

Magnolia
Orageux en fin de journée
***Magnolia*, États-Unis, 1999, 188 minutes**

Claire Valade

Number 207, March–April 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48893ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Valade, C. (2000). Review of [Magnolia : orageux en fin de journée / *Magnolia*, États-Unis, 1999, 188 minutes]. *Séquences*, (207), 34–35.

San Fernando Valley, en Californie. Une journée dans la vie de neuf personnages apparemment disparates en quête de rédemption : un producteur célèbre sur son lit de mort, sa jeune femme éperdue, un gourou de la *croissance personnelle* prêchant les vertus du machisme, un animateur de quiz atteint du cancer, un jeune génie négligé par son père, un ancien prodige vivant sur les vestiges de sa gloire passée, un officier de police ordinaire, une jeune cocaïnomanie au bout du rouleau. Tous ont des comptes à régler avec eux-mêmes, avec leur passé et leur proches, avec la vie. Au cœur du maelström, le neuvième personnage, Phil Parma, l'infirmier du producteur : unique personnage totalement transparent, sans bagages et sans attente personnelle, comme un écran blanc simplement réceptif aux événements qui se dérouleront autour de lui, Phil permet au spectateur de pénétrer cet univers clos, de s'ouvrir à la quête des personnages et de les accompagner jusqu'au bout du chemin. Mais la rédemption n'est pas pour tout le monde et, si la plupart trouveront au moins une délivrance, l'essentiel consiste à boucler la boucle d'un cycle de vie, avant de s'engager vers un autre, quel qu'il soit.

Souvent comparé aux films de Robert Altman à cause de la complexité de sa structure narrative et du nombre de destinées qui s'y entrecroisent, **Magnolia**, qui comporte effectivement un certain *air de famille* avec **Short Cuts**, est cependant une œuvre extrêmement personnelle, dont l'essence même est fondamentalement différente de celle de l'œuvre d'Altman. En effet, bien qu'Altman et Paul Thomas Anderson, l'auteur de **Magnolia**, s'attachent tous deux à décrire un sujet (une journée passée dans le grand Los Angeles) et des thèmes similaires (la solitude, l'isolement, le besoin d'amour), là où Altman choisit l'attaque frontale et une dérision mordante, Anderson choisit une approche plus subtile issue du réalisme poétique ainsi qu'un humour doux-amer doublé d'un sens de l'absurde qui donnent au film une sensibilité, une humanité et une fluidité le situant à un tout autre niveau stylistique que celui, corrosif, d'Altman.

Malgré l'utilisation de certains mécanismes inspirés des règles de la tragédie (entre autres, de par la nature des thèmes

explorés tels que la mort, le malheur, le hasard et le destin, le sort de la plupart des personnages ne laisse aucun doute dès le début du film), **Magnolia** est toutefois beaucoup plus proche du roman. Bâti sur une structure romanesque absolument exemplaire, le film prend soin d'établir le ton dès le départ et de présenter chacun des éléments et des personnages au sein de l'univers qui leur est propre, pour ensuite s'ouvrir et révéler ses secrets couche par couche, comme on tourne les pages d'un livre lentement, avec délectation et émotion. La montée dramatique ainsi créée entraîne le spectateur-lecteur à la découverte de la nature profonde du réseau de liens

invisibles tissés entre chacun de ces éléments à la dérive, jusqu'à une catharsis commune, qu'ils partagent symboliquement, unis à travers un événement météorologique inexplicable et complètement absurde qui permet enfin à tous les masques de tomber. Au delà de la solitude des personnages, des regrets qui les rongent, du pardon qu'ils cherchent à obtenir, les lois qui régissent l'univers ont ultimement autant d'influence sur les êtres humains que sur l'espace et le temps qu'ils occupent.

Les choix artistiques contribuent à créer une atmosphère fragile et délicate, oscillant entre la comédie humaine et le drame psychologique, sans jamais tomber ni d'un côté

ni de l'autre. Portés par des comédiens exceptionnels, tout particulièrement Philip Seymour Hoffman, Julianne Moore, William H. Macy, John C. Reilly et une révélation, le jeune Jeremy Blackman dans le rôle de Stanley l'enfant-prodige, sans oublier Tom Cruise dans un étonnant contre-emploi très médiatisé, le scénario et les dialogues atteignent un niveau de rigueur et de vérité incroyablement poignant. L'utilisation de couleurs chaudes et de jeux d'ombres pour illustrer les intérieurs et de couleurs froides, d'une lumière crue et bleutée pour illustrer le monde de la télévision, marque bien le contraste entre les deux univers, mais accentue aussi le réalisme du portrait d'époque brossé ici à la manière d'une fresque historique contemporaine. La musique est d'une telle justesse, des chansons d'Aimee Mann aux compositions instrumentales originales de Jon Brion, que, loin de devenir envahissante et agaçante comme cela aurait pu être le cas, elle porte

MAGNOLIA

Orageux en fin de journée



La catharsis qui permet aux masques de tomber

au contraire le film à bout de bras, liant chacune des scènes et, par la même occasion, l'évolution des personnages en une grande montée lyrique qui rassemble toute l'émotion du film.

Qu'y a-t-il de si incroyablement fascinant dans le spectacle de la condition humaine ? Sans avoir la prétention d'offrir une réponse nette et définitive à une question aussi intangible et insaisissable, **Magnolia** propose à tout le moins un constat personnel, humaniste, philosophique et même, d'une certaine manière, métaphysique sur l'état du monde actuel, un monde à cheval entre la fin d'un siècle qui a vu l'évolution de la culture et de la société accélérer à une vitesse jamais égalée jusqu'alors dans l'histoire de l'humanité et le début fébrile d'un nouveau millénaire rempli de promesses mais aussi d'inconnues à la fois excitantes et volatiles. Le résultat est un film profondément intelligent, émouvant et troublant, choquant même. Qu'on aime ou qu'on déteste, **Magnolia** ne laisse personne indifférent. Avec ce troisième long métrage, après l'intéressant **Hard Eight**, mais surtout le très réussi **Boogie Nights**,

Paul Thomas Anderson¹ entre définitivement dans la cour des grands. Magique et lumineux, **Magnolia** est indéniablement une œuvre majeure.

Claire Valade

¹ Par un de ces merveilleux et mystérieux tour du destin, il semble qu'Anderson était tout simplement destiné à réaliser un film aussi ancré dans l'air du temps : il entrait dans la trentaine le 1^{er} janvier 2000...

États-Unis 1999, 188 minutes — Réal. : Paul Thomas Anderson — Scén. : Paul Thomas Anderson — Photo : Robert Elswit — Mont. : Dylan Tichenor — Mus. : Jon Brion, Aimee Mann — Son : Richard King, John Pritchett — Eff. spéc. : Lou Carlucci, Joseph Grossberg, Joe Leterri — Déc. : William Arnold, Mark Bridges — Cost. : Mark Bridges — Int. : Jeremy Blackman (Stanley Spector), Philip Baker Hall (Jimmy Gator), John C. Reilly (le policier Jim Kurring), Julianne Moore (Linda Partridge), Tom Cruise (Frank Mackey), Philip Seymour Hoffman (Phil Parma), William H. Macy (Donnie Smith), Melora Walters (Claudia Gator), Jason Robards (Earl Partridge), Ricky Jay (le narrateur/le producteur du quiz), Henry Gibson (Thurston Howell) — Prod. : Paul Thomas Anderson, Joanne Sellar — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

MOLOCH

Le pardon

Dans la brume, une arcade de pierre massive. Apparaît une petite femme blonde bien proportionnée, musclée et agile. Elle fait des pirouettes. Deux hommes l'observent à travers la lunette de leur fusil. Cette femme est Eva Braun, la maîtresse d'Hitler, et le lieu, la retraite privée du Führer, le *nid d'aigle* qu'il a fait construire près de Berchtesgaden.

Reléguée par Hitler (Moloch, la divinité monstrueuse à qui on offrait des sacrifices humains) au strict domaine de sa vie privée réservé à ses rares intimes, Eva Braun demeure au yeux de l'Histoire un personnage secondaire, obscur et sans importance dans la tragédie que l'humanité a connue entre 1933 et 1945. Cette Eva qui n'a rien d'une Evita est portée par Aleksandr Sokourov et ses scénaristes, au centre de l'histoire de **Moloch**. La raison paraît simple : cette femme a profondément et fidèlement aimé un homme qu'elle appelait Adi et que nous appelions Adolf Hitler. Elle l'a aimé, nous dit l'Histoire, bien avant sa monstrueuse ascension et jusqu'à la mort qu'ils se donnent ensemble alors que les Russes sont aux portes de Berlin. Et, en effet, le film nous la montre aimante malgré la solitude à laquelle cet amour la condamne, malgré l'isolement qu'il lui impose, malgré l'ennui qui est sa condition même de maîtresse négligée.

En ouverture du récit, une journée de printemps en 1942. Eva, seule, attend avec impatience l'arrivée de son amant, qui doit venir passer la journée avec elle. Il arrive accompagné de ses fidèles acolytes, Martin Bormann et M. et Mme Joseph Goebbels.¹ Dès leur arrivée, une atmosphère d'hallucination s'installe. Adi est d'une affabilité stridente, phobique, hypocondriaque ; il expose sans cesse des théories absurdes et grotesques. Tout le monde l'écoute, personne ne le contredit, tout le monde



Une étrange complicité

s'ajuste. La journée s'écoule paisiblement : thé, promenade, projection de films, dîner, coucher, départ. Eva, à laquelle Adi ne prête aucune attention en public, essaie, en privé, de le sortir de son délire hypocondriaque, d'attirer son attention, de le séduire, d'entrer avec lui dans quelque complicité ludique, de lui parler comme un être lucide à un autre.

Mais l'aveuglement d'Eva Braun face à la pathologie psychotique de son amant serait un enjeu trop faible pour Sokourov. Il faut donc regarder ailleurs. L'univers difforme qu'Hitler habite et partage avec Bormann et Goebbels est évoqué par une mise en scène à tous égards étonnante et par une mise en image, elle aussi, à tous égards remarquable. La représentation expressionniste des trois dirigeants criminels jouissant d'une journée de repos dans les Alpes les rend inquiétants par le fait même de leur ridicule.

Mais c'est surtout la mise en scène du personnage d'Hitler qui est absolument saisissante. À la différence de celles qui présentent

le personnage sur le mode « voici Hitler » en s'appuyant sur les signes d'identification déjà bien connus par le spectateur, celle de Sokourov fait la démarche inverse. Elle le *défamiliarise* en le décrivant, en le construisant et, ce faisant, Soukourov nous le fait découvrir de sorte que, à la fin du film, nous nous demandons avec effroi : cette personne était Hitler ?

On dirait donc que l'enjeu de ce récit se situe sur le terrain de l'Histoire. Mais à la lecture des notes sur le scénario, on découvre cette question de Sokourov qui, en se référant à Eva Braun, se demandait : « Les Chrétiens considèrent que l'amour nous sauve. Mais se sauve-t-on en aimant un monstre ? » Cette interrogation nous révèle que le véritable enjeu du récit se trouve sur le terrain de la spiritualité chrétienne et de la théologie.

Mais est-ce vraiment le salut de l'âme d'Eva Braun qui préoccupe Sokourov ? Trop absurde pour être vrai. Il faut conclure que l'âme dont le salut est ici en question est celle du peuple russe qui

a aimé celui que certains esprits, séduits par les raccourcis et les simplifications abusives, mettent sur le même pied qu'Hitler, l'adversaire suprême d'Adi, Jo, Joseph Staline le vainqueur de la grande, féroce et décisive bataille de Stalingrad qui surviendra quelques mois après la paisible journée printanière que Sokourov et son scénariste ont choisie comme cadre temporel de leur récit.

Monica Haïm

1 Les trois seront les témoins du mariage d'Adolf Hitler et d'Eva Braun, le 28 avril 1945, deux jours avant leur suicide.

■ Molokh

Allemagne/Russie/Japon/Italie/France 1999, 102 minutes — Réal. : Aleksandr Sokourov — Scén. : Yuri Arabov, Marina Koreneva — Photo : Alexei Petrov — Mont. : Leda Semjonowa — Son : Hartmut Eichgün — Déc. : Sergei Kikovkin — Cost. : Lidia Krjoudova — Int. : Leonid Mozgorov (Adolph Hitler), Elena Rufanova (Eva Braun), Leonid Sokol (Joseph Goebbels), Yelena Spiridonova (Magda Goebbels), Vladimir Bogdanov (Martin Bormann) — Prod. : Thomas Kufus, Viktor Sergeyev — Dist. : K.Films Amérique.



Tom Ripley (Matt Damon), un caméléon inquiétant

THE TALENTED Mr. RIPLEY

La confusion des sentiments

L'univers sombre et équivoque de la romancière américaine Patricia Highsmith a maintes fois été porté à l'écran. Après l'adaptation qu'Alfred Hitchcock a tirée de son premier roman, *Strangers on a Train*, en 1950, Claude Miller a tourné *Dites-lui que je l'aime*, Michel Deville, *Eaux profondes*, Claude Chabrol, *Le Cri du hibou* et Wim Wenders, *The American Friend*. Mais, de tous les réalisateurs s'étant attaqués à son œuvre, seul René Clément a visité, avec *Plein Soleil* en 1959, l'univers de l'inquiétant M. Ripley, que transpose à son tour avec succès le Britannique Anthony Minghella.

Adapté du premier des cinq romans mettant en vedette cet antihéros, *The Talented Mr. Ripley* séduit tant par son traitement bidimensionnel que par son style. Le réalisateur du film *The English*

Patient, qui a également écrit le scénario, signe ici une œuvre riche, complexe et passionnante.

Tom Ripley, un être timide et renfermé, est de ceux à qui la chance n'a pas souri. Employé dans les toilettes d'un grand hôtel et pianiste d'accompagnement dans ses temps libres, il déteste ce qu'il est et aspire à un monde meilleur. Sa vie bascule au moment où un riche armateur new-yorkais lui offre 1 000 \$ pour ramener au bercail son fils qui se la coule douce en Italie. Ripley voit en cette mission l'occasion rêvée de devenir enfin quelqu'un.

Dès sa rencontre avec Dickie Greenleaf, Tom Ripley sent naître en lui son besoin de devenir l'autre. Rejetant sa propre existence, il veut à tout prix ressembler à Dickie qui, à ses yeux, est un homme libre et heureux. Mais sous ce désir latent se cache une obsession. En tuant Dickie, Tom croira enfin vraiment pouvoir le remplacer.

La force du film réside dans la psychologie du personnage principal. Le rejet de sa propre identité par l'emprunt d'une autre personnalité est l'idée maîtresse qui conduit l'intrigue. Anthony Minghella entre dans la peau de Ripley, explique ses états d'âme et expose ses multiples névroses, si bien que le spectateur s'identifie d'abord à lui, pour être ensuite dérouter puisqu'il sympathise avec un tueur. Grâce au traitement qu'en a fait Minghella, Ripley apparaît à nos yeux plus pathétique que monstrueux. En effet, rarement a-t-on pu voir au cinéma un personnage à la fois aussi attachant et aussi ignoble.

Contrairement à Patricia Highsmith et à René Clément, Anthony Minghella s'est attardé à dépeindre l'ambiguïté sexuelle de Ripley et a fait de son homosexualité refoulée le mobile de ses crimes.

Insufflant à ses acteurs le désir d'explorer de nouveaux horizons et d'aller plus loin, Anthony Minghella dirige de main de maître de jeunes comédiens talentueux. Dans un rôle à contre-emploi, Matt Damon incarne avec subtilité ce caméléon inquiétant, enclin à l'obsession et au refoulement. Le jeune acteur de

vingt-neuf ans porte essentiellement le film sur ses épaules et rend à perfection un personnage fouillé, difficile et exigeant.

Des autres prestations, on retient celle de Jude Law (**eXistenZ**), superbe dans la peau d'un Dickie Greenleaf volage, ainsi que celle de Phillip Seymour Hoffman (**Magnolia**). Bien qu'excellentes, Gwyneth Paltrow (**Shakespeare in Love**) et Cate Blanchett (**Elizabeth**), ne servent toutefois ici qu'à faire avancer l'histoire et appuyer les rôles masculins.

Outre l'harmonieuse musique de Gabriel Yared, il ne faudrait pas passer sous silence les superbes images du directeur photo John Seale. Inspiré par les photographes des années cinquante, il parvient ainsi à donner un caractère à la fois pittoresque et singulier à Rome et à Venise. Bref, **The Talented Mr. Ripley** est un film fascinant à tous ces égards. Dans les annales

cinématographiques, ce long métrage restera une étude importante de la psychologie humaine, tout comme l'ont été avant lui **Psycho**, d'Alfred Hitchcock, **Repulsion**, de Roman Polanski, **Belle de jour**, de Luis Buñuel et, plus récemment, **Felicia's Journey**, d'Atom Egoyan.

Pierre Ranger

■ L'Énigmatique M. Ripley

États-Unis 1999, 139 minutes — Réal. : Anthony Minghella — Scén. : Anthony Minghella, d'après le roman de Patricia Highsmith — Photo : John Seale — Mont. : Walter Murch — Mus. : Gabriel Yared — Son : Phil Benson, Pat Jackson, Ivan Sharrock — Déc. : Roy Walker — Cost. : Garry Jones, Ann Roth — Int. : Matt Damon (Tom Ripley), Jude Law (Dickie Greenleaf), Gwyneth Paltrow (Marge Sherwood), Philip Seymour Hoffman (Freddie Miles), Cate Blanchett (Meredith Logue), Jack Davenport (Peter Smith-Kingsley), James Rebhorn (Herbert Greenleaf), Sergio Rubini (l'inspecteur Roverini), Stefana Rocca (Silvania) — Prod. : William Horberg, Tom Sternberg — Dist. : Paramount.

CRADLE WILL ROCK

Personnages en quête d'auteur

Grand admirateur, acteur et ami de Robert Altman, Tim Robbins ouvre son film sur un long plan-séquence, clin d'œil, sans doute, à celui de **The Player**, dans lequel il apparaissait lui-même. Tout aussi étourdissant de virtuosité, Robbins, cette fois-ci derrière la caméra, s'offre à son tour un plan dans lequel il présente tous les principaux personnages de son film. Suivant d'abord une jeune actrice, il s'attarde ensuite sur un poseur d'affiches, frôle un homme d'affaires pressé pour finalement pénétrer dans la chambre d'un compositeur de musique aux prises avec son piano, sa plume et ses vieux démons. Dès le premier plan de **Cradle Will Rock**, Robbins annonce clairement les couleurs de sa dernière œuvre : nous voici en face d'une *tapisserie*, comme Altman aime appeler certains de ses films, une gigantesque tapisserie dans laquelle se côtoient Nelson Rockefeller, Orson Welles, Diego Rivera, William Randolph Hearst et une poignée d'acteurs au chômage.

Nous sommes à New York en 1936. L'Amérique, à peine remise de son catastrophique krach boursier, s'enivre désormais de paranoïa communiste. Au cours de cette période tumultueuse, Orson Welles, alors encore simplement un jeune génie de la scène théâtrale, se lance dans la production d'une comédie musicale subversive intitulée *The Cradle Will Rock*, écrite par le compositeur gauchiste Mark Blitzstein. Pendant ce temps, Nelson Rockefeller commande au peintre Diego Rivera une immense fresque pour orner l'entrée de son nouveau centre. Et, pendant que l'Europe demeure sourde à la montée grandissante du fascisme, la maîtresse de Benito Mussolini, Margherita Sarfatti, vend des tableaux de maîtres aux industriels new-yorkais et signe une chronique pro-fasciste dans les journaux du magnat de la presse William Randolph Hearst.

Au bout d'une heure de projection, on comprend que la plupart des personnages de **Cradle Will Rock** ne se croiseront jamais et que nous ne sommes plus seulement en face d'une gigantesque



Des personnages qui ressemblent à des marionnettes

tapisserie, mais d'une impressionnante fresque historique. Invité à sans cesse *sauter* d'une histoire à l'autre, le spectateur cherche alors désespérément une histoire à laquelle s'accrocher, un personnage auquel s'identifier. On aimerait bien compatir au sort d'un comédien (John Turturro) tiraillé entre sa passion pour le théâtre et ses difficultés financières, ou à celui d'une jeune actrice (Emily Watson) éprise d'un homme qui ne partage pas ses convictions politiques. Tim Robbins, démiurge d'une fresque qui le dépasse, ne leur accorde pas assez de temps à l'écran pour que l'on puisse sympathiser ou seulement vivre avec eux. Plutôt, il s'éparpille, butine d'une situation ou d'un personnage à l'autre, cherchant par tous les moyens à photographier le plus large *cliché* possible de l'époque.

Robbins est incapable d'isoler ses personnages de leur contexte historique, ces derniers ressemblent presque tous à des marionnettes placées dans une suite de scènes (prenant souvent la forme de cartes postales) où chacun tente de recoller un morceau de son histoire dans l'Histoire. Ainsi, le personnage du ventriloque (incarné par un Bill Murray en grande forme) ponctue le récit de **Cradle Will Rock** de courtes apparitions dont la fonction est bien

précise : montrer le courage de l'artiste en période trouble. Idem pour celui de Vanessa Redgrave, qui incarne l'indifférence de la bourgeoisie, ou pour celui de Joan Cusack, qui personnifie la lâcheté. Seul le personnage de Blitzstein inspire à Robbins de très belles séquences de rêveries créatrices. Quant à Orson Welles (interprété avec panache par Angus MacFayden, dont la ressemblance physique avec le réalisateur de *Citizen Kane* est étonnante), il ne fait que demeurer à la hauteur de sa légendaire excentricité.

Pourtant, au départ, l'idée de Robbins était toute simple : raconter la création houleuse, puis la représentation controversée de la comédie musicale écrite par Mark Blitzstein. Cet épisode nous procure déjà les meilleurs moments du film. Si elle avait été approfondie, cette histoire aurait amplement suffi à nous

permettre de saisir parfaitement les enjeux historiques dont il est question. En effet, à lui seul, le récit de la première représentation de *The Cradle Will Rock* justifie la finale grandiose et surprenante (de surcroît véridique !) que nous sert Robbins, finale qui parvient presque à racheter tous les défauts de sa dernière œuvre.

Julien Lévy

■ États-Unis 1999, 140 minutes — Réal. : Tim Robbins — Scén. : Tim Robbins — Photo : Jean-Yves Escoffier — Mont. : Geraldine Peroni — Mus. : Mark Blitzstein, David Robbins — Son : Tod A. Maitland — Déc. : Richard Hoover — Cost. : Ruth Myers — Int. : Emily Watson (Olivia Stanton), Hank Azaria (Mark Blitzstein), John Cusack (Nelson Rockefeller), Cherry Jones (Hallie Flanagan), Angus MacFayden (Orson Welles), Joan Cusack (Hazelt Huffman), Rubén Blades (Diego Rivera), Bill Murray (Tommy Crickshaw), John Turturro (Aldo Silvano), Philip Baker Hall (Gray Mathers), Carey Elwes (John Houseman), John Carpenter (William Randolph Hearst), Harris Yulin (le député Dies), Vanessa Redgrave (la comtesse La Grange), Susan Sarandon (Margherita Sarfatti) — Prod. : Tim Robbins, Lydia Dean-Pilcher, John Kilik — Dist. : Buena Vista.



La confrontation à soi-même et à l'autre

HAUT LES CŒURS !

Cet imperceptible acharnement de la vie

Aussi grave et poignant que soit le sujet abordé par la cinéaste française Sólveig Anspach dans son premier long métrage de fiction, *Haut les cœurs !* séduit — les yeux, le cœur et l'âme —, tant par sa grande sobriété que par l'incomparable acuité dont il témoigne. Évitant le piège du pathos, de l'autobiographie attendrissante et du réquisitoire médical, la jeune cinéaste d'origine islandaise raconte sans détour ni complaisance son propre parcours, le difficile combat d'une femme enceinte atteinte d'un cancer du sein.

Emma (le double fictif d'Anspach), femme déterminée et musicienne accomplie, apprend avec joie la nouvelle inopinée de sa grossesse, contrairement à Simon, son compagnon qui termine des études de troisième cycle en philosophie. Puis, lorsque des examens médicaux révèlent qu'Emma est atteinte d'un cancer, tout bascule. La progression de la grossesse et celle du cancer sont inconciliables ; le corps d'Emma devient le terrain privilégié d'une guerre à finir entre la vie et la mort. Le cancer contamine tout, que ce soit le corps, l'esprit, le couple ou le quotidien. Il menace l'identité féminine — la

mère et l'amante —, l'équilibre du couple et les certitudes, mais il favorise, surtout, la métamorphose des personnages. Emma et Simon non seulement se rapprochent, ils apprennent à se découvrir.

Haut les cœurs ! surprend et touche autant par son traitement que son sujet. Forte de son expérience de documentariste, Sólveig Anspach s'est attachée, avec une incomparable rigueur, à ne rien laisser au hasard, que ce soit sur le plan de la scénarisation ou celui de la mise en scène. Avec son coscénariste, Pierre-Erwan Guillaume, elle s'est efforcée de cerner dans les moindres détails la lancinante contamination du cancer, allant toujours au plus près, au plus concret, au plus profond, au plus intérieur. La cinéaste ne s'autorise aucune ellipse ni omission, et expose autant les questions auxquelles se voit confrontée Emma (avortement, chimiothérapie, radiothérapie et/ou ablation du sein), les procédés médicaux que supposent la grossesse et la maladie (échographie, prise de sang, examen des seins, mammographie, biopsie, accouchement, autogreffe de la moëlle osseuse), les signes du cancer (la douleur, l'affaiblissement, la perte des cheveux, d'un sein, etc.) que les étapes que doivent affronter le couple (les problèmes affectifs, sexuels, éthiques, physiques et psychologiques).

Le résultat est d'un réalisme saisissant. D'une linéarité des plus conventionnelles, le récit se resserre inlassablement, évoquant cette imperceptible progression vers la lucidité que suppose la coexistence avec le cancer. Au delà de l'évolution de la grossesse et de la maladie, Anspach dépeint celle d'Emma, progressivement coupée du monde et confrontée à elle-même, à l'essence de la vie. Ainsi, à mesure que progresse le récit, les saisons, les décors et les couleurs, la lumière, les rassemblements et la musique scandent la lucidité et l'isolement graduels de l'héroïne. Au printemps succède l'hiver, à la chaleur du foyer s'oppose le caractère glacial de l'hôpital, aux couleurs chatoyantes se substituent le blanc. Puis ne subsiste que cette blancheur éblouissante, celle des murs, des vêtements, de l'éclairage et de la peau, essence même de la vie.

La quarantaine, dans cette chambre aseptisée où ne parviennent même plus les murmures du monde extérieur, couronne cet imperceptible progression savamment programmée par Anspach. À mesure que le cancer érige une barrière entre Emma et les autres

— Simon accompagne d'abord Emma dans cet isolement (une magnifique scène dans la salle d'attente d'un hôpital le suggère par de judicieux flous et effets sonores), puis est relégué à un simple rôle de témoin, réduit à observer son accouchement à travers le hublot d'une porte — les fêtes deviennent de plus en plus intimes, la musique s'adoucit. Après la fête de quartier suit le concert d'Emma, puis une répétition, un anniversaire en famille, cette magnifique chanson improvisée *a cappella* par Simon juste avant l'isolement d'Emma et, finalement, cette superbe scène téléphonique finale entre Emma et Simon, à la fois unis et séparés, qui chantent puis chuchotent une berceuse à leur nouvelle petite fille, juste avant que défile le générique de fin et que se fassent entendre voix et rires d'enfants.

Autant la rigueur de la mise en scène, la beauté des images d'Isabelle Razavet que la surprenante performance des comédiens

(Karin Viard est magnifique, Louis Lucas, subtil) confèrent une étonnante cohésion à ce premier long métrage de fiction de Sólveig Anspach. Toujours très belle, filmée en gros plans et en plans moyens, Karin Viard joue avec une belle sobriété, attribuant au regard, au sourire et parfois au rire le soin de communiquer la métamorphose d'Emma, tandis que la cinéaste capte avec finesse cet imperceptible acharnement de la vie.

Dominique Pellerin

France/Belgique 1999, 110 minutes — Réal. : Sólveig Anspach — Scén. : Sólveig Anspach, Pierre-Erwan Guillaume — Photo : Isabelle Razavet — Mont. : Anne Riegel — Mus. : Olivier Manoury, Martin Wheeler — Déc. : Catherine Keller — Cost. : Marie Le Garrec — Int. : Karin Viard (Emma), Laurent Lucas (Simon), Claire Wauthion (la mère d'Emma), Julien Cottreau (Olivier), Philippe Duclos (le Dr Morin), Didier Sauvegrain (le Dr Lalande), Farid Benfarès (Farid) — Prod. : Patrick Sobelman — Dist. : Film Tonic.

BEAU TRAVAIL Légionnaires

Claire Denis appartient à cette génération de femmes révolutionnaires qui refusent de se laisser piéger par la perversion du langage. Ses films ne sont impressionnistes que par les actions des personnages. Les gestes ne mentent pas.

Dix ans après *Chocolat*, la réalisatrice française retourne en Afrique pour *Beau Travail*. Sa réflexion sur le colonialisme se double cette fois-ci d'une dissection des fantasmes militaires. *Beau Travail* suit une dizaine de recrues de la Légion étrangère à Djibouti, de même que leur adjudant et leur commandant.

Parmi le lot, un jeune homme, orphelin, se distingue par son charme : Sentain (Grégoire Colin). L'adjudant (Denis Lavant) le prend en grippe, pourtant la recrue séduit jusqu'au commandant, qui en a pourtant vu d'autres en Algérie. Mais des rumeurs circulent justement à propos de la conduite du commandant en Algérie, sans préciser s'il s'agit de trahison, de torture ou d'homosexualité. Quoi qu'il en soit, le commandant professe qu'il n'a « pas d'idéal » et « pas d'ambition ». Cela ne l'empêche pas de déferer l'adjudant en cour martiale quand ce dernier envoie Sentain à la mort, dans le désert avec une boussole détraquée. L'adjudant voulait l'éloigner de son commandant, mais c'est lui qui se retrouve à Marseille, « inapte à la vie civile ».

La mécanique de l'entraînement fascine Claire Denis. Elle s'attarde longuement, peut-être un peu trop, sur la gymnastique matinale, qui prend des airs de *tai chi* sur fond de musique symphonique. Les danses servant à forger l'esprit de corps, aérobiques et viriles, sont aussi au menu. Les cadets défilent dans les trous, sur les triangles de ciment simulant des collines, sous et par-dessus les haies. Mais la cinéaste ne se contente pas de souligner l'homosexualité des rites militaires en chorégraphiant soigneusement les évolutions des recrues à l'entraînement. Elle déboulonne aussi le mythe de la Légion en filmant longuement le repassage, puis le linge kaki mis à sécher sur des cordes.

Aussi, la discothèque où les filles noires se débanchent pour leurs beaux légionnaires sert de plate-forme à Denis Lavant qui, en bout de ligne, se livre à un numéro de danse endiablée sur *Rhythm of the Night*, numéro digne de sa course folle sur *Modern Love* dans *Mauvais Sang*.

Les longues images de cette terre de Caïn qu'est Djibouti, avec ses grosses roches noires, ses plages de sel, ses rares plantes enserrées par le sable, sont patiemment filmées par Agnès Godard, une collaboratrice de longue date de Claire Denis. La caméra est souvent portée à l'épaule, sautillante. Les gros plans sont exagérément rapprochés, de manière à rendre flous les objets à mi-portée, et plus encore le décor en arrière-plan. Ces flous permettent de mettre l'accent sur les dialogues de Jean-Paul Fargeau (lui aussi un habitué) qui, à des moments cruciaux, permettent de clarifier les péripéties.

Malgré l'importance que prend la subjectivité de la caméra, les interprètes ont tout de même un peu de place. Grégoire Colin a un rôle d'intrigant qui ne lui permet guère de subtilités. À tout le moins, il ne s'en permet aucune. Denis Lavant est à l'aise en adjudant, sa figure abîmée le rend crédible. Sa démobilisation finale et son oisiveté forcée à Marseille sont toutefois beaucoup moins convaincantes. Claire Denis avait visiblement beaucoup plus envie d'une étude sur la Légion que d'un drame militaire.

Mathieu Perreault

France 1999, 90 minutes — Réal. : Claire Denis — Scén. : Claire Denis, Jean-Paul Fargeau, d'après *Billy Budd*, d'Herman Melville — Photo : Agnès Godard — Mont. : Nelly Quettier — Mus. : Charles-Henri de Pierrefeu, Eran Zur — Son : Jean-Paul Mugel — Déc. : Arnaud de Moleron — Cost. : Judy Shrewsbury — Int. : Denis Lavant (Galoup), Michel Subor (le commandant), Grégoire Colin (Sentain), Richard Courcet (un légionnaire) — Prod. : Jérôme Minet — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.



Galoup, un adjudant inapte à la vie civile

THE END OF THE AFFAIR

Acte de foi

Neil Jordan s'est fait découvrir en prenant le monde par surprise en 1992 avec une curieuse histoire d'amour, *The Crying Game*, dont la conclusion était tellement inattendue qu'il ne fallait surtout pas la dévoiler, sous peine de gâcher le plaisir des spectateurs. La même discrétion s'impose pour *The End of the Affair*, son adaptation du roman de l'écrivain britannique Graham Greene, paru en 1951, un des meilleurs de son auteur et son plus autobiographique, puisque basé sur une liaison qu'il aurait eue durant la guerre¹.

Il s'agit d'une histoire simple, celle d'un triangle amoureux, mais d'une puissance dramatique très forte. Elle débute en 1946 lorsque le romancier Maurice Bendrix croise son vieil ami, Henry Miles, un haut fonctionnaire britannique, marchant sous la pluie, l'air absent. Ils vont prendre un verre ensemble et Henry confie à Maurice qu'il soupçonne son épouse, Sarah, de le tromper. Cela réveille chez l'écrivain une vieille jalousie. Comme Henry n'ose pas embaucher lui-même un détective privé pour enquêter sur les agissements de Sarah, Maurice se porte volontaire pour le faire. On découvre alors qu'il a lui-même entretenu une liaison illicite

avec elle à partir de 1939, liaison qui s'est terminée abruptement en 1944 avec le départ de Sarah.

Cette rupture soudaine déteint sur le jeu même de Julianne Moore, qui a fouillé son personnage et le possède en profondeur, jusque dans les moindres détails. Elle nous fait comprendre le besoin de passion de Sarah et son immense amour pour Maurice, fait



Une liaison illicite

ressortir sa fragilité, sa vulnérabilité. Pourtant, son interprétation semble fautive dans une scène cruciale. Lorsque Sarah voit réapparaître Maurice alors qu'elle le croyait mort, sa réaction paraît plaquée, froide, artificielle. L'explication viendra ultérieurement. Le personnage de Maurice pose aussi parfois problème. Autant Ralph Fiennes sait en faire un être intense, sensible, cynique, tourmenté, voire masochiste, autant son interprétation souffre de distanciation, de froideur. Par exemple, sa déclaration d'amour à Sarah lors de leur premier repas ensemble est faite sans chaleur ni passion, pratiquement à l'emporte-pièce. De même, il se dit jaloux

et prétend haïr Sarah après leur rupture, mais sa gestuelle ne le démontre jamais. À la limite, il est trop *anglais* dans son comportement et laisse son flegme dominer ses émotions. Quant à Stephen Rea, l'acteur fétiche de Neil Jordan, il maîtrise à merveille le personnage de Henry Miles, haut fonctionnaire efficace et intelligent, mais froid et distant, trop pris par son travail pour s'occuper de Sarah qu'il aime pourtant, sans jamais trouver le temps de le lui laisser savoir.

Dès le début, l'histoire est racontée en montage parallèle alternant le présent et les retours en arrière évoquant la torride passion amoureuse entre Sarah et Maurice. Malheureusement, le réalisateur répète certaines scènes du passé avec les mêmes plans, sans en ajouter de nouveaux qui fourniraient des informations supplémentaires, ce qui ralentit considérablement le rythme. D'ailleurs, aussi bien tournées soient-elles, on finit par se lasser des scènes d'amour physique entre Sarah et Maurice. À la quatrième, on commence à se demander si Jordan ne donne pas dans le voyeurisme.

Pourtant, il faut souligner le très beau travail de Roger Pratt, le directeur de la photographie, qui contribue grandement à établir les différentes atmosphères de ce film. Ses éclairages reflètent bien la froideur et la tension dans certaines scènes, comme ils soulignent la chaleur des rencontres entre les deux amants. Cette distinction se retrouve aussi dans les costumes, qui définissent bien les personnages : Sarah porte des couleurs chaudes et voyantes avec une dominante rouge, Henry est vêtu comme un haut fonctionnaire, dans des costumes sombres très conservateurs, et les vêtements informels de Maurice correspondent bien à son tempérament d'artiste.

Tout au long du film, Maurice passe son temps à écrire son *journal de haine* envers Sarah, à qui il ne pardonne pas son départ. Il n'en apprend la raison que lorsque le journal de celle-ci tombe en sa possession. Jolie astuce, bien mise en valeur par Jordan qui signe ici un film qui vaut tout de même le détour. Ce réalisateur sait créer des atmosphères, bâtir un suspense, tout en donnant à son histoire une touche d'humour, amenée particulièrement par le personnage du détective (superbe Ian Hart). Malgré certains défauts de rythme, auxquels il faut ajouter celui de la musique de Michael Nyman, envahissante et lourde quand elle ne tombe pas dans le cliché du violon lors des scènes d'amour, le dernier film de Neil Jordan rend crédible cette histoire dans laquelle une large place est faite au mysticisme, ce qui demande aux spectateurs un certain acte de foi quant à son dénouement.

Martin Delisle

¹ Edward Dmytryk a déjà porté cette œuvre à l'écran en 1955. Deborah Kerr y interprétait le rôle de Sarah Miles.

La fin d'une liaison

États-Unis/Grande-Bretagne 1999, 106 minutes — Réal. : Neil Jordan — Scén. : Neil Jordan, d'après le roman de Graham Greene — Photo : Roger Pratt — Mont. : Tony Lawson — Mus. : Michael Nyman — Son : David Stephenson — Déc. : Anthony Pratt — Cost. : Sandy Powell — Int. : Ralph Fiennes (Maurice Bendrix), Julianne Moore (Sarah Miles), Stephen Rea (Henry Miles), Ian Hart (M. Parkis), Sam Bould (Lance Parkis), Jason Isaacs (le père Smythe), Deborah Findlay (Melle Smythe), James Bolan (M. Savage) — Prod. : Neil Jordan, Stephen Woolley — Dist. : Columbia Pictures.

MAN ON THE MOON

Les jours et les nuits d'un sélénite

Regardez-moi bien dans les yeux et dites-moi franchement : **Man on the Moon**, une biographie d'Andy Kaufman, interprétée par Jim Carrey dans le rôle-titre et réalisée par Milos Forman, est une caricature, une tentative ratée de rendre intéressant un bonhomme plus ou moins psychotique qui faisait passer pour divertissants ses insultes lancées à son public, ses silences interminables en scène ou la lecture intégrale de *The Great Gatsby*. Allez-y, dites-le-moi. Vous ne le pouvez pas.

Parce que ce film n'est pas une biographie.

Parce que Jim Carrey ne connaît pas la signification du mot *caricature*.

Parce que Milos Forman est un cinéaste trop malin pour laisser filer entre ses doigts pareille bizarrerie américaine.

Parce que le spectateur intrigué se délecte de la conjonction de tous ces éléments inharmonieux et savoure le mélange en se posant justement mille petites questions forcément biscornues, comme : Qu'est-ce que l'humour ? La fabrication de gags n'est-elle pas plus divertissante que les gags eux-mêmes ? Peut-on faire un film humoristique sur l'humour ? Un humoriste hors du commun incarnant un autre humoriste hors du commun peut-il faire passer l'humour de l'un sans l'entacher du sien propre ?

Le film ne répond à aucune de ces questions, il ne fait que les poser, et nous restons là, ébahis devant elles, les bras le long du corps, prêts à avouer, comme *Andy Carrey* l'aurait peut-être fait dans son matériel de promotion : « Allô, je m'appelle (placer ici votre propre nom) et ceci est mon problème. »

Man on the Moon et le personnage qu'il nous présente n'apparaissent jamais comme le souvenir un peu fade d'un comique non accompli. Si les gags neufs (je parle ici de cinéma) alternent avec d'autres assez plats, c'est que Forman a voulu nous laisser choisir. Son film colle tellement à l'étrange Kaufman qu'il contient lui-même ses propres hauts et ses propres bas (l'un de ces bas étant la présence au générique de Courtney Love, dans un rôle bien heureusement assez court). **Man on the Moon** témoigne, par l'entremise de l'interprétation de Carrey, d'une réflexion si profonde sur la nature du comique que l'on reste stupéfait devant le chemin immense parcouru par le comédien et le cinéaste depuis leurs débuts respectifs.

Comme à son habitude, Milos Forman sait illustrer les travers et les inepties des citoyens de son pays d'adoption. Il l'a fait depuis **Taking Off** jusqu'à **The people vs. Larry Flynt**, en passant par **Hair** et **Ragtime**. Il est vrai qu'Oliver Stone, son pendant américain le plus pur, se serait marré à sa manière avec un sujet comme **Man on the Moon**. Mais ce serait faire injure au talent de Forman que de faire de lui un simple produit d'influences diverses. Héritier d'une grande tradition, au prestige si éclatant qu'il brille encore de tous ses feux, bien des années après les tragicomédies du vieux monde que furent **Les Amours d'une blonde** ou **Au feu les pompiers**, Forman fait en sorte que l'image soit toujours riche d'invention, si bien qu'une seule seconde d'inattention risque de

vous faire perdre complètement les pédales. Lorsque Kaufman se mesure à des lutteurs dans un ring ou s'installe devant son micro pour chanter la chanson thème de *Mighty Mouse*, Carrey vient à sa rescousse, et ses gestes, ses mimiques, ses propres inventions prolongent, amplifient ou raffinent le gag.

Mais le virage est si brusque, la chose si nouvelle que le film risque d'en pâtir dans une certaine mesure. Le public a tellement l'habitude d'*écouter* les films plutôt que de les *regarder* qu'une partie du spectacle passera tout simplement inaperçue aux yeux de plusieurs, d'autant plus que cette partie dudit spectacle ne correspond à aucun aspect répertorié du comique traditionnel. C'est sans doute la raison pour laquelle Forman a fait précéder le film d'une introduction où son acteur/personnage s'adresse au specta-



Andy /Carrey

teur en lui faisant croire que ce qu'il s'apprête à voir n'est finalement *rien du tout*. Or, Forman en fait tout le contraire, étirant certains effets pour en tirer toute la longueur possible, un peu comme le faisait sur scène, mais de façon purement sarcastique, l'énigmatique Kaufman. De plus, le réalisateur a conçu une certaine tension dramatique qui fait que, à tout moment, tout peut basculer dans l'absurde ou du moins dans l'inénarrable.

Finalement, fallait-il mettre de côté le récit véridique d'un homme, à certains abords, détestable ? Certainement pas. Surtout si, sans même trop se forcer, on nous permet, par la magie du cinéma, de se reconnaître en lui. Rigolez, bonnes gens : l'odieux est en vous et ne demande qu'à se manifester.

Maurice Elia

■ L'Homme sur la lune

États-Unis 1999, 118 minutes — Réal. : Milos Forman — Scén. : Scott Alexander, Larry Karaszewski — Photo : Anastas M. Michos — Mont. : Adam Boone, Lindsey Klingman, Christopher Tellefsen — Mus. : Peter Buck, Mike Mills, Michael Stipe — Son : Ron Bochar, Christopher M. Newman — Déc. : Patrizia von Brandenstein — Cost. : Jeffrey Kurland — Int. : Jim Carrey (Andy Kaufman/Tony Clifton), Danny De Vito (George Shapiro), Paul Giamatti (Bob Zmuda), Courtney Love (Lynne Margulies), George Shapiro (le propriétaire du club), Vincent Schiavelli (Maynard Smith, le responsable à ABC), Judd Hirsch, Carol Kane, Marilu Henner — Prod. : Danny De Vito, Michael Shamberg, Stacey Sher. — Dist. : Universal.

ANGELA'S ASHES

Souvenirs d'enfance

L'adaptation cinématographique d'une biographie est souvent périlleuse. Comment, en effet, concilier ses différents aspects pour en faire un ensemble cohérent ? Quel aspect doit-on privilégier et, surtout, peut-on proposer sa propre interprétation des événements relatés par le biographe ? En adaptant le roman autobiographique de Frank McCourt, Alan Parker s'est sûrement heurté à toutes ces questions.

Né à New York en 1930, élevé en Irlande, car sa famille n'arrivait pas à survivre en Amérique, Frank McCourt n'aura qu'un rêve : retourner en Amérique et tourner le dos à la misère, aux conflits familiaux et à la toute puissante Église catholique irlandaise. Le récit

politique, bien que son récit en recèle tous les éléments : Angela, une catholique de l'Irlande du Sud, est mariée à Malachy, un protestant de l'Irlande du Nord. Ils ont fui la terre natale pour trouver une vie meilleure en Amérique, mais seront forcés d'y retourner vu le manque de travail. De retour en Irlande, ils auront à faire face à l'exclusion et aux conflits entre catholiques et protestants, alors que leur fils, Frank, partagé entre son appartenance aux cultures américaine et irlandaises du Nord et du Sud, n'arrivera pas à définir clairement son identité. C'est ce qu'il espérera trouver plus tard de l'autre côté de l'Atlantique.

Parker, à l'instar du personnage de Frank, aborde les différents thèmes du récit de manière objective sans jamais établir clairement son point de vue. Ainsi, le film navigue entre une représentation négative et positive de la religion catholique de l'époque, une religion qui imposait sa loi, qui était plus conciliante avec les riches qu'avec les pauvres, mais qui pouvait, parfois, se révéler providentielle et salvatrice. Le personnage du père est également abordé de manière équivoque, tantôt représenté comme le pire symbole de la lâcheté, allant jusqu'à boire l'argent qu'il reçoit pour son nouveau-né, tantôt fier et résolu à trouver un travail. Amplement décrit dans le film, observé sous différents angles, ce personnage n'est jamais suffisamment éclairé pour qu'il soit possible d'en saisir toutes les subtilités. Ainsi en est-il également de la relation qui unit les



Le retour forcé à la terre natale

de McCourt avait de quoi séduire Alan Parker puisqu'il offrait au cinéaste l'occasion d'aborder différentes variations sur les thèmes de la famille, de l'Irlande, de la religion et de la pauvreté. Résultat : un film linéaire qui respecte les principes narratifs classiques, une œuvre sans surprise sur le plan formel, mais qui nous permet toutefois d'apprécier les talents de metteur en scène d'Alan Parker et la justesse de son regard dans la direction artistique.

À ce point de vue, on appréciera d'*Angela's Ashes* ses magnifiques tableaux de la ville de Limerick : les rues boueuses et ruisse-lantes d'une pluie qui ne cesse de tomber, les maisons de pierre rongées par l'humidité et les plaines environnantes couvertes de brouillard. Quant à la mise en scène, elle offre parfois des moments de grâce, comme dans cette salle de cinéma où défilent des films de James Cagney, des westerns et de la propagande, là où les enfants se réunissent les week-ends en exprimant leur joie bruyamment, s'échangeant des *toffees* qu'ils ont pu se payer avec une pièce obtenue de leur grand-mère.

L'approche qu'a privilégiée Parker consiste surtout à exploiter les thèmes cités plus haut, exposant ainsi un point de vue critique sur l'Irlande du milieu du XX^e siècle. Il évite toutefois la fable

parents de Frank, une union qui laisse entrevoir des signes de passion, mais dont transparaît plus souvent une certaine froideur. Ceux qui auraient pourtant dû être les pivots du film, soit Emily Watson et Robert Carlyle, se trouvent ainsi relégués au rang de personnages secondaires. Cette situation est d'autant plus déplorable qu'elle ne rend pas justice au talent de ces deux grands acteurs.

Reste le portrait de l'enfance de Frank McCourt, un portrait implacable, marqué par la maladie, la famine et la pauvreté. Encore une fois, Alan Parker bouleverse bien plus par la force évocatrice de ses images et de sa mise en scène que par une approche originale des thèmes abordés.

Marc-André Brouillard

■ Les Cendres d'Angela

États-Unis/Irlande 1999, 145 minutes — Réal. : Alan Parker — Scén. : Alan Parker, Laura Jones, d'après *Angela's Ashes*, de Frank McCourt — Photo : Michael Seresin — Mont. : Gerry Hambling — Mus. : John Williams — Son : Eddy Joseph — Déc. : Geoffrey Kirkland — Cost. : Consolata Boyle — Int. : Emily Watson (Angela), Robert Carlyle (Malachy, le père), Joseph Breen (Frank jeune), Michael Legge (Frank adolescent), Ronnie Masterson (grand-mère Sheehan), Pauline McLynn (tante Aggie), Liam Carney (oncle Pa Keating), Emma MacLian (oncle Pat), Andrew Bennett (le narrateur) — Prod. : Alan Parker, Scott Rudin, David Brown — Dist. : Paramount.

SWEET AND LOWDOWN

Accords nostalgiques

Peut-être Woody Allen a-t-il un jour rêvé d'être l'un des grands clarinettistes de son époque. N'a-t-il pas affirmé à plusieurs occasions qu'il ne savait pas ce qu'il faisait en pleine fin de XX^e siècle, qu'il lui semblait plutôt appartenir aux années vingt, aux années trente, à l'époque où le jazz battait son plein ? C'est sans doute ce qui l'a poussé à imaginer le personnage d'Emmet Ray, prétendu guitariste de jazz célèbre, dont les inventions musicales faisaient courir les amateurs. Il l'a affublé de quelques défauts (bien légitimes, selon la philosophie allenienne) : c'est un maquereau de la première heure, un kleptomane invétéré, un fauteur de troubles narcissique, porté sur la bouteille et habité de nombreuses obsessions. Bref, un homme pas de tout repos. Le scénario insiste sans doute un peu trop sur le fait que ses seules qualités valables ne s'illustrent que dans son art, sa musique. L'artiste ayant tous les droits, tout lui est plus ou moins permis.

Le déséquilibre dont souffre Emmet se reflète dans sa vie professionnelle et dans ses rapports avec les autres. Il est constamment en retard, a un mépris total envers l'autorité, et c'est avec peine que tout le monde accepte ses excentricités. Ses relations avec les femmes, bien entendu, en souffrent. Hattie, la première femme à qui Emmet semble vraiment s'attacher, est muette et soumise. On ne peut pas dire qu'elle règne sur leur foyer, mais sa douceur effraie Emmet à tel point que, une fois à Hollywood, il décide de la quitter pour épouser la belle Blanche, une séduisante beauté qui se dit romancière. Ensemble, Emmet et Blanche vont vivre un amour trop asymétrique pour être vrai. Elle illumine à peine la vie de cet homme instable, qui traîne son infortuné caractère le long des voies ferrées, en quête sans doute de ces contrées lointaines qui lui sont toujours inaccessibles. D'ailleurs, Allen ne filme jamais son anti-héros en plein soleil et il le fait aussi revenir vers l'océan, depuis longtemps symbole de tristesse et de mélancolie chez le cinéaste (*Annie Hall*, *Interiors*, *Crimes and Misdemeanors*, par exemple). Emmet ne retourne pas au New Jersey expressément pour revoir Hattie, il est là au hasard d'une tournée, mais la nostalgie le prend à la gorge et son retour en arrière annonce sa déchéance subséquente, son pas final vers l'oubli.

On a dit de *Sweet and Lowdown* qu'il était le moins allenien des films d'Allen, qu'il représentait enfin une étape positive sur le

chemin de l'anti-névrose du cinéaste, que ce héros fabriqué de toutes pièces ne lui ressemblait plus autant que ceux qui l'avaient précédés. Difficile à croire. Allen est un homme qui travaille sans arrêt, dont la philosophie même est une philosophie de la besogne constante, qui se sent coupable lorsqu'il s'accorde un plaisir qui l'éloigne de son labeur de créateur. Dans le film, il ne s'est d'ailleurs pas gêné pour se donner le rôle d'un des chroniqueurs de la vie d'Emmet Ray. Comme Emmet, Woody n'a aucun mal à travailler son art, il a simplement du mal à être heureux. Emmet, c'est le Woody dissimulé qui sort enfin de son carcan et regrette amèrement son acte, car il se doutait que dehors l'attendaient les foudres de la vie quotidienne, avec ses rêves bafoués et ses situations insensées. S'il évoluait dans les années soixante-dix ou quatre-vingt, Emmet se poserait peut-être des questions existentielles et rendrait régulièrement visite à son psychiatre.

Sweet and Lowdown est construit un peu à la manière d'une ritournelle fragile, comme l'était *Radio Days*, noyée dans des décors mandarine du style de *September*, et dont les refrains successifs sont constitués de vignettes douces-amères comme dans *Alice*. On est peut-être loin de tous les grands analystes du cœur humain dont l'ombre plane au-dessus de cette anecdote imaginée et dont on ne va pas vous faire la nomenclature pour ne pas gâcher



Hattie et Emmet, une relation paradoxale

vosre plaisir, mais Allen y installe sans trop de difficulté une émotion sincère, de la finesse, de la candeur et cette grâce de petit conte démodé qui nous le fait aimer dès les premières séquences.

Maurice Elia

■ Accords et désaccords

États-Unis 1999, 95 minutes — Réal. : Woody Allen — Scén. : Woody Allen — Photo : Zhao Fei — Mont. : Alisa Lepselter — Mus. : Dick Hyman, Django Reinhardt — Son : Les Lasarowitz — Déc. : Santo Loquasto — Cost. : Laura Cunningham Bauer — Int. : Sean Penn (Emmet Ray), Samantha Morton (Hattie), Uma Thurman (Blanche), Gretchen Mol (Ellie), Anthony LaPaglia (Al Torrio), Woody Allen (un des chroniqueurs) — Prod. : Jean Doumanian — Dist. : Blackwatch Releasing.

TOPSY-TURVY

Échanges discordants

Après nous avoir offert des films aussi intimistes que *Secret and Lies* en 1996 et *Career Girls* en 1997, Mike Leigh nous propose, avec son dernier film (pour lequel il a d'ailleurs gagné le prix de la meilleure réalisation et celui du meilleur film au dernier Festival du film de New York), la biographie du tandem artistique britannique Gilbert et Sullivan. Sans se départir de sa fine touche de scrutateur de l'âme humaine, le cinéaste met en scène, dans un Londres de la fin du XIX^e siècle, les péripéties entourant la création de la célèbre opérette *The Mikado*.

La première partie du film, longue à se mettre en place, montre la déception du librettiste William Schwenck Gilbert et du compositeur Sir Arthur Sullivan, acclamés pendant de nombreuses années pour leur travail en duo, suite aux mauvais commentaires reçus après la représentation de *Princess Ida*. Habitué à dépeindre les failles qui peuvent se creuser entre deux individus, Leigh récupère ce moment critique dans la carrière des deux hommes pour le transformer en tournant esthétique (Gilbert et Sullivan s'accusent mutuellement de cet échec et le titre du film est tiré de l'expression utilisée par le compositeur pour décrire les textes du librettiste). Le réalisateur dépeint avec acuité la vie des

ment d'un prochain livret, une histoire justement étrangère à tout ce qu'il avait fait auparavant. L'inspiration lui vient la nuit suivante dans son bureau alors qu'un sabre japonais, mal accroché, tombe sur lui (voilà l'illustration d'une notion si chère au tournant du siècle : l'inspiration qui *frappe* le créateur, décrite non sans ironie puisqu'elle attaque littéralement Gilbert). Le librettiste imagine alors un opéra comique japonais. Célébré par de nombreux artistes (le japonisme fut exploré par des peintres comme James Whistler, mais aussi un peu plus tard par des écrivains tels Marcel Proust), ce motif permet à Gilbert et Sullivan de se réunir à nouveau pour monter *The Mikado*. Les répétitions du spectacle permettent de mieux faire connaissance avec les autres membres de la troupe du Savoy et sont le prétexte de scènes drôles et cocasses, comme celle où Gilbert fait venir trois Japonaises pour montrer à ses actrices comment marcher à la japonaise et comment actionner leurs éventails.

La galerie des comédiens est composée de personnages colorés, incarnés par des acteurs qui savent aussi véritablement chanter. On remarque surtout Leonora Brahma (Shirley Henderson), jeune comédienne alcoolique qui symbolise les aléas de la création et les déceptions qu'entraînent nécessairement la célébrité. C'est d'ailleurs sur cette idée que se termine le film, alors que Gilbert prend la mesure du succès de l'opérette *The Mikado*, réussite qui lui laisse pourtant un goût amer.

La leçon de vie qui structure les derniers films de Leigh devient ici une leçon d'histoire de l'art où le spectateur est confronté avec joie aux divers courants de pensée qui furent à l'origine de la richesse de l'ère victorienne, si bien décrite ici. Le film met ainsi à jour ce goût prononcé pour le magnétisme, le fantastique et le morbide, tel qu'illustré par Gilbert, mais raconte aussi, par le biais des aspirations de Sullivan, les grands sentiments issus du romantisme.

Les recherches entreprises par l'équipe de Leigh pour faire de ce film une réplique authentique de ce qui avait cours à l'époque de Gilbert et Sullivan se ressent à travers la composition des images de Dick Pope, qui fait de chacune des scènes un véritable tableau. Par exemple, la scène pendant laquelle les sœurs de Gilbert rendent visite à leur mère dans une chambre où les objets et les châles sont entremêlés, les dentelles froissées, contribue à donner une image juste des intérieurs encombrés et chaleureux de l'époque victorienne. Si de nombreuses scènes, malgré leur beauté, paraissent souvent injustifiées et allongent le film, *Topsy-Turvy* demeure une œuvre intéressante qui parvient à raconter de manière agréable et divertissante cette captivante histoire de la scène artistique londonienne du siècle dernier.

Isabelle Décarie*The Mikado*, fruit de l'imagination

deux artistes séparés par leurs idéaux créatifs : Gilbert, un homme rangé et marié, réécrit les mêmes histoires qui tournent toujours autour de potions magiques et de sorcières; Sullivan, plus frivole et sentimental, veut se défaire de son image de compositeur d'opérette pour embrasser celle, plus noble, rattachée à l'opéra. Le décalage artistique entre les deux protagonistes sert donc de pivot au film et permet à la deuxième partie de s'ouvrir.

L'éloignement des deux hommes devient fructueux pour Gilbert qui, au cours d'une exposition sur le Japon, trouve l'argu-

Grande-Bretagne 1999, 160 minutes — Réal. : Mike Leigh — Scén. : Mike Leigh — Photo : Dick Pope — Mont. : Robin Sales — Mus. : Carl Davis, Arthur Sullivan — Son : Tim Fraser — Déc. : Eve Stewart — Cost. : Lindy Hemming — Int. : Jim Broadbent (William Schwenck Gilbert), Allan Corduner (Arthur Sullivan), Ron Cook (Richard D'Oyly Carte), Lesley Manville (Lucy Gilbert), Martin Savage (Grossmith), Timothy Spall (Kevin Temple), Kevin McKidd (Lely), Shirley Henderson (Leonora Brahma), Eleanor David (Fanny Ronalds), Katrin Cartlidge — Prod. : Simon Channing-Williams — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

SUNSHINE

La fin des dogmes

Le dernier film du réalisateur hongrois István Szabó est de ces films-fleuves d'où émanent la passion du romanesque et l'amour du cinéma. D'une très grande qualité d'écriture et d'exécution, **Sunshine** chante l'espoir d'un renouveau pour l'humanité. Un renouveau où l'individu, libéré des dogmes, quels qu'ils soient, s'affirme pour ce qu'il est vraiment, intimement, profondément...

De cet espoir, qui s'accompagne de la conviction que l'art peut changer la vie — idée chère à Szabó — naît un récit puissant et touchant. Paradoxalement, le film, qui dure tout de même 180 minutes, semble manquer d'espace (et surtout de temps) pour prendre son envol et s'enrichir de l'ampleur qu'il mériterait. Aussi, **Sunshine**, malgré ses nombreuses et grandes qualités, est un film qui est encore à l'état d'ébauche. Mais c'est une ébauche forte et lumineuse à laquelle nous avons droit.

Le récit débute à la fin du XIX^e siècle, alors qu'Emmanuel Sonnenschein s'installe à Budapest pour y fonder une distillerie qui lui permettra de fabriquer un élixir de vin qui le rendra

célèbre. Le prestige économique et social des Sonnenschein s'accroît lorsque, plusieurs années plus tard, Ignatz, le fils aîné d'Emmanuel, devient un juge estimé par l'élite austro-hongroise, non sans avoir dû changer de nom pour celui de Sors, un patronyme à consonance moins juive. Puis, en 1936, Adam, le benjamin d'Ignatz, est proclamé héros national après avoir gagné une médaille olympique en escrime. Mais les lois raciales sont proclamées et Adam, malgré son statut, est arrêté et exécuté sous les yeux de son fils Ivan. À la libération, Ivan joint le parti communiste et entreprend de démasquer les assassins de son père.

Fidèle à son œuvre et tout particulièrement à l'esprit de sa trilogie (**Mephisto**, **Colonel Redl** et **Hanussen**), István Szabó évoque dans **Sunshine** les difficultés éprouvées par l'homme qui doit faire face à un système idéologique qui s'érige en dogme. L'individu, incarné ici par trois générations de Sonnenschein (Ralph Fiennes chaque fois, dans un tour de force à la *Lelouch*), est constamment confronté à l'impossibilité d'affirmer son identité ou de révéler son âme parce que prisonnier d'un système. Ce système s'appelle tour à tour impérialisme, nazisme, communisme ou simplement... tradition. Aussi, les conflits d'Emmanuel avec son père à propos de son intention de changer de nom, l'hésitation

L'escrime, symbole d'intégration sociale



d'Ivan à se révolter contre les bourreaux de son père ou à dévoiler les crimes commis par son parti prouvent que l'individu, selon Szabó, demeure victime du mécanisme idéologique, quel qu'il soit.

Dans **Sunshine**, les descendants d'Emmanuel s'enfoncent toujours plus, l'un après l'autre, dans la torpeur du dominé. Ignatz, Adam et Ivan sont en effet à un point tel pétrifiés par le système qu'ils en perdent toute identité et tout pouvoir d'intervention. En acceptant de changer de nom (Ignatz, pour faciliter sa nomination) ou d'épouser le christianisme (Adam, afin d'entrer dans la prestigieuse équipe nationale d'escrime), dans le seul but d'intégrer un système social ou politique, les Sonnenschein participent en réalité à leur propre anéantissement puisqu'ils se donnent en pâture à un système-Moloch qui n'a besoin d'eux que pour mieux gonfler la masse des adhérents et raffermir la force d'inertie. Selon la thèse de Szabó, le pouvoir, si on ne le *contrôle* pas, finit par s'ériger en doctrine et par se faire accepter par tous ses sujets, même par ses plus grandes victimes.

Cette léthargie, dans **Sunshine**, aura ultimement des conséquences horribles. Dans la scène de la torture et du meurtre d'Adam, l'inaction de son fils Ivan et des autres prisonniers du camp de concentration illustre de façon effroyable la thèse de Szabó : quelques centaines de prisonniers assistent en témoins pas-

sifs à l'exécution brutale d'un des leurs perpétrée par *trois* soldats.

Cette épreuve ultime sera par contre déterminante pour Ivan. Sa volonté de briser les systèmes et les dogmes lui permettra de remettre en question son adhésion au parti communiste et lui donnera la force de faire table rase du poids de la tradition (symbolisée ici par la destruction de la fameuse recette secrète de l'élixir de vin qui a fait la fortune des Sonnenschein).

Dans le dernier plan, libéré de toute doctrine et du poids de la tradition, Ivan s'enfonce dans la foule, libre, comme jamais un descendant d'Emmanuel ne l'a été depuis l'arrivée du patriarcat à Budapest. Redevenu un Sonnenschein, le jeune Ivan marche parmi une foule *en mouvement*...

Carlo Mandolini

Canada/Hongrie/Autriche/Allemagne 1999, 180 minutes — Réal. : István Szabó — Scén. : István Szabó, Israel Horowitz — Photo : Lajos Koltai — Mont. : Michel Arcand, Dominique Fortin — Mus. : Maurice Jarre — Son : Fred Brenn, Jane Tattersall — Déc. : Atilla Kovacs — Cost. : Gyorgyi Szakacs, Pedro Moreno — Int. : Ralph Fiennes (Ignatz Sonnenschein/Sors, Adam Sors, Ivan Sors/Sonnenschein), Jennifer Ehle (Valerie Sonnenschein/Sors), Rosemary Harris (Valerie âgée), Molly Parker (Hannah Wippler Sors), David de Keyser (Emmanuel Sonnenschein), Myriam Margolyes (Rose Sonnenschein), Deborah Kara Unger (Carola), James Frain (Gustave jeune), Rachel Weisz (Greta), John Neville (Gustave âgé), Mark Strong (István) — Prod. : Robert Lantos, Andras Hamori — Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

ANY GIVEN SUNDAY

Au bout du bout du foot

Any Given Sunday, c'est avant tout un film qui fait votre conquête et vous pousse dans vos derniers retranchements, que vous aimiez Oliver Stone ou pas. Comme dans tous ses films, il est impossible de vous laisser aller à la rêverie, de bâiller ou d'observer les autres spectateurs autour de vous. Sur l'écran, on vous présente un bloc compact, sans la moindre faille, cinématographiquement parlant, que vous subissez sans autre réaction que la plus profonde irritation ou la plus sublime passion. C'est un film qui agit sur vous physiquement.

Difficile de rendre compte d'**Any Given Sunday** autrement qu'en termes de mise en scène et de montage. Comme dans tout film de Stone, qui parle de mise en scène ne donne qu'une approximation verbale d'une réalité inscrite concrètement sur la pellicule. Ainsi, afin de donner un plein sens aux rapports entre les êtres, pour leur donner une plus grande vérité, il s'agit, pour Stone, de créer un conflit qui a toujours valeur d'anecdote. Plus l'anecdote sera mince en éléments extérieurs, moins elle sera signifiante, plus la mise en scène sera centrée sur les êtres. On l'a vu dans ses fictions telles que **Talk Radio**, **Natural Born Killers**, **U-Turn**, dans ses récits de fiction politique (**JFK**, **Nixon**) ou sa trilogie sur le Vietnam. Il n'existera plus désormais de petits sujets si le réalisateur nous recrée l'homme dans sa totalité.

Le plus important distributeur canadien de films et vidéos indépendants

Plus de 1 000 titres
au catalogue
depuis 1977 !

www.cinemalibre.com

• Achat • Location
• Purchase • Rental
(514) 861-9030

C'est ainsi que, face aux institutions américaines (ici, le sport favori des Américains, ses folies et ses contradictions), face aux imperfections légendaires du citoyen américain moyen (disons, pour simplifier, les amateurs de bière, de Big Macs et de télévision conventionnelle), les héros d'Oliver Stone semblent toujours garder leur liberté d'action. Stone joue avec cette liberté et se plaît à en suggérer ironiquement les possibilités extrêmes. Souffrant d'une blessure qui pourrait mettre en danger sa carrière ou même sa vie, un joueur ira à l'encontre de son médecin qui lui recommande le repos complet et cherchera à réaliser l'exploit sportif qui l'inscrirait dans la liste des athlètes millionnaires. Dans la scène finale, Stone se joue des institutions par l'intermédiaire du personnage de l'entraîneur qui, dans un formidable coup de théâtre, utilise à son avantage les points faibles des règlements régissant le sport. Les règles sociales, nous dit Stone, on peut les contourner, surtout si elles proclament haut et fort leurs attaches à une liberté inébranlable, envie de toutes les nations.

L'astuce de Stone consiste donc à ne jamais insister sur le pittoresque ou l'insolite d'une partie de football. Il les utilise simplement comme un réseau de lignes géométriques à l'intérieur desquelles se déplacent les personnages : les allées et venues des joueurs sur le terrain bien entendu, mais aussi leurs ombres qui continuent de s'affronter sur les gradins déserts, longtemps après la fin de la partie, les cent pas que font l'entraîneur, la propriétaire, etc. Cette utilisation presque purement abstraite des situations présentées finit, en dépit des cadrages hyper recherchés, par imposer un climat un peu désincarné, mais le cinéaste a réussi à broder des gammes exceptionnellement brillantes sur le sujet, effectuant un déplacement du mouvement du sport vers le mouvement des attitudes humaines, et *a fortiori* vers un style de cinéma particulier, en coups de bâtons, en gifles violemment assénées, en délires visuels habilement concoctés — bref, le style Oliver Stone que nous en sommes venus à connaître par cœur depuis une quinzaine d'années. Ce penchant trop grand pour l'effet, cette tentative de décomposition et de recomposition de l'image (donc du monde) créent ce côté hachuré, tranchant, que prend le film. Les hommes sont entraînés dans un tourbillon où ne semble plus exister qu'une vérité de gestes et de regards que la caméra, placée au centre dudit tourbillon, captera, puis recréera, puis magnifiera.

Nous avons ici affaire à un cinéma putain qui cependant cache son élégance et sa force sous des dehors de fausse violence. Car la critique de la société imprègne **Any Given Sunday** de bout en bout. C'est ainsi qu'il en va de ce film comme des vêtements de certains de ses personnages. Le quart-arrière, aveuglé par son succès, s'habille de couleurs voyantes, ses souliers sont trop luisants, ses costumes trop voyants. La propriétaire de l'équipe se tortille



Le football, métaphore de la vie

dans des robes serrées, dégradant sa beauté, la vulgarisant parfois sans merci.

L'enfant gâté du cinéma américain, doué certes, mais régulièrement et commodément houspillé, insulté et traité de tous les noms, nous donne avec ce film un nouvel exemple de ses outragantes capacités. 

Maurice Elia

■ Les Héros du dimanche

États-Unis 1999, 162 minutes — Réal. : Oliver Stone — Scén. : Oliver Stone, John Logan, d'après les romans *You're Okay, It's Just a Bruise: A Doctor's Sideline Secrets About Pro Football's Most Outrageous Team*, de Rob Huizinga, et *On Any Given Sunday*, de Pat Toomay — Photo : Salvatore Totino — Mont. : Stuart Levy, Thomas J. Nordberg, Keith Salmon, Stuart Waks — Mus. : Robbie Robertson, Paul Kelly, Richard Horowitz — Son : Peter J. Devlin, Wylie Stateman — Déc. : Victor Kempster — Eff. spéc. : Sean Mullen — Cost. : Mary Zophres — Casc. : Allan Graf — Int. : Al Pacino (Tony D'Amato), Jamie Foxx (Willie Beaman), Cameron Diaz (Christina Pagniacchi), Dennis Quaid (Jack « Cap » Rooney), James Woods (le Dr Harvey Mandrake), LL Cool J (Julian Washington), Jim Brown (Montezuma Monroe), Matthew Modine (le Dr Allie Powers), Lawrence Taylor (Luther « Shark » Lavay), Ann-Margret (Mme Pagniacchi) — Prod. : Lauren Shuler Donner, Dan Halsted, Clayton Townsend — Dist. : Columbia Pictures.