sus des deux couples dont nous venons de parler, il

ne faut pas oublier le couple Camille-Perdican d'Alfred de Musset et les comédiens qui les incarnent. Certains ont vu dans le couple formé par Louise Portal et Kenneth Welsh une allusion politique aux deux solitudes qui cohabitent difficilement dans notre pays sans bon sens. Mais l'ensemble du film n'incline pas vers une quelconque interprétation de ce genre. Ici, il n'est question que d'amour et tout le reste n'est qu'extrapolation littéraire.

Comme pour bien nous signifier que son film se veut intimiste, Johanne Prigent collectionne les intérieurs avec peu de personnages. Des séquences plutôt courtes donnent une vitalité certaine à des dialogues qui auraient pu nous enquiquiner. On sent que la réalisatrice n'a conservé dans son montage que des conversations susceptibles de faire évoluer ses personnages. Et c'est très bien ainsi. Je m'en voudrais de ne pas souligner que la montre de notre réalisatrice est à l'heure du Québec d'aujourd'hui. Son Montréal est cosmopolite. Nos amoureuses ont des conjoints d'une origine étrangère qui semblent avoir adopté la laine du pays sans renier leur passé. La petite musique de chambre de Pierre Desrochers fait chambre commune avec l'atmosphère de ce film. D'ailleurs, la facture du film m'a fait penser à une sonate pour deux claviers. Une sonate en amour mineur pour le couple David-Léa. Une sonate en amour majeur pour le couple Nino-Marianne. Et tous les acteurs donnent dans la note juste.

Pourquoi, en amour, perd-on si facilement la tête? C'est pour que le coeur prenne toute la place. Devant le couple Nino-Marianne, c'est la seule explication que je me suis donnée. **Les Amoureuses**, c'est un film qui pose des questions pertinentes sur la peur de l'engagement, le beau risque d'aimer et l'avenir du couple. Pour ne rien vous cacher, je vous dirai que j'ai eu un coup de coeur pour **Les Amoureuses**. J'en suis tombé amoureux.

Janick Beaulieu

LES AMOUREUSES — Réal.: Johanne Prigent — Scén.: Johanne Prigent — Phot.: François Protat — Mont.: Dominique Fortin — Mus.: Pierre Desrochers — Son: Richard Besse — Déc.: Louise Jobin — Cost.: Louise Jobin — Int.: Louise Portal (Léa), Léa-Marie Cantin (Marianne), Kenneth Welsh (David), Tony Nardi (Nino), Sophie Lorrain (la costumière), David LaHaye (l'acteur), Macha Limonchik (l'actrice) — Prod.: Louise Gendron — Canada (Québec) — 1992 — 99 minutes — Dist.: Ciné 360.

Automne... octobre à Alger

C'est bien dans la nature des choses que tout auteur ait droit à revendiquer l'originalité de son oeuvre. Mais la profession de critique étant ce quelle est, il nous est souvent permis, ne serait-ce que par déformation professionnelle, de mettre l'objet que nous analysons en regard de celui d'un autre. Dans le cas de Malik Lakhdar-Hamina, ce libre choix apparaît comme un impératif si l'on considère qu'il est le fils d'un des dignes pionniers du cinéma algérien, pour ne pas dire simplement maghrébin.

À l'instar de Mohammed Lakhdar-Hamina, l'auteur de **Automne... octobre à Alger** croit fermement au

Automne...
octobre à Alger



pouvoir qu'exerce le cinéma sur le public, tout en l'informant et le faisant réagir. Ce public, c'est d'abord celui du pays qu'il représente, même si, au fond, le film dont il est question se doit d'émettre un message à portée universelle. Comme son père-réalisateur, Malik Lakhdar-Hamina se veut cinéaste-historien, témoin de la mémoire. Et c'est là que s'arrêtent les dénominateurs communs qui unissent

le cinéma du géniteur à celui de son fils. Car si l'on en juge par le résultat, nous concédons qu'**Automne... octobre à Alger** est l'oeuvre d'un réalisateur dont l'originalité et la pugnacité dans la démarche nous laissent aussi bien enflammés qu'émus.

Dans l'Alger de 1988, l'histoire de Djihad et de sa famille est celle de toutes les familles algériennes qui vivent dans l'incertitude sociale et politique et le plus banal des quotidiens. L'intrusion dans cet univers clos est tout d'abord ponctuée d'anecdotes journalières: conflits entre certains membres de la même famille, magouilles, relation privilégiée entre Djihad et sa jeune femme Amel, solidarité du groupe.

Cette première partie sert de mouvement stratégique pour annoncer le dénouement, véritable thématique du film. À mesure que le récit avance, la tension monte de plus en plus jusqu'à la percée finale. Mais chaque épisode est significatif d'un sous-thème bien particulier. Existe-t-il alors un lien entre le drame familial et celui qui se joue dans le pays?

Lala Kheira, la mère, assure la continuité et la force intérieure du noyau familial. Soumise, elle abandonne tout combat. Ne représente-t-elle pas la condition de la femme algérienne? La seule femme du groupe qui semble libérée est Amel, la compagne de Djihad. Et c'est bien parce qu'elle est animatrice à la radio et qu'elle se bat pour une meilleure condition de celles de son sexe. Elle finit elle-même par abandonner temporairement le combat, quand elle décide d'aller se réfugier à la campagne. On soulignera que son compagnon la soutient dans sa quête de liberté, même si son attitude est plus militante. Après tout, n'est-ce pas le cinéaste lui-même qui tient ce rôle? Cet effet miroir en dit long sur la vraie nature du film, véritable introspection de la conscience d'un peuple.

Plutôt que d'exploiter sa femme, Djihad préfère lutter pour la survie du groupe, et cet engagement est d'autant

plus dur, qu'il tente de poursuivre une carrière de musicien dans un pays où le taux de chômage atteint des proportions démesurées. Il y a aussi Hakim, son frère, l'autre homme du groupe, islamiste et intégriste. Entre la mosquée et la maison, il exerce un pouvoir de tyran, imposant à son entourage des interdits.

Le drame qui se joue autour de cette famille est celui qui se trame dans tout le pays, une nation enfermée dans des rituels mystiques et religieux et bafouée par un pouvoir politique étatique et corrompu, dont le népotisme institutionnalisé souligne toutes les injustices. Sans oublier le machisme environnant.

Mais par une journée d'octobre, des jeunes algériens descendent dans la rue, occupant et détruisant les symboles du pouvoir. C'est le marasme total, le chaos total mais, en même temps, les premiers signes d'espoir, même si, par la suite, les événements n'augurent rien de bon.

Évitant de fonctionner comme pur spectacle, le cinéma de Malik Lakhdar-Hamina éclaire l'Histoire bien plus qu'il ne l'illustre. Cette «chronique des années de plomb» introduit un personnage populaire, Zombretto, clochard, mais sage, pour qui le rêve de l'indépendance a tourné à la désillusion et à la tragédie. Ses paroles résonnent comme un commentaire en voix-off qui, en juxtaposition avec des documents d'archives, permettent au film d'accéder au rang du documentaire, la fiction n'étant qu'un accessoire.

Si l'indépendance a mis fin à la colonisation, l'Histoire a démontré que l'ordre colonial, avec tous ses codes répressifs, a été remplacé par la dictature d'un parti unique où le pouvoir, le favoritisme et la corruption ont tout simplement paralysé la nation allant jusqu'à la stagnation morale. Dès la première image, métaphore biblique sur une des plaies d'Égypte, le cinéaste marque bien son propos. Et tout le long du film, nous aurons appris que l'Histoire souvent se répète.

À l'heure où de nombreux cinéastes occidentaux se tournent vers des produits de pure évasion, un réalisateur maghérien, à peine âgé de trente ans, nous présente, avec courage et maîtrise, la réalité actuelle de son pays.

Élie Castiel

AUTOMNE... OCTOBRE À ALGER — Réal.: Malik Lakhdar-Hamina — Scén.: Lakhdar-Hamina et Arezki Bouaziz — Phot.: Youcef Sahraoui — Mont.: Youcef Tobni — Mus.: Safy Boutella — Son: Dominique Vieillard — Déc.: Mohammed Boudjemaa — Cost.: Habel Boukhari — Int.: Malik Lakhdar-Hamina (Djihad Bensoltane), Nina Koriz (Amel Bensoltane), Merwan L-H (Momo), Mustapha El-Anka (Zombretto), Doudja (mère Djihad), Rachid Fares (Ramses), Halima Hanetite (Belinda) — Prod.: Tarek Lakhdar-Hamina — Algérie/France — 1992 — 93 minutes — Dist.: Prima Film.

L.627

La drogue a souvent servi de prétexte à des sujets de films, pour glorifier des représentants de l'ordre purs et durs, menant une lutte sans merci contre les trafiquants et les caïds de ce milieu. On romance leur vie, leurs exploits, et aux yeux du spectateur ils deviennent des héros, quand on ne renverse pas les rôles pour faire l'apologie de truands. En fait, rarement s'est-on attardé à critiquer les forces de l'ordre et les pouvoirs en place qui sont confrontés à ce fléau.



Didier Bezace et compagnie dans L.627

À la suite de la prise de conscience que son propre fils, Nils⁽¹⁾, avait développé un sérieux problème de drogue, Bertrand Tavernier s'est attaqué à ce sujet en se concentrant sur la chasse aux gros trafiquants. Avec l'aide d'un ancien enquêteur de

police travaillant depuis quinze ans dans un «Groupe Stup», Michel Alexandre, il a écrit le scénario de **L.627**.

Ce numéro désigne l'article du Code de la Santé Publique française qui réprime toutes les infractions liées à la détention, au trafic et à la consommation des stupéfiants.

Lucien Marguet, dit Lulu, enquêteur de police, croit dur comme fer à la lutte contre les trafiquants de drogue et les heures ne comptent pas pour mener à bien une affaire. Sa tâche n'est simplifiée, ni par certains de ses collègues qui aiment se cantonner dans le laisser-faire et leurs petites habitudes, ni par l'administration dont la lourdeur et la sclérose laissent rêver. Après avoir vu **L.627**, on comprend mieux la frustration des forces de l'ordre qui tentent presque comme des Don Quichotte de réduire le trafic de la drogue, mais sans moyens adéquats.

Tavernier dresse un constat, terriblement triste en définitive, de cette situation; il démontre la bêtise administrative qui fait qu'au lieu d'allouer un nouveau véhicule à une brigade, on la dote d'une ligne de télécopieur, alors qu'elle ne possède même pas l'appareil. La magouille et les pots de vin déguisés sont illustrés par l'échange d'un bon repas contre l'annulation des contraventions du tenancier. Certains fonctionnaires tatillons ne s'intéressent qu'aux statistiques: ce qui compte n'est pas l'importance des saisies ou des opérations, mais plutôt leur nombre. Plus grave encore, certains policiers nuisent au travail de leurs collègues en dénonçant leurs indicateurs à ceux qu'ils ont «donnés»: généralement, cela ne pardonne pas.

On sent la colère de Tavernier tout au long de ce film de dénonciation dont l'impact à sa sortie s'est répercuté jusqu'au bureau de Paul Quilès, le ministre français de l'Intérieur, qui a d'abord crié à la caricature avant d'allouer une somme de quatre millions de francs pour l'amélioration de locaux de police!

Pourtant, le manichéisme ne colore pas cette oeuvre. Les personnages sont crédibles: les policiers ne sont pas des héros, en faisant plus ou moins bien leur travail selon leur propre personnalité. Malheureusement, on n'aurait pas dû cantonner les rôles des «dealers» à des gens de race noire ou nord-africaine.

Lulu est particulièrement attachant, surtout dans ses échanges avec Cécile, une jeune prostituée toxicomane et séropositive. Tout en lui reprochant sa continuelle dépendance à la drogue, il lui sert d'ange gardien et on se doute qu'il a dû autrefois l'aimer. Maintenant, il vit avec une autre femme. Cela est plus esquissé que décrit; dommage que Tavernier n'ait pas davantage insisté sur la vie personnelle de Lulu, cela aurait humanisé encore plus ce personnage. Didier Bezace, qui le joue, n'a rien d'un Mel Gibson: on n'ira pas le voir pour ses beaux yeux. Mais sa présence à l'écran et la crédibilité qu'il donne à son rôle, par sa multitude de facettes, valent absolument le déplacement.

Tavernier a tourné ce film plus comme un documentaire qu'une oeuvre dramatique. Il montre rarement une opération du début à la fin; il ne s'attarde qu'aux moments cruciaux sans nuire à la compréhension. Le montage, très dynamique, procède par ellipses; la caméra par sa mobilité et ses grands angles contribue à l'atmosphère «vécue»: le spectateur a vraiment l'impression de participer à une opération avec les policiers.

Peut-être un peu long (2h 25 min.), **L.627** n'atteint pas le poli et la finesse de certains autres films de Tavernier, mais son impact vient de sa volonté de vouloir remettre certaines horloges à l'heure. En outre, au-delà de la dénonciation, ce film respire aussi la sensibilité, l'humour et, parfois, la très grande tendresse que Tavernier porte à ses personnages.

Martin Delisle

(1) **L.627** lui est d'ailleurs dédié.

L.627 — Réal.: Bertrand Tavernier — Scén.: Michel Alexandre, Bertrand Tavernier — Phot.: Alain Choquart — Mont.: Ariane Boeglin — Mus.: Philippe Sarde — Son: Michel Desrois, Gérard Lamps — Déc.: Guy-Claude François — Cost.: Jacqueline Moreau — Int.: Didier Bezace (Lulu), Jean-Paul Comart (Dodo), Charlotte Kady (Marie), Jean-Roger Milo (Manuel), Nils Tavernier (Vincent), Philippe Torrenton (Antoine), Lara Guirao (Cécile), Cécile Garcia-Fogel (Kathy), Claude Brossat (Adore) — Prod.: Alain Sarde — France — 1992 — 145 minutes — Dist.: Aska Film.

La Florida

Peut-être parce qu'il n'aura nécessité qu'un temps record de quatre mois de préparation, le dernier film de Georges Mihalka, **La Florida**, s'avère d'une incroyable, mais criante actualité. L'ouverture se fait sur une tempête de neige à Montréal avant de se déplacer vers Hollywood, Floride,



la ville qui déteste les bedaines québécoises. De plus, ce tournage ultrarapide qui a englouti, tel un ouragan floridien, près de quatre millions de dollars, permettra sans doute à son réalisateur de rejoindre le peloton de tête des accoucheurs des derniers grands succès de notre cinématographie. Comme recette de fast-food, c'est réussi!

Là où la digestion bloque, c'est qu'au lieu d'un repas complet, on nous refile de la saucisse insipide et inodore. Après **Le Chemin de Damas**, une comédie rondement menée et autrement plus originale, George Mihalka est allé à l'école de l'efficacité télévisuelle avec **Scoop**.

Pauline Lapointe,
Rémy Girard et
compagnie dans
La Florida

On pouvait donc s'attendre à le voir nous revenir au grand écran avec un certain bagage. Or, le réalisateur débarque sans crier gare avec un morceau de cinéma bâclé, un bel os auquel on aurait enlevé toute sa viande. **La Florida** est un film sans scénario, une comédie sans éclats de rire, dont le plus grand mérite demeure celui d'amener au cinéma des gens qui n'y mettent jamais les pieds.

Aucun cliché n'a en fait arrêté les scénaristes, Suzette Couture et Pierre Sarrazin. Fatigué de conduire les autres, Léo Lespérance quitte son emploi de chauffeur d'autobus pour aller se chauffer la couenne en Floride. Il achète un motel qu'il a tôt fait de baptiser du nom de sa plus que ronde moitié, Ginette. Esquivant entre les obstacles aménagés par les méchants de service — un Québécois maffieux et un promoteur retors —, Léo fait de son commerce une réussite, mais aussi de ses enfants ses esclaves et de sa femme une frustrée sexuelle. Heureusement, Pépère veille au grain et raffermi les liens familiaux en frôlant la mort. Tout finira bien avec la beauté de Lespérance-fille qui l'emportera au paradis floridien.

Du même acabit, les personnages caricaturaux sont dessinés à gros traits, pendant que les dialogues célèbrent certaines grandes vérités du moment comme: «En Floride, les rêves ne sont pas taxés» ou «Mordechai Richler s'appellerait Richelieu...». Les situations se suivent et s'entremêlent, cousues de fil blanc et mettant en scène des personnages revus sans être corrigés. Gildor Roy nous refait un Régis Savoie en mode mineur, Raymond Bouchard un malfrat frais émoulu de **Ding et Dong, le film**,... seul Rémy Girard, comme toujours, tire son épingle du jeu en un Tit-Coq des années 90, fier et fonceur, mais guère plus original pour autant.

Toutefois, c'est indéniable, George Mihalka sait filmer. Ça et là, le montage s'emballé ou se montre efficace par son savoir-faire de l'ellipse et du raccord ingénieux. La

photographie s'avère plus qu'adéquate. Mais, aux prises avec un mauvais scénario, le cinéaste ne réussit jamais à faire vraiment démarrer l'intrigue, à lui faire prendre son envol. Chaque bon coup ou gag bien amené retombe aussitôt dans la banalité de l'ensemble, hésitant entre la grosse farce grasse qui laisse des taches et la comédie dramatique qui veut faire réfléchir.

Quelques bons gags visuels viennent parfois tromper l'ennui, comme celui des cicatrices de bedaines québécoises, mais le souvenir récent de l'actualité transforme rapidement notre rire en malaise. Voilà des prééminences qui feraient bien trop plaisir à tous les journaux jaunes de Floride. De plus, les rares moments de rires soutenus surviennent encore lors de blagues grivoises ou religieuses. Arrivera-t-on un jour enfin à sortir l'humour québécois du sexe et de l'église?

Si **La Florida** avait au moins le mérite de gratter un tant soit peu sous le bronzage des Floribécois, Mihalka aurait pu s'en sortir avec une intéressante étude de mœurs. Mais cette histoire à l'américaine semble concoctée pour attirer le plus large public possible, ne laissant guère de prise à l'originalité: plans gratuits de corps de femmes bien huilés, personnages grotesques, intrigues secondaires de style policier, musique rock où Marjo et Plume prennent la place des habitués succès de trame sonore... Certes, la recette marche, mais où est le cinéma québécois? Combien de vrais films ne se feront pas avec les deniers qu'a décroché ce sous-produit hollywoodien? La question est plus que jamais justifiée.

Mario Cloutier

LA FLORIDA — Réal.: Georges Mihalka — Scén.: Suzette Couture, Pierre Sarazin — Int.: Rémy Girard — Pauline Lapointe, Gildor Roy, Martin Drainville, Denis Bouchard, Yvan Canuel, Raymond Bouchard — Canada (Québec) 1993 — 110 minutes.

Peter's Friends

Soyons clair dès le départ: j'adore le travail de Kenneth Branagh. Ayant pu apprécier son interprétation originale d'Henry V sur scène en 1984, je suis de ces inconditonnels qui considèrent sa version cinématographique de 1989 comme un chef-d'oeuvre incontournable. Je dois en outre confesser une affection particulière pour le brio de **Dead Again**. Aussi ai-je été consternée et stupéfaite de devoir chercher en vain quelque marque indélébile de ce cinéaste imprévisible dans **Peter's Friends**. En ayant ainsi acquis la réputation de transformer en or tout ce qu'il touche, Branagh aurait-il créé trop d'attentes?

Sur le mode désormais familier de **The Big Chill**, **Peter's Friends** met en présence six copains qui se sont connus à l'université au début des années 80 et qui se sont plus ou moins perdus de vue au fil des ans. Rassemblés dix ans plus tard chez l'un des leurs pour célébrer la nouvelle année, ils vont partager leurs frustrations, leurs ambitions déçues, dévoiler leurs problèmes et exposer



Kenneth Branagh
et Emma
Thompson dans
Peter's Friends

leurs drames les plus secrets. Au milieu de ces retrouvailles, deux «rapportés» plutôt tapageurs — la femme de l'un (Carol), le nouveau «chum» d'une autre (Brian) — viennent témoigner de la tangente qu'a pu prendre leur vie et jettent un sentiment d'inconfort sur cette réunion que d'aucuns auraient souhaitée plus intime.

Dans un mouvement de colère, Carol, l'actrice américaine mariée à Andrew, laisse libre cours à sa frustration en claironnant que ce groupe de gens trop sombres à son goût semble sortir tout droit de *Masterpiece Theatre*. Une phrase en apparence anodine qui résume un peu le problème de **Peter's Friends**. Car le malaise surgit, à mon sens, du fait que le regard qui est posé dans le film sur ce groupe d'amis vient de l'extérieur. Écrit par l'humoriste américaine Rita Rudner (en collaboration avec son mari Martin Bergman), **Peter's Friends** se révèle un excellent véhicule pour Mme Rudner elle-même qui s'est réservé le rôle le plus juteux pour ses débuts au grand écran. Les autres personnages sont dessinés à grands traits et des comédiens de talents n'ont ainsi rien de potable à se mettre sous la dent. En effet, on est moins intéressé à détailler ce personnage caricatural dont on saisit l'essentiel dès les premières scènes qu'à bien connaître cette bande d'amis qui ne se livrent jamais vraiment.

Il existe une disparité bien tangible entre les visées des scénaristes et la nature des comédiens. Rudner et Bergman n'ont de toute évidence aucune affinité pour un certain humour anglais servant à affadir à ce point la présence d'Emma Thompson, Stephen Fry et Hugh Laurie. Il manque à l'ensemble une cohésion et une authenticité qui nous auraient fait goûter la relation qui unit ce groupe d'amis. Entre les années d'université et cette veillée du Nouvel An, il s'est écoulé une dizaine d'années, les années 80, les années Thatcher. Pourtant, on ne sent pas vraiment le passage du temps, l'usure qui nous les aurait rendus plus émouvants. Dix ans plus tard, les six compères ont pratiquement rejoint l'*establishment* auquel s'adressaient leurs petites représentations d'antan. Mais là s'arrête toute réflexion. Pas d'allusion aux effets dévastateurs du long règne tory, à l'érosion du tissu social, au lourd climat d'incertitude. La séquence générique du début, un

montage d'événements qui ont marqué les dix dernières années et qui se lit comme un *Who's Who* de l'actualité mondiale récente, sera la seule référence au monde extérieur. **Peter's Friends** est un film hors contexte.

Les personnages semblent avoir vécu leur petit drame en vase clos, l'un vivant mal son exil à l'étranger, qui devant assumer la mort d'un enfant, qui sa solitude, qui sa séropositivité. Enfin, on ne peut s'empêcher de voir chez les amis de Peter un échantillon un peu trop représentatif et une vision très convenue de tous les maux qui affligent notre époque. Ce ne serait pas si mal en soi si le scénario ne se contentait pas seulement d'effleurer les sujets, sans jamais les approfondir.

La mise en scène ne pouvait compenser le peu de consistance des personnages et la faiblesse du scénario. **Peter's Friends** est de toute évidence un matériau emprunté pour Branagh. Cela se reflète à la fois dans sa mise en scène qui se cherche et dans son jeu qui s'éparpille. Finalement, une seule personne réussit à se hisser au-dessus de tout ce brouhaha. Dans un plan très simple, la cuisinière de Peter (jouée par Phyllida Law, dont la fille, Emma Thompson, a épousé Kenneth Branagh) sirote un verre de vin, son travail terminé. Cette image empreinte de mélancolie, de force et d'acceptation vient nous chercher tout de suite et laisse entrevoir ce qu'aurait pu être **Peter's Friends**.

Dominique Benjamin

PETER'S FRIENDS (Les Amis de Peter) — Réal.: Kenneth Branagh — Scén.: Rita Rudner, Martin Bergman — Phot.: Roger Lauser — Mont.: Andrew Marcus — Son: David Crozier — Déc.: Tim Harvey — Cost.: Susan Coates, Stephanie Collie — Int.: Kenneth Branagh (Andrew), Hugh Laurie (Roger), Imelda Staunton (Mary), Stephen Fry (Peter), Emma Thompson (Maggie), Rita Rudner (Carol), Alphonsia Emmanuel (Sarah), Phyllida Law (Vera), Alex Low (Paul), Tony Slattery (Brian), Richard Briers (le père de Peter) — Prod.: Kenneth Branagh — Grande-Bretagne — 1992 — 100 minutes — Dist.: Alliance/Vivalfilm.

Max et Jérémie

Dès le générique, **Max et Jérémie** joue au montage ex abrupto avec une voiture qui explose devant nos yeux peu habitués à cette *rambotique* dans un film français. Erreur sur la salle? Nenni. Nous sommes bel et bien en sol français. Et Claire Devers nous invite à voir un peu clair par-devers ses obsessions. Max a pris sa retraite. Il a fait carrière dans la justice expéditive. Notre tueur à gages professionnel a commencé son boulot d'héroïque façon. Il a abattu un Allemand durant la Deuxième Guerre mondiale. Et ce, dans une église pleine comme un oeuf. On l'a décoré pour ce geste patriotique. L'héroïsme, ça peut devenir une drogue capable de développer une dépendance certaine. Surtout quand cette accoutumance à s'aveugler criminellement est fortement rémunérée. Il vit en solitaire. Son appartement affiche luxe, ordre et propreté. Quand on pratique un métier comme le sien, il faut garder froid son corps et son cœur. Pas de place pour des relations amoureuses ou amicales. Ça risquerait de trop compliquer une chose aussi simple que le fait d'effacer quelqu'un du tableau noir de notre triste existence. Mais comment composer

Philippe Noiret dans **Max et Jérémie**



avec sa conscience? En se disant, pour lui clore les yeux, que c'est rendre service à un jardin que de le débarrasser de son ivraie.

Dans la façon dérisoire de décrire la carrière de Max, j'y ai déposé un

peu de mon interprétation personnelle, tout en tenant compte de l'univers de notre réalisatrice. Elle semble aimer les âmes en proie au vertige. Son **Noir et blanc** logeait à l'enseigne d'une douleur exquise couvant un œuf de vipère masochiste. Ici, Devers nous offre une version grand public de son **Noir et blanc** avec couleurs et vedettes. Et son polar se targue d'amitié.

En bon petit voyou, Jérémie mène une vie terne entre télé et TGV imaginaire. Fauché comme les blés, ses explosions d'automobiles n'arrivent même plus à payer son minable loyer. Il est aussi naïf qu'imprudent et il souffre d'une logorrhée agaçante. Sans oublier le fait qu'il n'a jamais su déguster un bon cognac. Il l'ingurgite au lieu de le humer. Malgré tout cela, il rêve de devenir un Crésus comme dans les feuilletons télévisés. Pour ce faire, il est prêt à tout. Jusqu'à faire clamser à droite, à gauche et dans le milieu. Tuer un vieux parrain de la mafia, ça rapporte gros et ça vous fait devenir important. Dans le milieu concerné, la chose semble urger. D'autant plus qu'un peu de sang jeune à la tête des mafieux paraît être plus que souhaitable. Et voilà qu'un hasard plus ou moins organisé met Jérémie en contact avec Max. Ils sont très différents, mais ils ont en commun un goût certain pour la marginalité.

Commence alors un jeu d'apprivoisement entre notre colibri et le sédentaire crocodile. Un colibri qui devient un olibrius à force de s'imposer à la manière d'un importun. D'une part, le trouble s'installera à demeure quand on comprendra que Jérémie a pour mission d'effacer Max en pleine jouissance de sa plantureuse retraite. D'autre part, Max, emmuré dans une solitude aussi complaisante qu'ennuyeuse, peut se payer le luxe d'un suicide par Jérémie interposé. On voit d'ici le jeu cruel des épées qui se croisent tout en invoquant une virile tendresse entre marginaux apprivoisés. Au royaume des grandes amitiés, ce genre de relation risque des ratés. Et le

suspense peut saliver avec des gueules ensanglantées.

La première partie est menée montage battant avec une énergie aussi visuelle que sonore. On se demande où la caméra prend le temps de respirer entre deux séquences d'apprivoisement face au vieux pro à la retraite dorée sur tranche d'argent et au novice ringard en mal d'avancement. La deuxième partie s'étire au soleil du Midi et des longueurs. La caméra semble tourner en rond. Claire Devers qui se montre très à l'aise dans un univers masculin semble avoir raté quelques occasions de nous laisser sur une fin ouverte. Une fin ouverte, ce n'est pas une fin qu'on regarde la bouche ouverte. C'est une fin qui laisse au spectateur le loisir d'imaginer des avenues suggérées par un film. Ici, il y en avait plusieurs.

Dans ce polar de facture inégale, ce sont les acteurs qui m'ont le plus fasciné. Jean-Pierre Marielle en flic qui n'a pas encore réussi à coincer Max fait merveille. Almeida n'a pas l'humanité en odeur de philanthropie. C'est lui qui nous assène les répliques les plus tordantes. Dire que Philippe Noiret joue bien, c'est devenu avec les années une sorte de pléonasme. La richesse de son timbre qui affectionne le ton d'une psalmodie est irremplaçable. Il a une façon de jouer avec des bémols et des dièses qui n'appartient qu'à lui. On pourrait même le surprendre en train d'interrompre une période lyrique sur un bécarré. Noiret doublé par un autre que lui dans une langue étrangère, c'est plus qu'une trahison, c'est une contre-performance. Dans **Max et Jérémie**, il ne joue pas à être Max. Il est Max. C'est à prendre ou à laisser. Et on se laisse prendre avec allégresse. Quant à Christophe Lambert, des petites bouches avaient susurré qu'il jouait à côté de ses baskets et qu'il faisait un pois chiche devant un Noiret d'une autorité écrasante. Il n'en est rien. Lambert donne l'impression de se délecter dans le rôle d'un pierrot solaire de la gachette. Et ce n'est pas

un mince plaisir que de voir évoluer ce duo de choc et d'amitié.

Janick Beaulieu

MAX ET JÉRÉMIE — Réal.: Claire Devers — Scén.: Bernard Stora, Claire Devers, d'après le roman *Les Lamentations de Jeremiah* de Teri White — Phot.: Bruno de Keyser — Mont.: Marie Castro — Mus.: Philippe Sarde — Son: Jean-Paul Mugel — Déc.: Carlos Conti — Cost.: Catherine Leterrier — Int.: Philippe Noiret (Robert «Max» Maxendre), Christophe Lambert (Jérémie Kolachowsky), Jean-Pierre Marielle (inspecteur Almeida), Christophe Odent (Jacky Cohen), Feodor Chaliapin Jr. (Sam Marberg), Thierry Gimenez (Richard), Jean-Pierre Miquel (Maubuisson), José Quaglio (Eugène Agopian) — Prod.: Alain Sarde — France — 1992 — 115 minutes — Dist.: Malofilm.

Passion Fish

Le cinéma américain a toujours privilégié la moralité des comportements et des œuvres au sujet des représentations collectives et de la mythologie nationale. Mais comment transmettre subrepticement à un public cultivé, sous couleur de divertissement, des messages idéologiques à la fois politiques et moraux ? John Sayles a su le faire depuis le début de sa carrière. Il a toujours voulu amener le spectateur à accepter un autre système de valeurs que celui que Hollywood a mission de diffuser. Si, par tradition, le cinéma



Alfre Woodard,
David Strathairn
et Mary
McDonnell dans
Passion Fish

américain s'adresse à l'illustre « classe moyenne », les films de John Sayles ont essayé de conquérir le plus grand nombre de spectateurs, en accréditant

l'idée qu'il n'y a qu'une seule société, sans classe, presque homogène.

Avec **Passion Fish**, le sujet abordé lorgne dangereusement vers Hollywood. Mais dans la confusion qui règne actuellement dans le domaine du cinéma américain, l'arrivée de ce film a quelque chose de salutaire. En effet, après avoir réalisé des portraits plus ou moins réalistes de gens qui vivent leur siècle à leur manière (**Return of the Secaucus Seven**, **The Brother from Another Planet**, **Matewan** et le plus récent **City of Hope**), Sayles s'attaque au récit d'une paraplégique face à sa destinée. Sans doute le film le plus intimiste de son auteur (mis à part **Lianna**), **Passion Fish** se lit comme une étude psychologique certes, mais possédant des relents d'analyse sociale, grâce à la présence d'Alfre Woodard (l'excellente comédienne noire qui fut déjà d'ailleurs la partenaire de Mary McDonnell dans **Grand Canyon**). C'est son personnage qui replace le film dans la tradition des études sociales de John Sayles. Par opposition à May-Alice, la star des mélodrames télévisés qui se morfond dans son immobilisme forcé, Shantelle est la prolétaire qui a déjà vu sa vie traversée de soubresauts (problèmes de drogues, abandon de l'éducation de sa fille). Cependant, leur face à face voudrait ressembler à celui qui mettait en conflit les personnages de **Persona** de Bergman, mais il y manque une intériorité, un dosage plus adroit des moments de chaleur et de froideur. Et des silences.

En effet, **Passion Fish** a le défaut des autres films de Sayles: on y parle sans arrêt et les moments de réflexion que s'accordent les personnages ne résonnent pas comme des silences nécessaires. Ces moments, perçus du point de vue de l'héroïne, puis de son infirmière/assistante, sont effacés par des flots de paroles qui jaillissent surtout, admettons-le quand même, de personnages secondaires apparemment indispensables à l'évolution psychologique du personnage central.

Cependant, malgré ses longueurs, **Passion Fish** se laisse voir sans ennui, parce que sous le simple conteur (Sayles est aussi le monteur et le scénariste de son film) perce le fin créateur. La direction d'acteurs est d'une rare précision, tout comme la qualité de la photographie et la concision des dialogues, nombreux sans doute, mais jamais pompeux. Contrairement à ses films précédents, celui-ci a la particularité de ne pas s'écarter des normes, et bien qu'à l'abri des facilités, il semble proche d'une souterraine intimité. À partir d'une fiction mélodramatique banale, Sayles a réussi à mettre de l'avant des thèmes sous-jacents intelligents et subtils. Sans doute le film est-il plus intéressant que réussi et peut-être un peu trop habile pour être tout à fait sincère, mais les symboles de l'angoisse permanente et d'une vie à continuer en dépit des obstacles sont présents dans presque toutes les séquences.

Maurice Elia

PASSION FISH — Réal.: John Sayles — Scén.: John Sayles — Phot.: Roger Deakins — Mont.: John Sayles — Mus.: Masson Daring — Son: John Sutton — Déc.: Dan Bishop, Dianna Freas — Cost.: Cynthia Flynt — Int.: Mary McDonnell (May-Alice), Alfre Woodard (Chantelle), David Strathairn (Rennie), Vondie Curtis-Hall (Sugar LeDoux), Nora Dunn (Ti-Marie), Sheila Kelley (Kim), Angela Bassett (Dawn/Rhonda), Leo Burmester (Reeves) — Prod.: Sarah Green, Maggie Renzi — États-Unis — 1992 — 134 minutes — Dist.: C/FP.

La Crise

Après nous avoir bien fait rire en nous montrant comment trois hommes peuvent être transformés par la venue d'un bébé, Coline Serreau choisit cette fois-ci de rire de nous, avec nous. En effet, elle tourne vers nous un miroir grossissant et humain. Elle nous montre nos défauts sans nous juger, et nous offre en prime l'explication, voire la solution à tous nos problèmes.

Chacun sait que, pour faire rire, il faut créer une distance entre le sujet qui rit et l'objet qui fait rire de lui. En l'occurrence, il a donc fallu que la



Vincent Lindon dans **La Crise**

cinéaste s'arrange pour que nous nous identifions à des personnages qui paradoxalement devaient rester loin de nous. Quel dilemme!

Coline Serreau a réglé cette question en imaginant un protagoniste qui n'agit presque pas. La plupart du temps, il est un témoin. Il assiste impuissant à la vie décousue de ses semblables. Au début, il ne voit rien, et, petit à petit, il se rend compte qu'il n'est pas différent des autres. Comme la femme du médecin, il court après une réussite sociale qui ruine sa vie personnelle. Il critique une famille reconstituée à laquelle lui et les siens risquent de ressembler, car sa femme l'a peut-être quitté pour de bon. Il reproche à la meilleure amie de sa femme, qui a cassé son violon à quelques jours d'un concert, de ne pas vouloir l'écouter. Donc, dans un premier temps, le protagoniste, qui, soit dit en passant, se nomme Victor, ne voit même pas qu'il est comme ceux qu'il critique. Il est trop près d'eux. Mais nous, nous les voyons. Ils sont les uns aux côtés des autres, ces pauvres petits aveugles qui se déchirent à belles dents parce qu'ils ne savent plus aimer les leurs, tellement ils sont occupés à courir après leur réussite professionnelle.

Dans un deuxième temps, Victor se calme un peu en assistant au départ de sa mère avec un professeur de yoga qui a dix ans de moins qu'elle. Voilà enfin des gens qui ne lui ressemblent pas du tout. Eux, ils savent vivre et aimer. Ils connaissent leurs limites et leurs besoins. Certains ont dit qu'ils sont égoïstes. Moi, je dis qu'ils sont très sains. La preuve en est que c'est à

partir de ce moment-là que Victor cesse ses crises d'hystérie. Et je trouve génial que la réalisatrice ait songé à ce retour vers la mère quand le grand garçon d'environ trente ans se retrouve seul. Lorsqu'il voit que le monde s'écroule autour de lui, il veut retourner dans le sein maternel. Mais c'est impossible parce que la mère tranche définitivement le cordon ombilical. Victor est donc obligé de devenir un être autonome. Fini la fusion avec l'autre et les cris. C'est le temps d'articuler. Il doit apprendre à sentir ses besoins réels et à les dire. La mère n'est plus responsable de son fils. Ce dernier doit aller chercher lui-même de par le monde ce qui le nourrira.

Pendant qu'il se calme, Michou, un type plutôt benêt, mais pas méchant explique très concrètement pourquoi il n'aime pas les immigrants qui habitent près de chez lui. Puis ce sont les enfants d'un député qui jettent le foie gras et le vin à la poubelle parce que la Dr Kousmine y voit la cause de toutes les maladies dégénératives comme le cancer et la sclérose en plaques. Et il y a aussi Isa, la soeur de Victor, qui ne parvient pas à faire comprendre à son ami qu'elle l'aime même si elle ne veut pas l'épouser. Qui peut dire qu'il ou elle ne s'est jamais retrouvée(e) dans l'une ou l'autre, sinon toutes ces situations? Personne. Alors nous nous reconnaissons et nous rions jaune parce que Victor auquel nous nous étions déjà identifié ne ressemble ni à Michou ni aux enfants du député, et le salaud, il rit ouvertement de Michou et plus discrètement des enfants. Quant à la petite mésaventure d'Isa, elle aide Victor à s'ouvrir les yeux, à voir comment une femme perçoit la vie de couple. Il commence alors à comprendre pourquoi sa femme l'a quitté. D'autres rencontres amèneront Victor à voir de plus en plus clair en lui, à se retrouver. Ainsi, il apprend à s'accepter, à être plus ouvert, plus vivant, plus aimant.

Même si l'effet de distanciation est réussi, ce n'est pas suffisant pour faire

une bonne comédie. Il faut aussi que le rythme soit là. Toutes les répliques doivent être dites sur le bon ton et au bon moment. Il faut aussi savoir articuler, car le rythme est très rapide. Il est intéressant de noter que le retour cyclique de certaines phrases ponctue harmonieusement le scénario.

Ce qui est amusant, quoique déjà vu, c'est l'opposition du personnage *straight*, Victor, au personnage comique, Michou. Ils sont les clowns blancs et noirs qui nous font voir les deux côtés des choses. Donc rien de neuf sous le soleil, mais ça fonctionne toujours. Les comédiens sont très convaincants. Sauf erreur, à part la scène du concert, il n'y a pas de musique dans ce film. S'il y en a, je ne l'ai pas remarquée. La parole prend toute la place. Quoi de plus normal quand on met en scène des gens en pleine crise de nerfs. Parler, ça aide à faire sortir la vapeur.

Bref, Coline Serreau a su, à partir d'une réalité dramatique contemporaine faire une comédie bien ciselée. Elle a exagéré suffisamment nos défauts pour qu'ils soient bien visibles aux aveugles que nous sommes. Et tout ça, elle l'a fait avec une tendresse qui rend tous ses personnages attachants. Puisqu'ils nous ressemblent, nous apprenons donc qu'il ne nous sert à rien d'adorer le veau d'or. Comme Victor et son entourage, nous comprenons qu'il faut lâcher prise et cesser de jouer des rôles en croyant faussement qu'ainsi nous serons aimés de tous. **La Crise** est donc une excellente comédie où l'humour et la tendresse sont bien dosés.

Sylvie Beaupré

LA CRISE — Réal.: Coline Serreau — Scén.: Coline Serreau — Phot.: Robert Alazraki — Mont.: Catherine Renault — Mus.: Sonia Wieder-Atherton — Son: Guillaume Sciamma, Dominique Dalmasso — Déc.: Guy-Claude François — Cost.: Karen Muller — Int.: Vincent Lindon (Victor Barel), Patrick Timsit (Michou), Zabou (Isa), Maria Pacôme (Mme Barel), Yves Robert (M. Barel), Catherine Wilkening (Marie Barel), Annick Alane (la grand-mère), Gilles Privat (Laurent) — Prod.: Alain Sarde — France-Italie — 1992 — 95 minutes — Dist.: Malofilm.

Sommersby

Vous connaissez l'histoire: après une absence de plusieurs années, un homme revient dans son village natal. Accueilli chaleureusement, reconnu de tous et accepté par son épouse, il reprend, à la fois, sa place dans la famille et le travail sur ses terres. Tout va bien ou plutôt, tout va mieux car l'homme a changé durant ses voyages; des changements agréables qui font particulièrement la différence dans une vie de couple. Mais ces changements, peu à peu, sèment le doute dans l'entourage: ce survenant est-il le bon homme?



Richard Gere dans *Sommersby*

On se souvient du **Retour de Martin Guerre**, un brillant exercice narratif tourné en 1982 par le réalisateur français Daniel Vigne, et dans lequel Bertrande, personnage-clé, raconte au conseiller du parlement les circonstances du retour de Martin, son mari. Exploitant une atmosphère et des perspectives qui rappellent le peintre flamand Bruegel, sur une musique qui halète et enflamme comme une rumeur, le film pose en filigrane les questions de l'identité et de la légitimité: où se trouve la vérité et comment décider qu'elle s'y trouve? Quel est le poids d'un témoignage et lequel retenir lorsque deux opinions contraires s'opposent avec la même force? À quoi reconnaît-on qu'une personne est vraiment celle qu'elle dit être?

Onze ans plus tard, c'est au tour du cinéma américain et du réalisateur Jon Amiel de donner leur version du retour-de-l'homme-parti-au-loin. Si,

dans un premier réflexe, on peut être tenté de s'interroger sur l'intérêt qu'a pu soulever chez nos voisins producteurs cette histoire subtile et troublante, on comprend ensuite rapidement qu'Hollywood ne s'est pas seulement contenté de transposer le récit dans un contexte qui lui convient, mais l'a aussi adapté à ses incontournables canons.

C'est ainsi que Martin Guerre, ce tout jeune homme ombrageux parti à l'aventure sous le règne de François 1^{er}, devient Jack Sommersby, un fermier sudiste, dur et violent, qui rentre chez lui au lendemain de la guerre de Sécession. Au retour, tous deux ont beau être beaucoup plus sympathiques et se chausser plus petitement — pour la plus grande confusion de leurs cordonniers respectifs —, bien des choses, et notamment le scénario, les différencient et les éloignent.

En effet, dès le générique, la comparaison entre les deux films devient malaisée, et rapidement, **Sommersby** s'impose comme une histoire remarquablement américaine. Sur le chemin qui le ramène chez lui, Jack Sommersby enterre le cadavre d'un homme sous un amas de pierres, puis continue sa route. Le jour de son arrivée, c'est beaucoup plus que le revenant d'un passé englouti qui est accueilli par le village encore ravagé par la guerre. Au contraire, Sommersby représente une aube nouvelle, il apporte avec lui les valeurs que le public américain bien-pensant d'aujourd'hui aimerait voir chez les Sudistes d'alors. Débordant de charme et d'altruisme, Sommersby séduit tout le monde, convainc les fermiers désemparés de risquer leur avoir dans une nouvelle sorte de récolte, celle du tabac, établit une culture communautaire, réussit à faire accepter la participation des Noirs sur une base égalitaire et affronte bravement les attaques du Ku Klux Klan. Comment lui résister?

C'est ce que, d'ailleurs, ne saura pas faire Laurel, l'épouse délaissée qui a conservé de Sommersby de fort

mauvais souvenirs et qui, alors qu'elle le croyait mort, a accepté les avances d'un rival. Au centre de l'éternel trio qui se constitue, Laurel se refuse d'abord au mari qu'elle a connu... et cède ensuite chaleureusement au nouvel amant qui s'installe chez elle. Le film se donne alors pour ce qu'il est, une histoire d'amour construite, comme tant d'autres, sur le jeu de la vérité et du mensonge. Ici encore, les questions de légitimité et d'identité sont posées, non plus face à la collectivité et au droit, comme dans **Martin Guerre**, mais face à l'amour et à tout ce qui est permis de faire en son nom. Lorsque Laurel demande à cet homme qu'elle sait être un imposteur de quitter sa maison, Jack répond: «Peu importe qui tu crois que je suis, m'aimes-tu?». Devant l'hésitation de la jeune femme, il reprend: «Je suis chez moi maintenant.»

Plus encore, malgré les tentatives du rival éconduit de nuire à Sommersby, c'est à un duel entre Jack et Laurel que nous assistons, un duel d'amour qui aurait pu donner au film un titre du genre «Sommersby contre Sommersby». Dans le tribunal où Jack Sommersby est accusé de meurtre, la plus grande adversaire que l'homme rencontre est Laurel, prête à tout, même à la vérité et au déshonneur, pour le sauver de la mort. Il faut voir cette confrontation devant juge confondu et assistance attendrie pour mesurer l'audace des Américains quand il s'agit de mettre en scène des situations invraisemblables. Mais à force de larmes retenues et de musique puissamment étalée, que ne peut-on pas faire accepter? Enfin, il faut bien le dire, **Sommersby** a comme atouts d'allier la sobriété de ses comédiens à la candeur d'un scénario bâti sur les valeurs yankees. Un léger divertissement, en somme, qui a su éviter le piège de n'être qu'une mauvaise copie.

Jocelyne Hébert

SOMMERSBY — Réal.: Jon Amiel — Scén.: Nicholas Meyer, Sarah Kernochan, Anthony Shaffer, d'après le film **Le Retour de Martin Guerre**, écrit par Daniel Vigne et Jean-Claude

Carrière — Phot.: Philippe Rousselot — Mont.: Peter Boyle — Mus.: Danny Elfman — Son: Chris Newman — Déc.: Bruno Rubeo, Michael Johnston — Cost.: Marilyn Vance-Straker — Int.: Richard Gere (Jack), Jodie Foster (Laurel), Lanny Flaherty (Buck), Wendell Wellman (Travia), Bill Pullman (Orin), Bretty Kelley (Little Rob), William Windom (Rév. Powell), Clarice Taylor (Esther), James Earl Jones (le juge Isaacs) — Prod.: Arnon Milchan, Steven Reuther — États-Unis — 1993 — 112 minutes — Dist.: Warner Bros.

Utz

À plusieurs égards un collectionneur ressemble à un toxicomane incurable. Accumuler, grouper, cataloguer, voilà le lot d'un collectionneur invétéré qui tel un drogué agit par compulsion et est souvent prêt à payer très cher un objet convoité. Collectionner devient parfois une servitude qui peut pousser un individu à l'isolement jusque dans le tréfonds de sa personnalité, l'engageant à la contemplation de ses trésors et le contraignant à s'abstraire radicalement de la société qui l'entoure. C'est le cas précisément du baron Kaspar Joachim von Utz, le personnage principal du dernier film de George Sluizer (**The Vanishing**). Adapté d'un roman de Bruce Chatwin, **Utz** nous fait suivre d'une façon troublante l'itinéraire d'un

Armin Müller-Stahl et Peter Riegert dans **Utz**



collectionneur de porcelaines de Meissen qui avant de mourir aura amassé un millier de figurines dont la valeur marchande atteindra les 3 000 000 de dollars.

Héritier d'une grosse fortune prudemment mise à l'abri en Suisse, le

baron de Utz aura profité des guerres, des pogroms et des changements de régime pour acquérir sa collection, tout en vivant d'une façon obscure dans un appartement exigu, en plein cœur d'un pays communiste terne et désolant, la Tchécoslovaquie. À part quelques séjours dans des villes d'eau européennes et la fréquentation des ventes aux enchères dans le but de réunir d'autres figurines, Utz vivra à Prague, une ville qu'il déteste, mais dont la mélancolie lui rappelle constamment l'origine de sa passion: c'est là, après la mort de son père, qu'il a commencé sa collection et c'est là qu'il a l'intention de terminer ses jours, au milieu de ses Arlequins et Colombines, de ses petits animaux de céramique fine, de ses innombrables statuettes auxquelles, comme à des marionnettes, il donne vie en écoutant ses opéras préférés. Utz partagera cette existence de marginal avec sa domestique, qui deviendra son épouse, et avec un savant anarchiste, collectionneur de mouches, qui sera

son seul ami. Il aura aussi une obsession pour les chanteuses d'opéra bien en chair, qu'il aimera autant écouter que caresser. Rien cependant n'aura vraiment eu d'importance pour lui, en dehors de sa passion pour les figurines de Meissen.

L'intrigue de **Utz** est certes mince. À la mort du baron, sa collection qui devait revenir à l'État tchécoslovaque disparaît mystérieusement. Marius Fischer, un marchand d'art américain (un personnage qui n'existe pas dans le roman de Chatwin), essaie de la retrouver. Il part à la recherche de Martha, la fidèle bonne devenue épouse. Mais ses efforts resteront vains. Le spectateur, lui, saura toutefois ce qui est advenu de la fameuse collection.

Le rôle du baron est brillamment tenu par l'acteur allemand Armin Mueller-Stahl qu'on a vu récemment dans le **Kafka** de Soderberg. Paul Scofield incarne pour sa part un collectionneur de mouches fort original et l'actrice irlandaise Brenda

Fricker joue avec tact le rôle de la servante-épouse. Seul Peter Riegert m'a paru terne dans celui du marchand d'art.

Construit sous forme de flash-backs continuels, le film peut surprendre et dérouter les amateurs de récits linéaires. J'ai, quant à moi, trouvé tout à fait approprié l'usage systématique de cette technique de narration qui ajoute fort habilement une dimension de mystère au climat obsessionnel de l'histoire. **Utz** est un film remarquable.

Pierre Forcetin

UTZ — Réal.: George Sluizer — Scén.: Hugh Whitemore, d'après le roman de Bruce Chatwin — Phot.: Gérard Vandenberg — Mont.: Lin Friedman — Mus.: Nicola Piovani — Déc.: Karel Vacek — Cost.: Marie Frankova — Int.: Armin Müller-Stahl (Baron Von Utz), Brenda Fricker (Martha), Peter Riegert (Marius Fisher), Paul Scofield (le docteur Vaclav Orlik), Miriam Karlin (la grand-mère), Christian Müller-Stahl (Utz à 18 ans), Caroline Guthrie (Martha jeune) — Prod.: John Goldschmidt — Grande-Bretagne/Italie/Allemagne — 1991 — 98 minutes — Dist.: Buena Vista.

Chez Vito RESTAURANT



Le jury du Festival des films du monde 1991 et ses invités

CHEZ VITO, C'EST UN FESTIVAL!

5412, Côte-des-Neiges, Montréal (Québec) H3T 1Y7 Tél.: (514) 735-3623