

Critiques

Orange mécanique

Shadows and Fog

Requiem pour un beau sans-coeur

Olivier Laroche, Yves Picard et Daniel Carrière

Volume 12, numéro 1, octobre–décembre 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34020ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Laroche, O., Picard, Y. & Carrière, D. (1992). Compte rendu de [Critiques / *Orange mécanique* / *Shadows and Fog* / *Requiem pour un beau sans-coeur*]. *Ciné-Bulles*, 12(1), 52–56.



Orange mécanique

ORANGE MÉCANIQUE

de Stanley Kubrick

par Olivier Laroche

En 1971, le mécanisme se mettait à tourner, « l'Orange » faisait son apparition sur les écrans de cinéma. Comme s'il s'agissait d'un phénomène historique (les 350 ans de Montréal par exemple), un hommage est rendu cette année à **Orange mécanique**. Depuis sa sortie, cette œuvre de Stanley Kubrick n'a cessé de faire effet sur son public. Rares sont les films qui, à cet âge, se permettent de grandes sorties au cinéma. Ils se font habituellement plus discrets et s'exhibent dans de petites salles aussi obscures que parallèles. C'est donc sans cacher ses quelques rides, telle une vieille star, qu'**Orange mécanique** reprend l'affiche au plaisir de ses amateurs anciens et nouveaux.

Pour un film, 20 ans, ce n'est pas jeune mais il faut croire qu'**Orange mécanique** passe avec succès l'épreuve du temps ; signe par lequel on reconnaît souvent un grand film. Non pas que tout vieux film ayant survécu soit automatiquement un grand film, mais plutôt que tout grand film sera amené à bien

vieillir. Une question s'impose : qu'est-ce qui permet à ce film d'être toujours d'actualité ?

Son aspect métaphorique, qui ne le fige pas dans une époque précise, contribue certainement beaucoup à sa survie. Prenons par exemple le bar où Alex et ses « droogs » aiment se réunir. Les lieux sont décorés au goût des années 70 (pensons au lettrage sur les murs), mais l'ensemble est recouvert d'éléments poussés à l'exagération (les statues — barmaids nues distributrices de lait ou les tables-femmes nues). Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si ces exagérations sont ici présentées par des mannequins : ils sont aussi immobiles que les rapports humains qu'ils sous-entendent. C'est-à-dire qu'à l'époque de la création du film, le rôle de la femme derrière un bar était pour l'essentiel d'ordre sexuel et mercantile. Force est de constater que cela n'a pas vraiment changé depuis. Par sa façon de représenter le réel, Kubrick tire une grande force qui pourrait se traduire comme suit : exagérer pour mieux viser, figer le réel et le dénuder pour y trouver l'essentiel.

Ces exagérations sont omniprésentes : chaque personnage qu'Alex sera amené à rencontrer est plus ou moins figé dans un stéréotype. Le directeur d'école, le gardien de prison, les parents d'Alex..., tous des

Orange mécanique

35 mm | coul. | 105 min |
1971 | fict. | États-Unis

Réal. : Stanley Kubrick
Scén. : Stanley Kubrick
(d'après un roman d'Anthony Burgess)

Image : John Alcott
Prod. : Stanley Kubrick -
Stanley Kubrick Production
Dist. : Warner Bros. Canada
Int. : Malcolm McDowell,
Patrick Magee, Michael Bates,
Warren Clarke

personnages dont on a exagéré les clichés. Ce qui n'est pas sans rappeler le théâtre de l'absurde où les personnages ne sont pas des individus au sens où ils existent par et pour eux-mêmes, mais plutôt des singes parodiant le réel.

Jusqu'à un certain point, le traitement des personnages d'**Orange mécanique** se rapproche de celui du cinéma humoristique britannique. Pensons aux films des Monty Python et à **Brazil** de Terry Gilliam. Bien que très différents, ces deux films utilisent des moyens semblables pour parodier la réalité. Le rapprochement est facile à faire entre le gardien de prison du film de Kubrick et les réparateurs dans **Brazil**. Ces personnages sont vidés de toute forme d'individualité et sont aliénés par leur travail. Cette aliénation des personnages est d'ailleurs une constante dans le cinéma humoristique britannique dont une des premières manifestations peut être remarquée dans **les Temps modernes**, film dans lequel Charlie Chaplin joue le rôle d'un ouvrier rendu presque fou par le travail en usine. D'accord, Kubrick n'est pas Britannique et son film n'est pas une comédie, mais la comparaison est valable dans la mesure où ces trois films empruntent une démarche singulière et un regard ironique pour commenter la société.

C'est donc par le biais d'un processus d'exagération qu'**Orange mécanique** se raccroche à la réalité pour en parodier les structures fondamentales, et ainsi traverser les années sans trop en être affecté. Extrapoler pour mieux viser semble en être le crédo. Toutefois ce film n'est pas qu'une critique sociale comme peut parfois l'être le théâtre de l'absurde, c'est aussi, rappelons-le, un phénomène. On y retrouve une exaltation de la violence qui était en complète rupture avec le courant « Peace and Love ». En 1971, tirait à sa fin en Grande-Bretagne et on peut y voir une annonce du mouvement punk. La surreprésentation de la violence qui caractérise ce film a sans doute contribué à son succès auprès d'un public avide de sensations d'autant plus fortes qu'elles sont gratuites.

Finalement, **Orange mécanique** a prouvé qu'il avait tout pour être un film culte. De nouveaux adeptes se joindront aux rangs des fidèles avant longtemps. Mais sa seconde sortie dans les grands réseaux de salles commerciales n'est sûrement rien de plus qu'une stratégie de marketing visant à donner un second souffle à un film qui avait déjà un public et des recettes stables. Il suffit de jeter un œil sur le programme de n'importe quel cinéma de répertoire pour s'en convaincre. ■

SHADOWS AND FOG

de Woody Allen

par Yves Picard

Tout nouveau film de Woody Allen ne nous laisse pas d'autre choix que de le considérer à l'aune de l'œuvre « allenienne », le rapprocher des films précédents de cet important cinéaste new-yorkais. Parce que Woody Allen travaille la matière cinématographique comme un maçon. Il édifie son œuvre par *imbrication autoréférentielle*. Chaque nouveau film vient reprendre l'œuvre là où le film précédent l'a laissée. Il vient la complexifier, la porter un pas plus loin, et à l'occasion plus haut, toujours de manière à la répercuter, à la ré-arpenner. Pour ainsi le dire, les films « alleniens » se parlent entre eux. De telle sorte que plus, nous, cinéphiles attentifs, sommes des initiés de l'œuvre, plus nous en connaissons les points d'orgue, les méandres et l'évolution, les figures et les tics, plus il nous est difficile de ne pas les apprécier, même lorsqu'il s'agit de films mineurs. Comme il est d'usage face aux Grands. Ainsi **September** fut un film raté, et **Another Woman** un film inachevé, mais ces deux films n'en étaient pas des coups d'épée dans l'eau pour autant. Ils contribuèrent à l'évolution de l'œuvre. Ils constituèrent autant d'esquisses, de croquis maladroits d'une réussite éblouissante qui leur fit immédiatement suite : **Crimes and Misdemeanors**. Ils préparaient en somme ce dernier. C'étaient d'authentiques *works in progress*.

Shadows and Fog fait partie de ce groupe de films mineurs de l'œuvre « allenienne ». C'est un exercice de style, et un pas de plus dans une nouvelle direction. Un autre *work in progress*. Il prépare sans doute un autre sommet.

Depuis la réussite récente que constitue **Crimes and Misdemeanors**, Woody Allen est entré dans un nouveau cycle créatif. D'abord, il s'est offert un répit d'une année. Il a interprété pour la première fois depuis plus de dix ans un film sans en être ni le scénariste ni le réalisateur (**Scenes From the Mall**). Ensuite, il a été tenté de prouver aux sceptiques qu'il pouvait réussir un film « à l'hollywoodienne » avec des effets spéciaux, des potions magiques et des revenants, et tout plein de sentimentalisme (**Alice**). C'était là du tout cuit pour lui. Aujourd'hui, avec **Shadows and Fog**, c'est du côté du cinéma « à l'européenne » qu'il lorgne, et c'est à cette grande forme qu'il se mesure, l'expressionnisme allemand



Shadows and Fog

Shadows and Fog

35 mm / coul. / 86 min /
1992 / fict. / États-Unis

Réal. et scén. : Woody Allen
Image : Carlo Di Palma
Son : Bob Hein
Prod. : Jack Rollins et Charles H. Joffe Production
Dist. : Orion
Int. : Woody Allen, Kathy Bates, John Cusack, Mia Farrow, Jodie Foster, Julie Kavner, Madonna, John Malkovich, Kenneth Mars, Donald Pleasence, Lily Tomlin

en tête. Il sait que la barre est cette fois plus haute, et forcément plus périlleuse, mais ne s'en émeut plus.

Ces deux derniers film « alleniens » en date s'opposent comme le jour et la nuit. Comme si, désormais sûr de son art, Woody Allen s'amuse à alterner films réalisés de la main gauche et films réalisés de la main droite, symphonies et musiques de chambre, au gré de son inspiration. Ainsi, alors qu'**Alice** était une comédie fantaisiste contemporaine, filmée en couleurs et en décors naturels, mettant en vedette Mia Farrow, une comédie très « à l'américaine », **Shadows and Fog** a tout de son contraire. Il s'agit d'un drame angoissant d'époque, filmé en noir et blanc et entièrement en studio, mettant en vedette Woody Allen, une œuvre « à l'européenne » avec le nazisme en toile de fond. Clairement, **Shadows and Fog** a été construit par opposition à **Alice**. Woody Allen a joué et inversé les éléments distinctifs du film précédent. Il a fait suivre le débridé par le grave.

De façon plus incisive, **Shadows and Fog** constitue même le *double* d'**Alice**. Il reprend sous une variante nocturne l'univers fantastique peuplé de présences obsédantes préalablement parcouru. Alice (Mia Farrow) dans le film éponyme rencontrait un docteur, des songes et des revenants, et entrait dans une anti-chambre du plaisir (la fumerie), le tout sur le ton de l'enchantement. Kleinman (Woody Allen) et Irmay (Mia Farrow) ont un itinéraire semblable et rencontrent à leur tour docteur, ombres, inconnus, et anti-chambre du plaisir (le bordel), cette fois sur le ton de la menace et de la conspiration. Le même

univers de magie, de cirque de pacotille, et d'interdits petit-bourgeois, mais vu autrement. Après une version « allenienne » de fantômes à la **Ghost**, maintenant une version personnelle de fantômes à la **M. le Maudit**, donc. Mieux encore, les deux récits filmiques démarrent semblablement : Alice et Irmay sont insatisfaites de leur situation affective, ce qui les entraîne dans des liaisons amoureuses. Et les deux récits se terminent par une même leçon : à la carrière et au matérialisme, il faut préférer la famille, les enfants. Et il y a des morceaux de bravoure stylistiques dans les deux films, notamment des plans-séquences en gros plan et en mouvements continuels, ici dans le bordel, etc.

On aura compris. Woody Allen avec **Shadows and Fog** s'est répété. La lassitude que le film secrète en découle. Il y manque ce souffle qui fait les films inspirés, transportés par la grâce. Ne reste qu'un défi. Faire un **Alice**, version expressionnisme allemand, augmenté de coups de chapeau au cinéma européen en général (**Nuit et Brouillard** de Resnais pour le titre, **la Nuit des forains** de Bergman pour le décor secondaire). Allen Stewart Konisberg, alias Woody Allen, le sait pertinemment. On n'a qu'à regarder son Kleinman pour comprendre. C'est le *schlemiel* des débuts d'Allen, le petit timoré, maladroit, mal à l'aise et angoissé. L'intellectuel malhabile qui fait rire. Et Woody Allen en Kleinman en remet, cabotine, fait le pitre. Pour faire passer le temps, divertir. En attendant la fin du film ? Pas seulement. En attendant le prochain sommet à venir. Pour se donner du temps. ■



Shadows and Fog



REQUIEM POUR UN BEAU SANS-CŒUR

de Robert Morin

par Daniel Carrière

Requiem pour un beau sans-cœur revoit la pertinence du système de transfert dont on a discuté en parlant de l'œuvre du vidéaste, qui laisse à l'acteur le privilège de faire dévier le scénario, redéfinit le rôle du réalisateur orchestrant le tout sans autorité et, sans en avoir l'air, se substitue accessoirement à la volonté des personnages. Le film réussit à poursuivre les interrogations que suscite cette façon de structurer le récit — qui tient rigoureusement compte du montage — en explorant les intervalles abstraits qui conduisent du signifiant au signifié.

« Malgré que ce regroupement (**le Royaume est commencé, Ma vie c'est pour le restant de mes jours, Gus est encore dans l'armée**) adhère à une partie du bagage idéologique et historique du cinéma direct lorsqu'il lui redouble certains dispositifs techniques dont le son synchrone et le fonctionnement d'une équipe légère en cours de tournage, une première distance avec ce dernier est aussi consacrée par la fonction langagière qui traverse le rendu médiatique. La seconde distance prise avec l'objet

audiovisuel apparaît beaucoup plus tard lorsque la télévision, après l'échec de son rêve communautaire, deviendra l'icône par excellence de notre culture. » (Jean Tourangeau)¹

En l'exposant sous tous ses angles, Robert Morin vise à démontrer a) que le lieu derrière la caméra n'existe pas plus que celui devant ; b) que le lieu devant la caméra existe pour celui derrière ; c) que seulement le lieu de leur intersection compte. Au choix.

Le spectateur, pour sa part, n'est pas dans une situation passive où, cartes mises sur table, tout est placé, justifié pour lui. Il doit refaire l'histoire de A à Z, en attente de la conclusion de Robert Morin pour tirer la sienne — la seule qui compte — à partir de bribes de témoignages décousus. Il n'est pas pour autant dans la position opposée à l'excès : laissé à lui-même devant de grands plans néants, telle une courtépente dont le fil se serait désintégré.

« Il y a d'autres moyens de déplacer la passivité du spectateur », explique Robert Morin, tout en étant généreux, en n'ignorant pas que la communication repose sur des éléments de langage précis. Au cinéma, ajoute-t-il, la recherche sur le langage qui « enjolive » l'image est en fait une recherche sur la clarté du propos.

*Requiem pour un
beau sans-cœur*

(Photo : Ron Diamond)

*Requiem pour un
beau sans-cœur*

35 mm / coul. / 92 min /
1992 / fict. / Québec

Réal. et scén. : Robert Morin
Image : James Gray
Son : Marcel Chouinard
Mus. : Jean Corriveau
Mont. : Lorraine Dufour
Prod. : Nicole Robert - Lux
Films et Lorraine Dufour -
Coop Vidéo de Montréal
Dist. : Allégo Films
Int. : Gildor Roy, Jean-Guy
Bouchard, Klimbo, Stéphane
Côté, Sabrina Boudot, France
Arbour, Brigitte Paquette,
Louis George Girard, Raymond
Bélisle, Marc Gélinas, Simon
Maturin Guilbert, Marcel
Giguère, Roméo Pérusse

La société de vampires

« On est toujours surpris par celui qui trahit », dit le policier Maki, en raccrochant le téléphone. Il a une histoire personnelle à régler avec Régis Savoie, un criminel de l'Est de Montréal condamné à 25 ans de prison, qui vient de s'échapper. Un coup de fil, au début de **Requiem pour un beau sans-cœur**, tracera le fil conducteur du récit et en resserrera la boucle.

Tout le monde perd la carte dans ce film, et le spectateur lui-même ressent au départ de la sympathie pour Savoie. Monstre attirant, différent dans le bien et dans le mal, original, vaguement intelligent mais mal engueulé, Savoie serait la victime de la société de vampires qui est la sienne. Les policiers, les journalistes, les avocats, sa famille et ses amis n'en font qu'une bouchée, mais personne n'oserait le livrer.

Le journaliste qui connaît tout le monde du milieu interlope souffre d'un vampirisme reptilien. Le vampirisme pécunier de l'avocat, au même titre que celui des policiers, les place dans une position paradoxale : ils ont peur de Savoie et souhaiteraient qu'il disparaisse. Sa mère est une vampire-poule qui verse dans la violence ; Tonio, l'acolyte de Savoie, vampirise une certaine forme de pouvoir ; Cindy, la copine de Tonio, vampirise le vampirisme de Tonio, etc.

Savoie se révélera plus maniaque qu'eux, bien que tous partagent également le même destin d'horreur et d'injustice, où la fascination du fusil, qui protège et qui agresse, tient lieu de plus signifiante métaphore. L'arme à feu est pour Savoie à la fois jouet et souvenir d'enfance, comme il le deviendra pour son fils ; il apporte une solution à ses problèmes en servant de moyen de protection. Pour Morin, l'armecaméra est un gagne-pain. On imagine sans difficulté la caméra subjective, omniprésente tout au long de ce film, surgir de la bouche du canon de l'arme que Savoie ne laissera pas tomber tout au long de sa mise à mort. Suit sa chute en enfer, et la nôtre. ■

1. Production et analogie en vidéo, dans Robert Morin — Lorraine Dufour, une décennie de production vidéographique. Une publication de la Galerie A Space à Toronto, 1991.

« J'ai voulu dire au spectateur : vos héros, que ce soient des bandits ou des bons gars, ont tous deux faces en eux, sympathique et monstrueuse, et c'est à vous de faire la part des choses. Il faut être sceptique, se méfier, autrement on devient fanatique. » (Robert Morin)



UN SUPER GRAND COEUR, ÇA SE MONTRE.



AH! LE BEAU CHOIX!

Beaucoup de bonnes causes sollicitent votre aide. Mais, un super grand coeur sait qu'il est impossible de faire plaisir à tout le monde. Il faut faire des choix.

Passez en revue les causes que vous aidez déjà et voyez si ça compte vraiment. Puis, songez à d'autres domaines qui vous semblent importants, tant pour vous que pour votre entourage.

Cherchez alors les organismes qui oeuvrent dans ces domaines et voyez comment vous pouvez les aider.

Plus vous vous engagez, plus, en retour, votre satisfaction sera grande. Alors, montrez votre super grand coeur !



La générosité réinventée

Un programme national qui nous invite à donner temps et argent aux causes de notre choix