

Critiques

Number 182, January–February 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49573ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

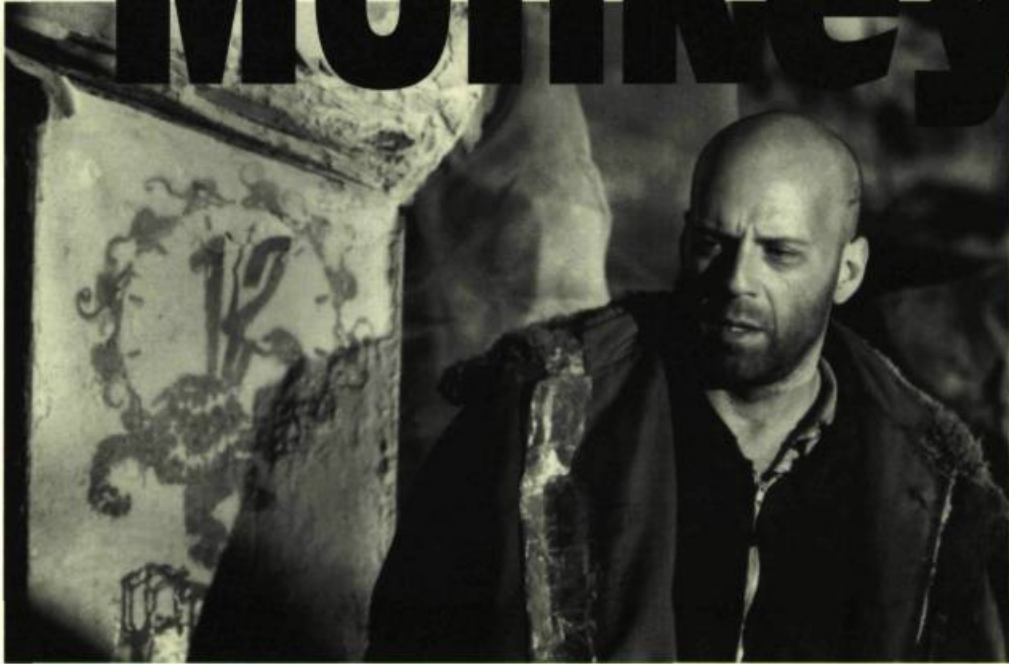
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1996). Review of [Critiques]. *Séquences*, (182), 43–50.

12 Monkeys



Bruce Willis

Vertige temporel

Dans le paysage hollywoodien actuel, et qui plus est dans le paysage *fantastique* hollywoodien actuel, *12 Monkeys*¹ se démarque éloquentement des autres films commerciaux américains. La raison ne se retrouve pas dans le concept maintes fois utilisé du voyage dans le temps (*The Time Machine*, *Time After Time*, *Back to the Future*, *The Terminator*, *Timecop*, *Somewhere in Time*, *The Final Countdown*, *The Planet of the Apes*, *Star Trek IV: The Voyage Home*, *Time Runner*, pour ne nommer que ceux-là). Même Terry Gilliam l'a déjà abordé dans *Time Bandits*. Il ne faut pas non plus chercher cette démarcation dans l'origine du projet, bien que s'inspire de *La Jetée*, un court métrage expérimental réalisé en 1962 par le français Chris Marker, ne soit pas une idée habituelle pour un gros film américain de science-fiction. Il ne faudrait pas s'attendre à trouver une explication

dans la présence de vedettes telles Bruce Willis, Madeleine Stowe et Brad Pitt, toutes utilisées à contre-emploi, ni dans l'heureux hasard qui inscrit *12 Monkeys* dans la récente série de films-virus comme *Outbreak*. Non. Le film se détache du troupeau grâce à l'imposante personnalité de Terry Gilliam et à son unique vision artistique.

Ce qui frappe à prime abord, c'est l'incroyable et délicieuse complexité de l'œuvre. Contrairement aux autres films de voyage dans le temps, traitant avec amusement les paradoxes temporels ou évitant la logique interne qui les gouverne, celui de Gilliam aborde le sujet de front. Il va même jusqu'à questionner les paradoxes que posent les circonvolutions du récit. Le scénario, écrit par David Peoples (*Blade Runner*, *Unforgiven*) et son épouse Janet, établit une solide construction narrative qui sert de fondement essentiel au déroulement logique des évé-

nements présentés, mais ce sont la réalisation et le montage qui raffinent ces données de base dans le produit final.

Le film se transforme alors en un jeu temporel extrêmement sophistiqué, qui se promène entre les différents niveaux de réalité perçus par James Cole², le héros (ou l'anti-héros, dans tous les sens du terme): 2035, 1990, 1917, 1996, sans oublier le rêve d'enfance de James, la pièce maîtresse du paradoxe. Bien que le film s'ouvre sur l'époque futuriste, cherchant ainsi à établir fermement l'existence de ce temps, le saut brutal de James en 1990 déstabilise le spectateur. Quelque chose ne tourne pas rond. Des motifs visuels dressent des parallèles troublants entre les deux périodes temporelles et viennent mettre en doute la réalité de ce futur, qui ne pourrait être qu'une projection mentale.

En 2035, où 99% de la population mondiale



Madeleine Stowe

a été décimée par un virus inconnu, James vit sous terre avec le 1% de survivants dans une sorte de prison grillagée, qui ressemble étrangement aux cages des animaux de laboratoire. Lors de sa sortie d'inspection à la surface de la terre, James aperçoit un lion et un ours dans les ruines de Philadelphie. À son retour, les gardes de cette civilisation souterraine le nettoient à l'aide de jets d'eau puissants et de brosses à plancher. Puis, les autorités lui proposent de retourner chercher un échantillon du virus mystérieux, qui semble s'être manifesté au mois d'octobre 1996. Pourtant, on l'expédie par erreur à la mauvaise année et dans une autre ville: il se retrouve à Baltimore en 1990. Que s'est-il passé?

Quand la psychiatre chargée de son cas vient l'interroger en prison, James est ligoté dans une cellule grillagée. Plus tard, les gardes de l'asile où il est interné le nettoient avec un boyau d'arrosage et le frottent avec du savon. Il voit aussi une patiente pénétrer le tube d'un appareil médical, vision qui préfigure le décor du lancement de son prochain voyage dans le temps. Lorsqu'il parvient enfin à se rendre à Philadelphie, six ans plus tard, il aperçoit un lion en guise de gar-

gouille sur un édifice et un ours empaillé dans une vitrine. À la télévision, on présente un petit singe muni d'une caméra sur la tête qui est descendu dans un puits afin de retrouver un jeune garçon imprudent, ce qui correspond au trajet inverse accompli par James lors de sa sortie d'inspection. Tous ces liens visuels servent autant à troubler le spectateur qu'à déséquilibrer le personnage. Si James ne croit plus à la réalité du futur d'où il est supposément venu, pourquoi devrions-nous y croire?

Nous assistons donc à un récit schizophrénique renforcé par la réalisation stylisée de Terry Gilliam. Par l'utilisation de très grands angles, de mouvements nerveux de la caméra, d'effets de montage saisissants, d'une déroutante musique en contrepoint par rapport à l'action et d'effets sonores ambiophoniques judicieusement éparpillés autour de la salle, Gilliam nous tient sur le qui-vive. Il ne peut s'empêcher de réaffirmer la vision insolite du futur rétroactif qu'il avait illustré dans *Brazil* (mais peut-être James Cole s'imagine-t-il l'an 2035 comme *Brazil* justement parce qu'il aurait vu ce film avant 1990?). Les scènes dans l'asile prennent une allure fellinienne qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère de *The Fisher King*. La scène de l'escalier chez le père de Jeffrey rappelle celle de *The Magnificent Ambersons*. Quant aux séquences tournées dans les bas-fonds de Philadelphie, c'est au film kafkaïen d'Orson Welles, *The Trial*, qu'elles font penser.

Toute cette virtuosité stylistique, en plus de nous désorienter, nous offre une vision franchement pessimiste de cette fin de siècle. Gilliam nous confronte à un monde au bord du précipice, plongé dans un profond marasme, subjugué par une pauvreté sans cesse croissante, incapable de comprendre ce qui lui arrive. Gilliam brosse un portrait cruel, cynique et impitoyable de la société américaine, mais ce portrait est également lucide et cadre bien avec les préoccupations apocalyptiques que véhiculent certains films de cette fin de millénaire. Mais là où *Strange Days* et *Terminator 2: Judgment Day* s'arrêtent, *12 Monkeys* poursuit la réflexion.

Si, au départ, le futur qui nous est présenté semble douteux, nous sommes amenés au cours du film à croire à son existence. Deux événements nous y conduisent. D'abord, il y a le rêve de James, sans doute l'élément le plus directement emprunté à *La Jetée*, qui permet à ceux

qui l'ont vu d'anticiper la fin de *12 Monkeys*. Mais il y a également l'épisode 1917, qui se déroule pendant la guerre 14-18 dans les tranchées de l'armée française³ et le prêcheur médiéval (introduit dans la conférence que donne la psychiatre) que l'on revoit sur les trottoirs de Philadelphie. Ces épisodes à teneur lovecraftienne semblent d'abord être une autre erreur de parcours, comme pour 1990, ou une nouvelle fabulation de l'esprit dérangé de James. Mais la psychiatre reconnaît James sur une photo de l'époque. Comme elle, nous comprenons alors que James dit la vérité, ce que vient confirmer la balle retrouvée dans sa cuisse, datant de... 1917.

Rétroactivement, nous revenons sur les événements antérieurs et nous pouvons commencer à rapiécer les morceaux du casse-tête. Le film exige un second visionnement. Il s'agit d'une boucle sans fin qui nous entraîne dans une spirale en perpétuel recommencement. Quand James nous annonce, lors de son entrevue avec le comité de l'asile, qu'il n'est pas venu pour sauver le monde de 1996 (le passé) mais pour aider celui de 2035 (le présent), nous sommes à même, avec le recul, d'évaluer la portée fataliste et irrévocable de cette affirmation. À l'image du rêve, elle anticipe et prédétermine la fin.

Gilliam ne s'en tient pas qu'aux prémonitions narratives, il va bien plus loin que ça. Il fait appel à la mémoire visuelle et cinéophile du spectateur. Ainsi, il nous montre brièvement, lors d'une séance de diapositives, une tête de cochon qui semble trôner sur un mur. Plus tard, nous devons reconnaître *au même moment* que James cette tête qui orne la devanture d'un magasin où se cache l'armée des douze singes (ou macaques). Si vous aviez la tête penchée sur votre popcorn à ce moment-là, vous avez perdu un indice important (à savoir: pourquoi James sait-il que les douze singes sont là?). Gilliam nous incite à être attentifs. D'autre part, il effectue à trois ou quatre reprises une distorsion focale obtenue par un mouvement de travelling in/zoom out, utilisé pour la première fois en 1959 par Alfred Hitchcock dans *Vertigo*. Le cinéophile averti ne devrait pas être surpris de reconnaître plus tard un extrait de *Vertigo*: Gilliam l'avait préfiguré. Il va même plus loin: il se sert de la musique de Bernard Herrmann au moment où James découvre que la psychiatre a modifié la couleur de ses cheveux, comme l'avait fait Kim Novak dans une scène similaire de *Vertigo*⁴! La tragédie du

film d'Hitchcock (le drame qu'y vit son héros) devient alors celui de **12 Monkeys**. Mémoire poétique et éternel recommencement.

Toutes ces observations ne suffisent pas à communiquer la richesse de **12 Monkeys**. Il faudrait parler du travail remarquable du directeur de la photographie, Roger Pratt, qui a accompagné Gilliam dans les aventures folles de **Brazil** et **The Fisher King**. Il faudrait signaler le risque courageux qu'a pris Bruce Willis en acceptant ce rôle ingrat et exigeant, à mille lieues de son image de héros typiquement américain: espérons que **12 Monkeys** sera pour Willis ce que **Blade Runner** est devenu pour Harrison Ford. Il faudrait justement préciser l'importance de **Twelve Monkeys** pour la science-fiction des années 90, comparable à celle de **Blade Runner** pour les années 80. Il faudrait aussi s'attarder sur la performance hallucinée de Brad Pitt, qui rappelle l'effervescence démentielle de Dennis Hopper dans **Apocalypse Now**. Mais le temps et l'espace nous manquent. Peut-être aurons-nous la chance d'y revenir un jour, au détour d'une de ces spirales temporelles dont Terry Gilliam a le secret.

André Caron

1. Comme pour les versions françaises de **Speed**, **Pulp Fiction** et **In the Mouth of Madness**, nos chers distributeurs québécois récidivent dans la bêtise. Le titre **12 Monkeys** fait référence à un groupe d'agitateurs qui se fait appeler «The Army of the 12 Monkeys». Ce titre a été traduit par **Douze singes**, alors que dans le film, il est question de «l'Armée des 12 **Macques**». N'y a-t-il donc aucune communication entre les traducteurs et les distributeurs pour qu'ils puissent commettre de telles erreurs?

2. L'allégorie religieuse semble souvent inévitable dans les films américains. Ici, James Cole portent les mêmes initiales que Jésus-Christ dans une scène du film (Willis porte du t-shirt où l'on peut lire «CHRIST»), alors que les douze singes (ou macaques) se réfèrent bien sûr aux apôtres. James devient donc le messie qui apporte la bonne nouvelle au psychopathe Jeffrey Goines (Saint-Pierre?), ce dernier regroupant onze disciples pour répandre le message. Mais si Jeffrey était le messie, alors qui serait le douzième apôtre? S'agirait-il alors de l'assistant de son père, le célèbre virologue? N'oublions pas que cet assistant déversera le virus dans l'air. Si cet homme est de mèche avec Jeffrey, cela viendrait expliquer pourquoi Jeffrey annonce à son père, après l'avoir kidnappé, qu'il est déjà trop tard pour la sécurité du virus. Et si le patriarche représentait Dieu le père? Mégalomane et impuissant. Mis en cage par son fils qui libère tous les animaux qui reprennent possession de l'Éden?...

3. Encore une fois, la traduction diminue la portée de cette séquence. Dans la version originale, James et son

copain du futur sont les seuls à parler anglais, alors que les soldats autour d'eux s'expriment en français. Mais dans la version doublée, tout le monde parle évidemment en français.

4. C'est alors que le délire interprétatif s'empare du critique enfiévré. Gilliam s'inspire de **La Jetée** de Chris Marker pour faire un film dans lequel se trouve un extrait de **Vertigo**. Le même Chris Marker a écrit, dans **Positif**, un essai sur **Vertigo** qui se concentre sur le motif de la spirale utilisé dans le chef-d'œuvre d'Hitchcock, un motif auquel James Cole fait allusion dans la salle de cinéma où il regarde l'extrait! De quoi donner le vertige... et devenir macaque!

12 MONKEYS (12 singes)

Réal.: Terry Gilliam — Scén.: David Peoples, Janet Peoples, d'après le court métrage «La Jetée» de Chris Marker — Photo: Roger Pratt — Mont.: Mick Audsley — Mus.: Paul Buckmaster — Csakeis — Son: Jay Meagher — Déc.: Jeffrey Beecroft — Cost.: Julie Weiss — Int.: Bruce Willis (James Cole), Madeleine Stowe (Kathryn Raily), Brad Pitt (Jeffrey Goines), Joseph Melito (jeune Cole), Jon Seda (Jose), Micheal Chance (Scarface), Bob Adrian (géologue), Simon Jones (zoologiste), Carol Florence (astrophysicien), Bill Raymond (microbiologiste) — Prod.: Charles Rowen — États-Unis — 1995 — 130 minutes — Dist.: MCA/Universal)

Lisbonne Story Disparition d'un cinéaste

L'itinéraire de Wim Wenders dans le cinéma des vingt dernières années a énormément compté pour beaucoup d'entre nous. Je me souviens d'une séance spéciale du Festival du nouveau cinéma — ce devait être en 1982 — où la seule

attente du début de la projection de **L'État des choses** rendait l'air de la vieille salle du Conservatoire d'art cinématographique tout à coup plus dense, presque palpable. Le film commence dans la fébrilité générale, et dès qu'apparaît à l'écran un générique particulièrement ingénieux, les applaudissements et les sifflets fusent de toutes parts: nous avons enfin sous les yeux notre nouveau Wenders. Une fois de plus, il nous donnera l'heure juste sur l'état des images du monde. Une fois de plus, il nous emmènera en voyage sur un canevas librement inventé. Une fois encore on en sortira ravis.

Que s'est-il passé pour que moins de dix ans plus tard, à partir de **Jusqu'au bout du monde** (1991) pour être précis, la magie se change en dogme? Que s'est-il passé pour que le cinéaste qui pouvait jadis nous glisser en douce, à travers des histoires qui savaient nous toucher, des mots d'auteur sur le devenir des images, se mette tout à coup à pontifier et à faire de la théorie sur le dos d'histoires qui tout à coup ne nous concernent plus? Je ne suis pas sûr de détenir la clef de ces grandes questions, mais le cas de **Lisbonne Story** nous lance des pistes trop évidentes pour qu'on n'essaie pas au moins d'en mesurer l'impact.

Il faut savoir au départ que **Lisbonne Story** est né d'une commande de la part du producteur Paulo Branco. «L'unique contrainte était que le film fût consacré à la ville, écrit Wenders dans le cahier de presse. J'avais toute liberté de forme et



Lisbonne Story

de contenu.» Hésitant entre le documentaire et la fiction, il porte finalement son choix sur cette dernière. Wenders n'écrit pas de scénario à proprement parler, mais plutôt une sorte de canevas à partir duquel il saura inventer librement en cours de tournage. J'insiste sur ces détails de la genèse du film parce qu'ils ont à voir avec son résultat. En bref, le constat est celui-ci: face à la plus grande liberté possible, c'est sur les ruines de ses films antérieurs que Wenders se rabat pour «inventer» son histoire.

L'accumulation des exemples qui vont dans ce sens donne quasiment la nausée. Allons-y d'un bref survol. D'abord les deux personnages principaux, Philip Winter et Fritz Monroe, joués respectivement par Rudiger Vogler et Patrick Bauchau. Le premier était déjà l'écrivain en panne d'inspiration d'*Alice dans les villes* en 1973. Il réapparaissait comme détective dans *Jusqu'au bout du monde* il y a quelques années, et le voici cette fois devenu preneur de son dans *Lisbonne Story*. Fritz Monroe, quant à lui, s'était fait plus discret dans l'univers de Wenders puisqu'il n'était apparu qu'une seule fois jusque-là, dans le rôle du réalisateur de *L'État des choses* (lui aussi en panne, mais d'argent cette fois) qu'il reprend ici.

C'est à la demande pressante de Fritz que le preneur de son quitte sa ville d'Europe du Nord pour aller dépanner son ami qui tourne un documentaire sur Lisbonne. En un résumé accéléré de tous ses «roads movies» antérieurs, Wenders ouvre *Lisbonne Story* sur un montage de la traversée de l'Europe en auto par Philip Winter. Mais là où auparavant le voyage faisait l'âme d'un film de par l'incertitude même de sa finalité, on constate ici la volonté d'en finir au plus vite pour arriver à destination. Pourquoi alors ne pas avoir choisi l'avion?

Mais là n'est pas vraiment l'essentiel. Une fois sur place, Philip constate la disparition du cinéaste. Des traces du travail en cours attirent son regard dans l'appartement que l'autre a laissé derrière: une vieille caméra muette, des plans laissés en friche sur une table de montage d'un autre âge. Signes de nostalgie pour le temps disparu des premiers temps du cinématographe? On n'est pas loin de le croire quand peu à peu se fait le jour le leitmotiv majeur de la quête de l'innocence perdue du cinéma. Quête de pureté, désir de retour aux origines prennent chez Philip la forme d'une collecte soignée des sons

qui pourront redonner vie aux images muettes laissées derrière par le cinéaste en fuite.

Des enfants, autre présence marquante dans les films passés de Wenders, aideront Phillip à passer le temps. Mais ils sont presque trop présents, les enfants de ce film-ci, sans qu'on arrive vraiment à savoir ce qu'ils ont à voir avec cette histoire. Il est vrai qu'ils seront fascinés par l'utilisation d'une boîte à images moderne, le dernier modèle de caméra vidéo légère. Mais ce qu'on reconnaît surtout dans l'utilisation de ce gadget est la manie qu'a Wenders d'en faire apparaître à tout bout de champ dans ses films. S'il était magique de voir naître une image Polaroid en temps réel il y a vingt ans dans *Alice dans les villes*, ça ne l'est plus du tout à force de répétition. Et, surtout, ce qui apparaissait à l'époque comme un commentaire pertinent et inédit sur les modes d'existence de l'image ne semble plus répondre à quelque besoin que ce soit aujourd'hui. On entre donc dans le champ piégé du maniérisme.

Une autre facette de l'impossibilité qu'éprouve le cinéaste à voir le monde autrement qu'à travers la lorgnette de ce qu'il en a déjà vu est son assistance à nous faire partager la découverte d'un groupe de musiciens par le preneur de son. Je me souviens d'une séquence énigmatique d'*Alice dans les villes* (encore!) où le même Philip assistait brièvement à un concert de Chuck Berry. Une pause inexplicable dans le cours de l'histoire qui permettait au film de respirer, tout simplement. Le procédé utilisé dans *Lisbonne Story* étire tellement la sauce qu'on finit par s'en lasser. On croit à peine au vrai sentiment de découverte qu'éprouve en principe Philip face au groupe Madredeus. Alors quand on va jusqu'à le faire tomber amoureux de la chanteuse, on ne marche carrément plus.

À trop vouloir ainsi tout faire signifier dans le cours d'un récit qui tient plus de l'exposé de «grandes idées sur le cinéma» que d'une histoire qui nous intéresse vraiment, Wenders reste prisonnier de sa tendance récente à ne plus savoir raconter. La figure du cinéaste Fritz, qu'on finira quand même par retrouver en bout de ligne, en dit long sur le désarroi palpable du cinéaste Wenders. Encore ici, les mots d'auteur abondent: impossibilité de porter aujourd'hui un regard vierge sur le monde; persistance de la mémoire des images sur un support vidéo qui les voue à un anéantissement prochain; discours

pessimiste dans un territoire en ruines où le personnage ne sait trouver refuge que dans une auto qui ne sait même plus rouler, parallèle stérile entre le fait de pointer une caméra et celui de pointer une arme («shooter», en anglais)...

Figure de cinéaste en proie au doute donc, et même au nihilisme, que viendra (heureusement?) tempérer la foi du preneur de son, histoire de nous livrer malgré tout une fin heureuse. Tout n'est pas encore perdu selon lui, on peut encore rebâtir notre croyance envers les images, au-delà de notre perte d'innocence au bout de cent ans d'usure... Un peu d'air, SVP! Le problème avec ces idées, ce ne sont pas les idées elles-mêmes, mais le contexte de leur déploiement. Fort bien dans un essai (ce que Wenders a d'ailleurs pris l'habitude de publier ces dernières années), mais pas à une telle dose dans un film que son auteur croit pourtant des plus divertissants.

On ne sait pas s'il faut mettre le tout sur le compte du centenaire (vivement qu'on en finisse avec celui-là) ou du vieillissement des troupes, mais il est frappant de constater que l'impossible virginité du regard et la quête de l'image originelle étaient précisément au cœur d'un autre film européen cette année. Dans *Le Regard d'Ulysse*, Theo Angelopoulos trouve une manière très proche de celle de Wenders d'aborder ces questions. Comme il se plaisait à le dire en entrevue en septembre dernier, «j'ai essayé de caser dans mon film mes préoccupations du moment par rapport aux images». On trouve donc son œil un autre personnage de cinéaste en proie au doute, en quête de lui-même à travers sa recherche d'images perdues. Ce que je veux retenir des propos d'Angelopoulos sied particulièrement bien au film de Wenders et à tous ceux qui cherchent par le cinéma à «illustrer» des idées. C'est là, me semble-t-il, qu'il faut crier gare et tirer les sonnettes qui s'imposent. Car à trop chercher l'histoire exemplaire qui dira tout de leur âme et conscience, les cinéastes qui s'engagent dans cette voie à travers la fiction risquent la désincarnation, et, dans la foulée, la désaffection de ceux qui les avaient suivis jusque-là.

En dernier lieu, une déception comme celle qu'on peut pressentir face au cinéma de Wim Wenders des dernières années peut avoir un effet salutaire sur celui qui se demande parfois où est passée l'innocence de son propre regard face aux

images du monde que nous rapporte encore le cinéma. Les idoles d'hier sont peut-être tombées, mais doit-on pour autant se sentir tout à coup blindé contre toute nouvelle émergence de vie, de couleur, de mouvement? Qui saura, au-delà d'une morosité qui a plutôt bonne presse en cette fin de siècle, ramener un peu de fraîcheur dans le paysage? La réponse, toute simple, se terre encore au fond des salles obscures. Il nous restera toujours à la découvrir. Voilà la vraie morale du deuxième siècle qui s'annonce.

Jean-Claude Marineau

LISBONNE STORY (Lisbon Story)

— Réal.: Win Wenders — Scén.: W. Wenders — Photo: Liza Rinzier — Mont.: Peter Przyggoda, Anne Schnee — Mus.: Madredeus, Jurgen Knieper — Son: Vasco Pimentel — Déc.: Zé Branco — Int.: Rudiger Vogler (Philip Winter), Patrick Bauchau (Friedrich Monroe), Ricardo Colares (Ricardo), Joel Ferreira (Zé), Vasco Sequeira (le conducteur de la camionnette), le groupe Madredeus [Teresa Sagueiro, Pedro Ayres Magalhães, Rodrigo Leão, Gabriel Gomes, Francisco Ribeiro], Manoel de Oliveira, les enfants Ricardo, Joel, Sofia, Vera, Elisabete — Prod.: Ulrich Felsberg, Paulo Branco, W. Wenders — France/Allemagne — 1995 — 100 minutes — Dist.: Cinéma Parallèle.

Heat

Face à face minutieux

Michael Mann connaît bien le film policier et ça se sent. Il adore jongler avec les dilemmes moraux que vivent ses personnages, qu'ils soient policiers, détectives ou agents fédéraux, voleurs, tueurs ou gangsters. Déjà en 1981, dans son premier film, *Thief*, le cambrioleur professionnel interprété par James Caan établissait les balises de sa philosophie marginale: «Je suis un voleur, je l'assume et je vis en conséquence. Si ça tourne mal, si je suis coincé, je suis prêt à tout lâcher dans la seconde qui suit. Je détruis toute trace de mon identité, je laisse tout derrière moi et je file. Je disparaissais. Frank n'existe plus.»

Ce film établissait également les balises d'un nouveau style visuel très léché, accompagné de la musique envoûtante et hypnotique de Tangerine Dream. Mann poursuivra l'exploration stylistique de cet univers interlope avec la télésérie *Miami Vice*, avant de sonder les obsessions d'un agent fédéral dans *Manhunter*. Ce film présentait pour la première fois à l'écran le personnage d'Hannibal Lecter, le tueur en série qui devait revenir hanter Jodie Foster dans *The Silence of the Lambs*.

Tout cela nous ramène à *Heat*. Quinze ans après *Thief*, dix ans après *Manhunter*, trois ans après *The Last of the Mohicans*, Michael Mann revient au bercail. *Heat* constitue en fait une double rencontre et de doubles retrouvailles. Le film signale d'abord le retour de Michael Mann au genre policier. Mais pour ses retrouvailles, Mann a décidé de confronter les deux types de personnages qu'il avait auparavant confinés dans deux films différents: le cambrioleur méthodique et philosophe de *Thief* rencontre ainsi le policier téméraire et obsédé de *Manhunter*.

Neil McCauley, le voleur de *Heat*, fait d'ailleurs une allusion à peine voilée à Frank, le bandit solitaire de *Thief*, et va jusqu'à réitérer le même discours philosophique. Cette doctrine personnelle sera rigoureusement mise à l'épreuve dans le dénouement du film, démontrant la maîtrise absolue de Neil sur son destin et la discipline implacable qu'il s'est imposée. Ce caractère résolument professionnel de Neil le rapproche beaucoup plus de Vincent Hanna, le détective de la police de Los Angeles qui le traque, que de ses propres complices. Ainsi, son plus fidèle compagnon (joué par Val Kilmer) est un joueur invétéré qui ne peut se contrôler. Il conduira l'équipe de McCauley au désastre en donnant une piste facile à suivre aux enquêteurs. Pourtant, au bout du compte, c'est cette même rigueur intellectuelle qui conduira McCauley à sa perte, par son pur entêtement à suivre un dogme trop rigide.

Sans être aussi tordu que Will Graham, l'agent fédéral spécialisé dans la recherche de tueurs psychopathes de *Manhunter*, Vincent Hanna n'en est pas moins obsédé par son travail d'enquêteur. Comme Graham, il cherche à s'identifier au maximum aux bandits qu'il traque, espérant ainsi les prendre en flagrant délit. Le plaisir évident que lui procure ce jeu de rôles relève en partie de la schizophrénie mais, surtout, sous-entend une connivence un peu malsaine entre le policier et sa proie, un peu comme si, dans son for intérieur, il exorcisait de cette façon sa propre inclination naturelle au crime. Hanna frôle dangereusement la ligne qui sépare la loi et l'ordre du chaos criminel. Son attitude et ses méthodes détruisent d'ailleurs sa vie privée, car il ne peut moralement partager sa philosophie avec sa femme et sa famille.

Ces deux comportements, qui opposent et unissent à la fois McCauley et Hanna, expli-



Al Pacino

quent la longue mise en situation sur laquelle s'amorce *Heat*. Pendant près d'une heure (sur une durée totale de 172 minutes), Mann s'octroie la latitude nécessaire pour peaufiner ses personnages et décrire leur environnement respectif. Au premier abord, l'incessant va-et-vient entre les deux mondes, l'insistance de Mann à s'attarder aux personnages féminins (un luxe pour un film policier), l'importance qu'il accorde à la minutieuse élaboration d'une idylle entre McCauley et une jeune graphiste ainsi qu'à la lente désintégration du couple de Vincent Hanna, tout cela peut sembler long et controuvé. Cependant, la construction implacable du scénario prépare soigneusement le spectateur au face à face inévitable entre les deux adversaires et à l'effondrement de leur univers respectif.

Mais Michael Mann nous prépare également à autre chose. Il nous fait languir avant de nous offrir un événement cinématographique: la rencontre mémorable de Robert De Niro et d'Al Pacino, en tête à tête pour la première fois à l'écran. Ils avaient bien sûr joué dans *The Godfather, Part II* en 1975, mais pas ensemble, puisque De Niro interprétait Don Vito

Corleone au début du siècle et Pacino, Michael Corleone dans les années 50. Dans *Heat*, il faut patienter jusqu'au milieu du film avant que les deux monstres sacrés du cinéma américain se retrouvent enfin face à face. Par un concours de circonstances, il s'agit donc à la fois d'une première pour les acteurs et pour leurs personnages, mais il s'agit également de retrouvailles, en quelque sorte, pour De Niro et Pacino.

Dans le film, la rencontre se fait de la façon la plus banale qui soit. Convaincu que McCauley prépare un casse mais incapable de le coincer, Hanna décide de le provoquer en duel verbal pour sonder sa réaction et son attitude, une arme que le détective a maintes fois employée par le passé avec succès. Puisque McCauley est suivi, il devient aisé pour Hanna de le rejoindre sur l'autoroute et de l'intercepter. McCauley semble à moitié surpris de voir arriver Hanna dans son rétroviseur. Quand Hanna offre à McCauley de prendre un café avec lui et de bavarder, ce dernier, intuitu personæ, accepte sans hésiter. La rencontre légendaire se déroule donc dans un coffee shop tout ce qu'il y a de plus banal.

Nous assistons alors à une scène extrêmement jouissante qui table sur deux niveaux simultanés. D'une part, Hanna et McCauley se sondent mutuellement, chacun essayant de piéger l'autre, de révéler une faille. Sur ce plan, n'importe quel duo d'acteurs aurait pu s'acquitter de la tâche. Après tout, la scène est d'une simplicité confondante. Mais c'est le second niveau qui prime sur la valeur narrative de la scène. Il faut voir De Niro et Pacino, deux maîtres de l'Actors' Studio, se tester mutuellement. Chacun de leur côté, McCauley et Hanna se sont renseignés l'un sur l'autre. Ils savent déjà les réponses aux questions qu'ils posent, vérifiant ainsi l'honnêteté de l'autre. De la même manière, De Niro et Pacino connaissent le personnage de l'autre. Nous devenons donc les témoins d'une séance de travail entre deux acteurs qui discutent boutique, chacun testant le travail de l'autre, mettant à l'épreuve leur talent respectif. Cette scène banale mais cruciale dans le film prend tout son sens et son importance justement parce que De Niro et Pacino interprètent ces personnages. C'est ce double enjeu acteurs/personnages qui transforme ce dialogue impromptu en morceau d'anthologie.

Étrangement, l'intense plaisir que l'on éprouve à contempler ces deux stars en duel verbal nous fait oublier un point important: ils sont filmés en champs/contrechamps. Ils ne sont donc jamais *dans le même cadre*, jamais vraiment *ensemble*. Après cette brève rencontre, il faudra attendre le dénouement pour les retrouver à nouveau dans la même scène, lors de l'extraordinaire duel armé qui les oppose dans le vacarme assourdissant de l'aéroport de Los Angeles. Mann orchestre en virtuose cet affrontement se déroulant sous les puissants projecteurs des avions qui décollent ou atterrissent. Ces lumières intenses ponctuent les déplacements de McCauley et de Hanna, qui se cherchent dans le noir, sous le vrombissement tonitruant des moteurs. Grâce à cet emploi magistral de la lumière et du son, la scène prend rapidement une allure terrifiante. Mais encore une fois, De Niro et Pacino ne sont jamais dans le même plan. Finalement, alors que McCauley agonise et que Hanna lui tient la main, le premier couché sur une dalle et l'autre debout, ils sont enfin ensemble, dans le même cadre. Mais, ironie suprême, De Niro est filmé de face et Pacino nous tourne le dos. Après trois heures de projection, après la surprise de retrouver autant de grands comédiens dans le même film (en plus des deux vedettes: Jon Voight, Val Kilmer, Tom Sizemore, Wes Studi, Ted Levine), après deux des plus impressionnantes séquences de cambriolage jamais filmées, après une angoissante fusillade en pleine rue et en plein jour, après une série de meurtres sanglants et sadiques, après une rencontre furtive entre les deux héros, après tout cela, Michael Mann nous prive encore du moment ultime de l'œuvre: un face à face véritable entre De Niro et Pacino.

Par l'emploi judicieux du cadrage, de l'éclairage et de la position des acteurs, Mann se sert du langage cinématographique pour faire écran entre les deux vedettes et nous. C'est cela exercer un contrôle absolu sur son œuvre. Voilà le sens de l'expression: un réalisateur en pleine possession de ses moyens.

André Caron

HEAT (Tension)

— **Réal.**: Michael Mann — **Scén.**: M. Mann — **Photo**: Dante Spinotti — **Mont.**: Dov Hoenig, Pasquale Buba, William Goldenberg — **Mus.**: Elliot Goldenthal — **Son**: Lee Orloff — **Déc.**: Neil Spisak — **Cost.**: Deborah L. Scott — **Casc.**: Joel Kramer — **Int.**: Robert de Niro (Neil McCauley), Al Pacino

(Vincent Hanna), Val Kilmer (Chris Shiherlis), Tom Sizemore (Michael Cheritto), Kevin Gage (Waimgro), John Voight (Nate), Diane Venora (Justine Hanna), Amy Brenneman (Eady), Ted Levine (Bosko), Ashley Judd (Charlene Shiherlis), Wes Studi (le détective Casals), Mykelti Williamson (le détective Drucker), Natalie Portman (Lauren), William Fichtner (Van Zant), Hank Azaria (Marciano) **Prod.**: M. Mann, Art Linson — États-Unis — 1995 — 172 minutes — **Dist.**: Warner.

The Crossing Guard

L'Amérique de la rédemption

Le deuxième film de Sean Penn n'est peut-être pas un grand film, ni son réalisateur un grand cinéaste, mais il s'agit là d'une vision, d'une matière brute originale et vivante qui se tord devant nous et, surtout, d'un regard qui s'impose à la fois avec sensibilité et violence. *The Crossing Guard* mêle les styles, mais demeure toujours d'un expressionnisme de tous les instants avec ses clairs-obscur et sa thématique du double. Les images nous parlent, expriment, dénotent. Voici du vrai cinéma.

The Crossing Guard est l'expression d'une plaie, d'un feu qui brûle l'humain quel qu'il soit. Une torche, une cigarette annoncent dès le départ la blessure, ces plans étant entrecoupés d'images quasi documentaires de parents qui témoignent de leur douleur d'avoir perdu un enfant. «I miss me», dit l'un d'eux. Anjelica Huston est captée au passage, une larme lui coule sur la joue. Même tactique avec Nicholson que l'on retrouve dans un cabaret québécois. Dans un récit qui reste à inventer, la caméra est à l'affût, présentant des gros plans de l'intimité de bêtes blessées qui fuient la réalité. Les acteurs du drame sont liés par des fondus enchaînés. Sean Penn donne ici à voir la quintessence du gros plan américain dans un théâtre de la cruauté (lire à ce sujet Antonin Artaud) où les sentiments sont exposés à vif, dans la plus belle tradition des chansons sur le drame des gens ordinaires de Bruce Springsteen, que l'on entend d'ailleurs sur la bande sonore.

L'ouverture du film en majeur est pleine de promesses. Ensuite, Penn délaissera quelque peu l'approche documentariste pour imposer l'intrigue: un père inconsolable se vautre dans le stupre et la fornication en attendant la sortie de prison du chauffard qui a tué accidentellement son enfant. Sur la bande son, on entend sa motivation: le rire d'une fillette. Cependant, la ca-



Kellita Smith, Jack Nicholson et Priscilla Barnes dans *The Crossing Guard*

méra continue de traquer le maximum d'effets dramatiques (comme dirait Hitchcock) au ralenti, en inserts et en contre-champ, dans le silence des vols d'oiseaux et les dialogues, d'abord limités au strict minimum, puis qui deviennent incontournables, percutants.

Nicholson incarne un homme qui passe son temps à oublier, à s'oublier en attendant le grand jour de la vengeance. Oublier, notamment, ses échecs, ses manquements à la vie, à sa femme et à ses deux autres enfants. L'ange exterminateur a lui-même des choses à se faire pardonner. En ce sens, cette histoire de rédemption pourrait aussi bien être celle de l'Amérique post-Vietnam. C'est un film sur la fin des illusions, sur la vie envers et contre tous, la vie malgré tout. Le deuil à vivre et à accepter. En sortant de prison, celui qui a été coupable de négligence criminelle doit lui aussi apprendre à accepter. «J'essaie de me faire à l'idée de survivre», dit-il.

Dans ce portrait de l'Amérique, royaume de l'absurdité triomphante, qui a tant à se faire pardonner, Sean Penn montre que les choses ne tournent jamais comme on le voudrait. Le père vengeur trébuche sur un pistolet en mauvais état et, comme il se doit, les changements suivent. Inévitables. L'ancien détenu, lui, est émouvant

dans sa transformation de tueur involontaire en humain exemplaire. «La liberté est surévaluée», dit-il. La liberté, c'est du divertissement». Quand il décrit la mort de la petite fille sous les roues de son camion, l'émotion est à son comble. Les derniers mots de la mourante sont des excuses qu'elle répète pour ne pas avoir regardé des deux côtés de la rue avant de traverser... Un autre réalisateur américain, moins sensible, moins subtil, aurait sans doute montré l'accident ou, encore, utilisé un gros plan au ralenti d'un ours en peluche projeté dans les airs sous la force de l'impact.

Mais il y a un phare à garder, un travail à faire, une vie à sauver. Il n'y a pas de solution, juste la vie. Tel est le message buriné à même le visage du coupable. Une profonde tristesse émane de cette détresse sans fond. Voilà l'Amérique grandiose et minable, drôle et tragique. Et par-dessus tout absurde jusqu'à la moelle, nous dit *The Crossing Guard*. Un film sur le sentiment de culpabilité et son dépassement. Comme quoi il y a quelque chose d'humain en cette terre de sexe facile et de violence gratuite. Malgré tout.

Le rendez-vous entre le tueur vengeur et le tueur repentant, les deux faces d'une même

médaille, sera repris lors d'une course dans la nuit. Heureusement, cette fuite en avant sera éclairée du regard d'une enfant. Sa bonté salvatrice, sa générosité désintéressée, sa compréhension totale et cathartique sauveront la mise aux deux hommes.

Voilà enfin un film américain qui n'a pas peur des émotions et qui n'en fait pas de la bouillie pour les chats. Un film qui n'essaie pas de nous faire tout oublier dans l'illusion indifférente. Les beaux et grands moments de vérité de *The Crossing Guard* nous rappellent éloquentement que l'Amérique a effectivement bien des choses à se faire pardonner et qu'elle y arrive parfois.

Mario Cloutier

THE CROSSING GUARD (L'Obsession)

— Réal.: Sean Penn — Scén.: S. Penn — Photo: Vilmos Zsigmond — Mont.: Jay Cassidy — Mus.: Jack Nitzche, Bruce Springsteen — Son: Thomas Causey — Déc.: Michael Haller — Cost.: Jill Ohanneson — Int.: Jack Nicholson (Freddy Cale), David Morse (John Booth), Anjelica Huston (Mary), Robin Wright (Jojo), Priscilla Barnes (Verna), Piper Laurie (Helen Booth), Richard Bradford (Stuart Booth) — Prod.: S. Penn, David S. Hamburger — États - Unis — 1995 — 117 minutes — Dist.: Alliance.

Carrington

Transferts amoureux

Après avoir fait d'ambitieux débuts en tant que scénariste (il a notamment écrit *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears et *Tales from Hollywood* de Terence Davies), Christopher Hampton n'abandonne rien de son exigence thématique en réalisant *Carrington*, son premier long métrage. Ce drame biographique retrace l'itinéraire singulier de Dora Carrington, une artiste peintre britannique, qui éprouva une vive passion pour Lytton Strachey, un écrivain homosexuel. Au-delà de cette histoire d'amour, Hampton cherche à brosser le portrait d'une femme hors du commun, laquelle a su ignorer les préjugés de son époque (l'entre-deux-guerres) pour mener une existence résolument indépendante, très proche de l'idéal romantique.

Les plans d'ouverture de *Carrington* font explicitement référence à ceux du *Van Gogh* de Maurice Pialat (arrivée d'un train dans une petite gare provinciale, apparition d'un artiste

marginal). Pourtant, là où Piatat privilégiait le plan séquence, Hampton adopte le procédé du champ-contre-champ. L'arrivée de Lytton Strachey n'est cependant pas dénuée d'humour : qu'on pense au gros plan saisissant avec habileté son visage d'intellectuel savamment négligé, ou à la scène au cours de laquelle il laisse à son hôtesse le soin de transporter sa lourde valise. Christopher Hampton se montre particulièrement sensible à la mise en contexte de certaines scènes, mais on peut déplorer que ces scènes en elles-mêmes n'atteignent que trop rarement un grand niveau de subtilité.

Fort heureusement, la séquence qui illustre la rencontre déterminante de Carrington et Lytton s'avère des plus probantes. Résultat d'une méprise (l'écrivain croyait qu'on allait lui présenter un jeune garçon), les deux êtres se fixent mutuellement. Le cinéaste choisit d'enregistrer ce passage-clé en utilisant le plan rapproché de longue durée. Pour ce faire, il effectue un léger travelling latéral qui lui permet de traduire toute l'intensité dramatique contenue dans une telle interaction. Aussi, même si lors du plan suivant Lytton se détourne de sa future maîtresse, le spectateur réalise que le charme qui unira indissolublement les deux personnages vient de s'opérer.

De nouveau, la référence romantique s'impose (les *Lettres* du poète Keats sont fréquemment citées), bien que, Hampton demeure conscient du caractère insolite de cet amour (compte

tenu de l'âge et de la personnalité pantouflarde de Lytton Strachey). Par conséquent, il aura souvent recours à un esprit caustique afin de s'en distancier.

On a reproché au metteur en scène d'avoir omis de traiter suffisamment de la perspective picturale de son héroïne. Au demeurant, cette critique paraît injustifiée. Plutôt que de juxtaposer constamment l'espace de la peinture et celui du cinéma, Christopher Hampton les fond généralement au sein d'un même tout : la forme synthétique de son film, qui se compose d'une suite de tableaux vivants. Mais le style est trop froid, trop académique (nonobstant quelques envolées poétiques) pour gagner l'adhésion du spectateur. En dépit d'une photographie lumineuse de Denis Lenoir, le réalisateur ne parvient ni à restituer ni à suggérer l'art naïf (et expressionniste) de Carrington. Cette inadéquation paraît particulièrement criante quand la caméra met en évidence une peinture murale de la protagoniste : il devient alors indiscutable que le naturalisme du cinéaste trahit l'art et la vie de Dora Carrington. Éprise de liberté, cette dernière s'est toujours affranchie des conventions qui étouffaient la passion.

Tout comme dans *Dangerous Liaisons* (1988), l'auteur accorde une grande importance à l'observation des comportements sexuels de ses personnages. En ce qui concerne Carrington, on constate qu'elle a d'abord refoulé sa sexualité. D'où la drôlerie de ses rapports avec Sam, son

premier prétendant. Mais après que Lytton Strachey l'eut initiée à la vie amoureuse, elle cède à la concupiscence. Et bien qu'ils habitent ensemble, puisque l'écrivain continue à avoir des aventures homosexuelles, Dora Carrington recueille plusieurs amants (voire même un mari!). Par le biais de ces relations, elle cherche secrètement à renouer avec Lytton, l'homme de ses pensées. Ainsi, Christopher Hampton décrit le processus psychologique du transfert : l'héroïne n'éprouve aucun remords, bien au contraire, à l'idée d'être infidèle à Lytton. De cette façon, elle croit plutôt le retrouver par personne interposée.

En somme, *Carrington* constitue une œuvre minutieuse, dotée d'une reconstitution d'époque soignée et globalement intéressante, mais dont le propos n'est pas toujours convaincant. Le souci du détail de Hampton freine malheureusement ses élans lyriques et sa rigueur thématique. En plus de la stagnation psychologique de certains personnages, on découvre que des sujets fondamentaux ont été traités de façon très sommaire. Parmi eux, mentionnons simplement celui de l'immoralité. N'oublions pas que l'action du film se déroule dans la puritaine Angleterre du premier tiers du vingtième siècle. Or, le réalisateur dilue le conflit virtuel qui oppose les tenants d'une morale libertaire à ceux d'une morale rigoriste. Il aurait fallu le talent d'un rebelle comme Joseph Losey pour exprimer cette lutte dans toute son étendue.

Paul Beaucage

CARRINGTON

— **Réal.** Christopher Hampton — **Scén.** C. Hampton d'après *Lytton Strachey* de Michael Holroyd — **Photo** Denis Lenoir — **Mont.** George Akers — **Mus.** Michael Nyman — **Son** Peter Lindsay — **Déc.** Caroline Amies — **Cost.** Penny Rose — **Int.** Emma Thompson (Dora Carrington), Jonathan Pryce (Lytton Strachey), Rufus Sewell (Mark Gertler), Janet McTeer (Vanessa Bell), Richard Clifford (Clive), Penelope Wilton (Ottoline Morrell), Peter Blythe (Phillip Morrell), Jeremy Northam (Beacus Penrose), Steven Waddington (Ralph Partridge), Sebastian Harcombe (Roger Senhouse) — **Prod.** Ronald Sheld, John McGrath — Royaume-Uni/France — 1995 — 126 minutes — **Dist.** Cinéplex Odéon.



Jonathan Pryce et Emma Thompson dans *Carrington*