

Critiques

Bulworth

Fear and Loathing in Las Vegas

Feux d'artifices

The Last Days of Disco

le Septième Ciel

Wild Man Blues

Paul Beaucage, Charles-Stéphane Roy et Jean Beaulieu

Volume 17, numéro 2, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34365ac>

[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

Beaucage, P., Roy, C.-S. & Beaulieu, J. (1998). Compte rendu de [Critiques / *Bulworth* / *Fear and Loathing in Las Vegas* / *Feux d'artifices* / *The Last Days of Disco* / *le Septième Ciel* / *Wild Man Blues*]. *Ciné-Bulles*, 17(2), 48–56.

BULWORTH

de Warren Beatty

par Paul Beaucage

Bulworth

35 mm / coul. / 120 min /
1998 / fict. / États-Unis

Réal.: Warren Beatty

Scén.: Warren Beatty et
Jeremy Pikser

Image: Vittorio Storaro

Mus.: Ennio Morricone

Mont.: Robert C. Jones et
Billy Weber

Prod.: Warren Beatty et

Pieter Jan Brugge

Dist.: Twenty Century Fox

Int.: Warren Beatty, Halle
Berry, Don Cheadle, Oliver
Platt, Paul Sorvino, Jack
Warden, Isaiah Washington

Décidément, les combats que se livrent les gladiateurs de l'arène politique américaine n'en finissent plus d'attirer l'attention des cinéastes contemporains. Après Tim Robbins (**Bob Roberts**, 1992), Oliver Stone (**JFK**, 1991 et **Nixon**, 1996), Ivan Reitman (**Dave**, 1993), Barry Levinson (**Wag the Dog**, 1997) et Mike Nichols (**Primary Colors**, 1998), c'est au tour de Warren Beatty de se pencher sur la question dans **Bulworth**. A priori, l'entreprise s'annonçait prometteuse puisque Beatty a longtemps été associé à l'aile gauche (aujourd'hui moribonde) du Parti Démocrate américain. De plus, il s'agit d'un cinéaste qui choisit consciencieusement ses sujets et qui a déjà manifesté de l'habileté dans le domaine de la fiction à résonance politique (**Reds**, 1981).

Le film de Beatty se veut beaucoup plus une allégorie politique qu'un récit réaliste. Il raconte l'histoire

de Jay Bulworth (Warren Beatty), un sénateur démocrate qui, las des mensonges et de la corruption politiques, décide d'avouer la vérité (si âpre soit-elle) à ses électeurs. À quoi doit-on attribuer sa soudaine volte-face? Mystère. Toutefois, il est clair qu'il en a ras le bol de la situation qui existe actuellement aux États-Unis. Il aurait été intéressant que le réalisateur sonde la psychologie de son protagoniste afin de déterminer les causes profondes de cette désillusion. À défaut de quoi, il dilue l'importance de Jay Bulworth. Il en fait de même pour ses personnages secondaires (la jeune tueuse à gages et les conseillers politiques en particulier). Or, dans une allégorie politique, les personnages doivent avoir plus d'étoffe, de consistance afin de compenser pour les inévitables raccourcis de l'intrigue. Du reste, le film de Warren Beatty souffre beaucoup d'une comparaison avec ceux d'Elio Petri (**Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon**, 1970, **la Classe ouvrière va au paradis**, 1971...). Ce dernier parvenait à élaborer des pamphlets saisissants en s'appuyant sur des figures nettement plus complexes.

Dans **Bulworth**, l'humour est véritablement au rendez-vous. Bien entendu, les dialogues du film s'avèrent très savoureux. On se délecte en écoutant les



Halle Berry et Warren Beatty
dans **Bulworth** (Photo: Sidney
Baldwin)

FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS

de Terry Gilliam

par Charles-Stéphane Roy

one-liners de Beatty et son coscénariste Jeremy Pikser. Ceux-ci renvoient dos à dos les sympathisants d'O.J. Simpson et ceux de Bill Clinton, l'establishment hollywoodien et le lobby des compagnies d'assurances, les criminels et les journalistes, etc. Car, chacun doit assumer sa part de responsabilité face au gâchis sociopolitique qui sévit présentement aux États-Unis. Mais, au-delà de cette critique un peu succincte, il aurait fallu démystifier les mécanismes du système politique américain. Comment les riches financiers s'y prennent-ils pour détourner la démocratie? Par quelles magouilles inavouables les politiciens réussissent-ils à se faire élire? Par quels moyens démagogiques séduisent-ils leur électeurat? Voilà autant de questions que Beatty élude un peu trop rapidement. Dans ces circonstances, il peut souligner à gros traits la «touchante» rédemption de Jay Bulworth, le franc-tireur. On assistera donc au voyage initiatique de ce truculent personnage, qui découvrira les «vrais» problèmes des États-Unis d'aujourd'hui. Cela est très sympathique mais hautement improbable.

Il y a un idéaliste post-rooseveltien en la personne de Warren Beatty: celui-ci croit fermement que si certains politiciens «mettaient leur culotte», le pays de l'oncle Sam s'en porterait beaucoup mieux. Sa prémisse (proche de celle des films de Frank Capra) comporte une indéniable part de vérité. Toutefois, elle minimise naïvement l'extraordinaire attrait qu'exerce le pouvoir politique sur n'importe quel individu. Combien de personnes bien attentionnées avons-nous vu faire le saut en politique et se laisser corrompre peu à peu par le milieu? De plus, le cinéaste sous-estime grandement le rôle joué par la majorité silencieuse de la population. Ces gens ordinaires, ces «honnêtes travailleurs» ont tendance à préférer le politicien à l'apparence soignée au politicien honnête. Ce qui compte, pour eux, c'est qu'il s'intègre à une certaine mythologie américaine, d'où la préséance de l'image sur la réalité, de la forme sur le contenu. Et adienne que pourra! Dans cette optique, peut-on prendre un seul instant au sérieux la scène où Bulworth, «déguisé» en *rapper* noir, réussit à séduire l'électorat américain, Noirs et Blancs confondus?

Malgré l'appui d'une solide équipe de techniciens (Vittorio Storaro, à la photographie, et Ennio Morricone, à la musique), le film de Beatty s'avère fort décevant sur le plan de la mise en scène. Il ne comporte aucune originalité formelle. Cela atténue encore davantage la portée d'une allégorie qui aurait pu se révéler corrosive si elle avait visé juste. ■

Fear and Loathing in Las Vegas... ou comment rater ce qui devait être une rencontre de choc entre Terry Gilliam, le cinéaste débridé de *Life of Brian* et *The Fisher King*, Johnny Depp, l'acteur téméraire de *Ed Wood* et *Dead Man*, Benicio Del Toro, magnifique dans *The Usual Suspects*, et Hunter S. Thompson, l'auteur et héros sous-entendu du roman-culte du même nom. Mais mettez tout ce beau monde sur l'acide...

Le roman était la synthèse des notes qu'a rédigées Thompson en 1971 alors qu'il devait se rendre à Las Vegas couvrir une course de véhicules tout-terrains dans le désert, puis de son retour avec son copain Oscar Zeta Acosta, un avocat de Chicago, venu dans la capitale du jeu afin d'assister à une conférence sur... les drogues! Dans le film, Thompson devient Raoul Duke (Johnny Depp), et Acosta le docteur Gonzo (Benicio Del Toro), deux paranoïaques ne vivant que des frissons que leur procure la came. En effet, en plus de leur Chevrolet décapotable, leur seule possession durant ce périple se résume à une serviette comprenant le nécessaire pour un tout autre type de voyage: amphétamines, marijuana, acide, cocaïne, mescaline, etc. Ces toxicomanes vivent donc chaque instant dans une réalité seconde, peuplée d'alligators et de personnages défigurés, et trouvent dans la Mecque du Nevada le décor rêvé pour leurs hallucinations permanentes.

Le titre original du livre de Thompson était *A Savage Journey to the Heart of the American Dream*, où l'auteur révélait ses impressions sur les États-Unis, une société subissant le traumatisme post-hippie et les contrecoups de l'abus des drogues. Son métier de journaliste se prêtait bien à l'exercice, et sa dépendance aux stupéfiants ne servit qu'à amplifier la décadence régnant à Las Vegas. De son côté, Gilliam ne récupère que quelques réflexions bien simplistes sur le mode de vie de ces «Laurel et Hardy de la défonce», aussi éclaté que celui adopté par les âmes gravitant autour des tables de jeu, des bars ou des restaurants de Las Vegas. L'Amérique entière est ainsi

Fear and Loathing in Las Vegas

35 mm / coul. / 118 min /
1998 / fict. / États-Unis

Réal.: Terry Gilliam
Scén.: Terry Gilliam, Tony Grisoni, Tod Davies et Alex Cox (d'après le roman de Hunter S. Thompson)
Image: Nicola Pecorini
Son: Paul P. Soucek
Mont.: Andrew Hafitz et Jay Pires
Prod.: Laila Nabulsi, Patrick Cassavetti et Stephen Nemeth
Dist.: Universal
Int.: Johnny Depp, Benicio Del Toro, Tobey Maguire, Michael Lee Gogin, Larry Cedar, Brian LeBaron, Katherine Helmon, Mark Harmon



Johnny Depp dans *Fear and Loathing in Las Vegas*
(Photo: Peter Mountain)

réduite aux affirmations de Raoul en voix *off*, formulées entre deux doses de LSD. Le cinéaste préféra manifestement miser sur l'aspect tape-à-l'œil de l'espace américain vu à travers les yeux (rouges...) de Duke et Gonzo. En fait, le contenu et la forme de **Fear and Loathing in Las Vegas** se fondent en une symbiose de l'excès: excès des hallucinations (rarement lucides demeurent les personnages), excès des effets de style (surenchère d'images distordonnées, de gros plans et de panoramiques accélérés) et excès des clins d'œil (on pense trop souvent aux **Doors** et à **Natural Born Killers** d'Oliver Stone; quant aux apparitions éclair de Mark Harmon, Christina Ricci et... Thompson lui-même, elles ne génèrent que bien peu d'enthousiasme). Gilliam n'a tout simplement pas su trouver une véritable ligne directrice afin de structurer les délires de l'auteur — qui, s'ils parviennent à saisir l'aspect scabreux du roman, finissent par lasser — et injecter au tout une certaine distance et un peu d'humour.

Si le **Trainspotting** de Danny Boyle adoptait un regard léger mais rafraîchissant sur la dépendance aux drogues, **Fear and Loathing in Las Vegas** n'offre qu'un tableau désuet et monotone d'une certaine déchéance propre au début des années 70. Gilliam déçoit par sa mise en scène bancale et répétitive, à mille lieues de ses trouvailles esthétiques et narratives de **Brazil** et de **Twelve Monkeys**. De son côté, Johnny Depp caricature avec exubérance le débit, le ton et la gestuelle à la fois vifs et désarticulés de Hunter S. Thompson en multipliant les tics et manies, qui agacent en peu de temps car ils composent malheureusement l'essentiel de son personnage (en comparaison avec la futilité de ses répliques). Reste un Benicio Del Toro métamorphosé, halluciné et hallucinant, primitif et dégoûtant. Bien qu'ils soient compagnons de voyage, les deux compères ne vivent pas moins une relation explosive au gré de leur humeur et de l'intensité de leur délire, chacun étant isolé par le voyage intérieur qu'il poursuit. La dynamique de ce tandem inhabituel n'engendre rien de stimulant pour appuyer les fallacieux détours d'une intrigue agonisante.

À la manière d'une puissante drogue de mauvaise qualité, **Fear and Loathing in Las Vegas** envoûte rarement, donne mal à la tête et semble ne jamais vouloir s'interrompre. Sa morale bidon ne convainc personne et le ton général du film indique que ce genre d'expérience demeure trop personnel, donc peut-être publiquement intraduisible. ■

FEUX D'ARTIFICES

de Takeshi Kitano

par Paul Beaucage

Takeshi Kitano est un réalisateur qui excelle dans le domaine du film policier depuis quelques années. Rien de bien nouveau à ce niveau-là. Plusieurs autres cinéastes asiatiques réputés (comme John Woo ou Won Kar-Wai) ont tendance à flirter avec le polar afin d'atteindre un large public. Mais là où le style de Kitano se distingue clairement, c'est dans sa volonté de traiter subtilement de grandes questions philosophiques (la vie, l'amour, la mort). Utilisant une structure narrative très souple, **Feux d'artifices** relate l'histoire de Nishi (Takeshi Kitano), un ancien policier qui décide de commettre un audacieux vol de banque. Ce geste doit lui permettre d'améliorer son sort, ainsi que celui de ses proches.

Feux d'artifices n'est pas sans rappeler des grands classiques du cinéma américain comme **You Only Live Once** (1937) de Fritz Lang et **Bonnie and Clyde** (1966) d'Arthur Penn. Dans les trois cas, il

est question de la fuite d'un couple de fugitifs qui cherche vainement à échapper à «son destin». Mais, contrairement aux films de Lang et Penn, celui de Kitano ne décrit pas le crime comme un catalyseur de la relation amoureuse qui unit un homme et une femme. Il laisse plutôt entendre que le véritable amour doit être protégé de la souillure de la corruption urbaine. Profondément épris de son épouse, une jeune femme atteinte d'un mal incurable, Nishi fait l'impossible pour lui redonner goût à la vie. Peu à peu, le couple redécouvre le monde extérieur et renoue avec les plaisirs simples de l'existence. Qu'il s'agisse d'une partie de cartes ou d'une maladresse inattendue, on remarque spontanément la joie que Nishi et Miyuki éprouvent à vivre ensemble à la campagne. Cela traduit un retour à l'enfance qui contraste radicalement avec la désillusion du monde adulte.

En digne héritier de Yasujiro Ozu et Kenji Mizoguchi, le réalisateur accorde une grande importance au culte de la beauté, voire de la pureté. On pourra apprécier la splendeur des images (admirablement cadrées et éclairées par Hideo Yamamoto) et la musique lancinante de Joe Hisaishi. Car le film de Kitano est avant tout une œuvre de mise en scène, de regard et d'écoute. Il y a quelque chose de contemplatif dans

Feux d'artifices

35 mm / coul. / 103 min / 1997 / fict. / Japon

Réal. et scén.: Takeshi Kitano

Image: Hideo Yamamoto

Mus.: Joe Hisaishi

Mont.: Takeshi Kitano et Yoshinori Ota

Prod.: Masayuki Mori, Yasushi Tsuge et Takio Yoshida

Dist.: Equinox Entertainment

Int.: Takeshi Kitano, Kayoko

Kishimoto, Ren Osugi,

Susumu Terajima, Tetsu

Watanabe, Hakuryu, Yasuei

Yakushiji, Taro Itsumi,

Kenichi Yajima, Makoto

Ashikawa, Yuko Daiké



Feux d'artifices

cette façon de saisir la nature, de dévoiler progressivement les mystères du monde extérieur. Le panthéisme universel de Kitano s'avère particulièrement touchant. En somme, le réalisateur nous montre que, *au-delà* de la corruption humaine, il existe de secrètes beautés. À nous de les découvrir! Pour goûter les délices du film, il faut se délester de sa conception individualiste de l'univers, puis accepter sereinement le principe de la grandeur cosmique.

Beaucoup de cinéphiles se souviennent de l'interprétation de Takeshi Kitano dans l'excellent **Furyo** (1983) de Nagisa Oshima. Il nous offre une fois de plus une prestation de haut calibre. Celle-ci n'est pas sans rappeler les compositions mi-sérieuses, mi-parodiques d'Eddy Constantine dans les films de Jean-Luc Godard (**Alphaville**, 1965, **Allemagne année 90**, 1991): les pires événements surviennent et il garde un calme olympien. À la longue, un tel jeu pourrait agacer mais, fort heureusement, il est contrebalancé par l'interprétation sensible de Kayoko Kishimoto (Miyuki). Son jeu allie pertinemment la désolation d'une grande malade à la vivacité d'une enfant curieuse.

Malgré ses belles qualités formelles, le film de Kitano n'est pas exempt de quelques faiblesses. On déplore notamment une utilisation abusive du procédé de l'ellipse. Il en résulte une certaine confusion narrative. Dans cette optique, le cinéaste aurait eu avantage à expliquer pourquoi Nishi contracte une dette envers la pègre. En omettant de le faire, Kitano minimise l'importance de ce geste. À l'image de certains personnages des *thrillers* conventionnels, le protagoniste apparaît comme une espèce de surhomme, un samouraï des temps modernes qui se tire d'impasse avec seulement quelques égratignures. Or, cela est un peu embêtant puisque, dans la deuxième partie du récit, on souligne surtout son côté «vulnérable». Toutefois, en dépit de ce paradoxe, le réalisateur nous révèle jusqu'à quel point Nishi oscille entre le bien et le mal, entre la tendresse et la violence, d'où son humanité...

Pendant combien de temps Kitano pourra-t-il réaliser des films policiers aussi pénétrants que **Feux d'artifices**, **Sonatine** (1993) ou **Violent Cop** (1989)? Cela reste difficile à déterminer. Cependant, il nous prouve éloquentement qu'on peut aborder un genre narratif populaire sans sombrer dans la facilité. Peut-être pourrait-il, à l'instar d'un Juzo Itami, exceller dans l'univers de la comédie. Car ses polars, malgré leur gravité, ne sont jamais dénués d'humour ni de tendresse. ■

THE LAST DAYS OF DISCO

de Whit Stillman

par Charles-Stéphane Roy

Après le solide et flamboyant **Boogie Nights** qui traitait des «années disco» et l'industrie de la porno paraît le tiède et sobre **The Last Days of Disco**. Ce troisième film de Whit Stillman, plus classique, ne suscitera sans doute pas le même enthousiasme que celui de Paul Thomas Anderson. Néanmoins, ce nouveau chapitre de la jeune bourgeoisie new-yorkaise des années 1980 — qui semble à la fois conclure et amorcer le cycle **Metropolitan** (1989) / **Barcelona** (1994), les deux premiers films de Stillman — possède la facture unique de ce curieux cinéaste, qui jongle un peu maladroitement entre la banalité et l'originalité. Victime de sa propre personnalité?

Stillman concentre son récit autour des ambitions de six garçons et filles de yuppies américains au seuil de leur vie professionnelle, et, comme dans ses films précédents, explore les tensions internes de ce groupe d'amis. Chacun vit au rythme des bouleversements des mœurs survenus au tout début des années 1980, du conservatisme politique au carriérisme. Si le cinéaste ne va pas aussi loin dans son étude de la psychologie des 20-30 ans que dans **Metropolitan**, il parvient malgré tout à synthétiser à travers cette cellule sociale les divers événements survenus à cette époque (l'apparition du sida, le passage du «communautaire» à l'individualisme, les débuts du post-féminisme et ses effets, la nouvelle visibilité des homosexuels), offrant ainsi une perspective élargie de son sujet.

Afin d'aborder tous ces aspects, **The Last Days of Disco** ne privilégie pas de personnages en particulier mais présente plutôt un chassé-croisé de rencontres et de discussions entre ces jeunes adeptes de la routine métro-boulot-disco. Deux sous-groupes se distinguent: Alice (Chloë Sevigny) et Charlotte (Kate Beckinsale), anciennes rivales au collège et cohabitant à la fois au travail et dans un modeste appartement, puis Des (Chris Eigeman), l'administrateur de la discothèque où se retrouvent ses copains, et Jimmy (Mackenzie Astin), un publicitaire moraliste. Partagés entre leur amitié et leurs ambitions, ils forment un groupe hétéroclite à la croisée des chemins, à mi-parcours entre les retrouvailles adolescentes à la boîte de nuit et les jeux de pouvoir du bureau.



Chloë Sevigny et Chris Eigeman dans *The Last Days of Disco* (Photo: Barry Wetcher)

Whit Stillman est un cinéaste privilégiant un style au rythme lent axé sur de multiples dialogues, dont le conformisme autant en ce qui a trait aux idées qu'à la dynamique globale peut rebuter. En fait, **The Last Days of Disco** ne pèche non pas par excès, mais par conservatisme. La caméra suit ainsi paresseusement les allées et venues des personnages, et ne vient soutenir en aucun temps la mince progression du récit. Les thèmes abordés ne sont exposés que le temps de quelques répliques anodines qui n'offrent qu'une réflexion en surface de cette période transitoire. En ce sens, si Stillman aborde l'émancipation gaie, ce n'est qu'avec Des tentant de persuader son amie de son homosexualité récente afin de masquer son infidélité, puis quelques danseurs légèrement vêtus de cuir à la discothèque. Quant à la nouvelle situation professionnelle des femmes, elle est précipitée avec les promotions/démotions d'Alice et de Charlotte. Et que dire du déclin de la révolution sexuelle, à peine perceptible dans la relation éphémère d'Alice et de Tom (Robert Sean Leonard, qui, malheureusement, ne fait que passer), un avocat dénigrant les «filles faciles». Ainsi, à force de prendre des raccourcis, Stillman trébuche et n'offre qu'une ébauche de son sujet.

Quoi qu'il en soit, le cinéaste possède un œil indéniablement aiguisé pour dénicher d'étonnantes jeunes acteurs — délibérément ou par contraintes budgétaires — en début de carrière. Chloë Sevigny excelle dans le rôle d'une timide minette mal dans sa peau, et Chris Eigeman reprend avec la même flamme le personnage du petit philosophe hypocrite et élitiste de **Metropolitan**. Par contre, le jeu d'ensemble de ces talentueux comédiens est affaibli par des mises en situation si caricaturales et des dialogues si insipides («Plus tard, lorsqu'on se moquera du disco, nous ne devrons jamais avoir honte d'affirmer que nous avons appartenu à ce mode de vie incroyable!») qu'il occasionne par le fait même une impression globale de faux enthousiasme. Il est enfin regrettable de constater l'évacuation systématique d'une multitude de réflexions potentielles autour de ces nouveaux phénomènes sociaux à l'aube de l'ère Reagan, réduits à l'état de navrants caméos dans une œuvre se voulant ambitieuse mais qui ne dépasse jamais la caricature approximative. Erreur de parcours ou essoufflement, film transitoire ou clôture d'un cycle, il n'en reste pas moins que Stillman doit déjà se réinventer. ■

The Last Days of Disco

35 mm / coul. / 116 min / 1998 / fict. / États-Unis

Réal., scén. et prod.: Whit Stillman

Image: John Thomas

Son: Paul P. Soucek

Mus.: Peter Afterman

Mont.: Andrew Hafitz et Jay Pires

Dist.: Cineplex Odeon

Int.: Chloë Sevigny, Kate Beckinsale, Chris Eigeman, Mackenzie Astin, Matt Kessler, Robert Sean Leonard, Jennifer Beals, Matthew Ross, Tara Subkoff

LE SEPTIÈME CIEL

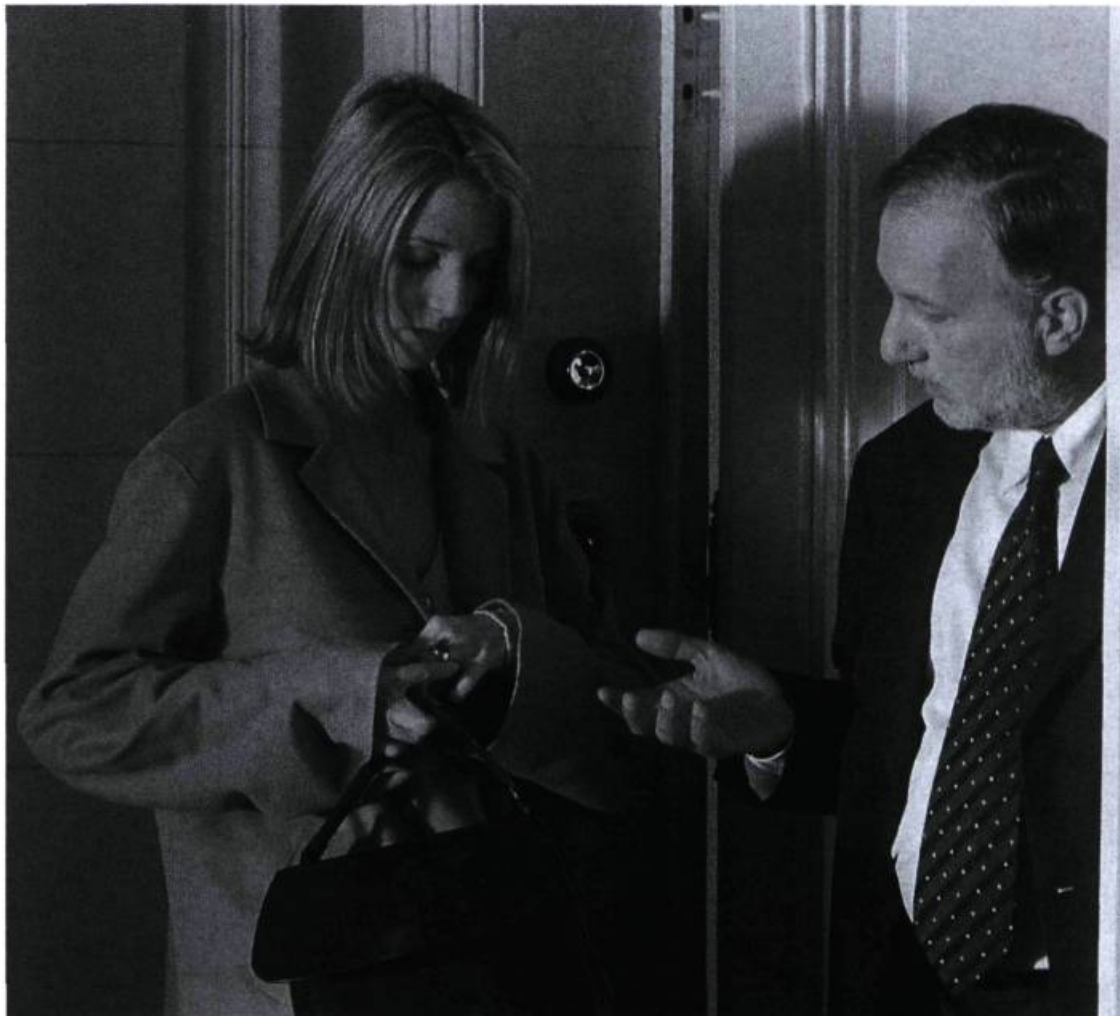
de Benoît Jacquot

par Jean Beaulieu

Septième ciel, septième art: même combat! Les films de Benoît Jacquot parviennent rarement jusqu'à nos écrans. Réputé pour faire des films exigeants, peu courus, cet ancien assistant de Marguerite Duras a certainement hérité de la grande dame un style d'une rigueur peu commune, mais qu'on a maintes fois associé à de la froideur. À cet égard, **le Septième Ciel** (au titre antinomique, vu cette réputation) fait figure d'exception, à preuve le succès appréciable qu'il a connu en salles, compte

tenu du type de public auquel il s'adressait. Est-ce la présence de deux comédiens de talent (quoique pas des plus connus ni chéris) ou les thèmes abordés — les problèmes d'ordre sexuel d'un couple, le côté ésotérique léger des séances d'hypnose — ou l'amalgame de tous ces éléments (et d'autres encore) qui ont séduit tant de spectateurs et spectatrices d'ici? Difficile à expliquer... mais que cela ne nous empêche surtout pas d'en jouir!

On pourrait toutefois dire du **Septième Ciel** qu'il est construit tête-bêche. La première partie se concentre essentiellement sur le personnage de Mathilde (exquisement joué par Sandrine Kiberlain), qui ne se sent pas bien dans sa tête et dans son corps, poussée malgré elle à la kleptomanie et sujette à de fréquents évanouissements. Apparaît soudainement la figure fantomatique d'un homme mystérieux qui lui



Sandrine Kiberlain et François Berléand dans *le Septième Ciel*

révèle, notamment au moyen de l'hypnose, son moi refoulé et qui lui fait prendre conscience que son mari ne la fait pas jouir. Ce thaumaturge lui donne pourtant la clé qui lui ouvrira les portes de la jouissance. Or, à partir de ce moment, c'est au tour de Nico, son mari (Vincent Lindon, meilleur que jamais dans un rôle marquant pour lui une rare incursion dans le cinéma d'auteur), qui n'arrive plus à l'orgasme avec sa femme tandis que, pour la première fois, celle-ci frémit véritablement sous ses étreintes. Ayant évacué ses problèmes, Mathilde glisse tout doucement en périphérie de l'histoire (comme si elle était une autre) et, comme dans un passage de témoin, cède presque tout l'écran à Nico dans la seconde partie — un Nico déstabilisé, dont la détresse progressive se traduira par une déchéance physique. En somme, le cinéaste suit de près ses protagonistes lorsque ceux-ci souffrent et qu'ils tentent de remédier à leur malaise ou frustration, délaissant celui ou celle qui va bien.

Il est alors fort intéressant de comparer le cheminement de chacune des moitiés du couple. Mathilde, par le biais de l'hypnose, retourne régler ses comptes avec son passé (notamment la confusion entourant la mort de son père lorsqu'elle avait six ans) et finit par se prendre en mains. Sa rédemption se fait de l'intérieur, par voie cérébrale, mais elle agit selon ses convictions profondes — on se demande d'ailleurs si ses rencontres avec l'hypnotiseur pourraient relever de son imagination. Nico, par contre, beaucoup plus physique et charnel, commence à boire et à se laisser aller (ce qui ne l'empêche pas de baisser avec une infirmière à l'hôpital où il travaille). Il se tourne lui aussi vers un psy mais ne parvient pas à se soumettre à la thérapie que ce dernier lui propose. C'est plutôt sa belle-mère qui lui servira de révélateur. Sa rédemption à lui viendra aussi par Mathilde (qui, une fois rassurée de son état physique et mental, «replaces les morceaux qu'elle avait déplacés»).

Rarement un film de fiction n'a exploré aussi à fond l'aspect le plus intime d'un couple — et je ne parle pas ici des scènes de lit, peu nombreuses et peu suggestives par ailleurs, mais de tous les autres segments du film, qui gravitent autour de la question de la jouissance et du désir de l'autre, et qui nous ramènent inexorablement à ce point central de l'histoire de Mathilde et Nico. Jacquot nous montre sans hystérie ni voyeurisme que l'amour est là, solidement arrimé à sa quotidienneté, même si la passion a déserté le couple, même si le «septième ciel» n'est pas (toujours) atteint.

L'œuvre parcimonieuse de ce cinéaste (une dizaine de films en plus de 20 ans), souvent associée au théâtre (adaptations notamment de **la Vie de Marianne** de Marivaux, de **la Place Royale** de Corneille, d'**Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée** d'Alfred de Musset et d'**Elvire Juvet 40**) ainsi qu'à la littérature (**les Ailes de la colombe** de Henry James), est passée presque inaperçue aux yeux des cinéphiles, qui devaient scruter les programmes des festivals et des cinémathèques pour espérer voir l'un de ces films. Depuis **la Fille seule** (1995), il élabore ses propres scénarios en collaboration avec Jérôme Beaujour, et cette complicité apporte au cinéma de Jacquot un côté plus accessible, moins intellectuel, qui, sans pour autant céder à des impératifs commerciaux, lui permettra de rallier une plus grande partie du public. Avec **le Septième Ciel**, une partie de cette injustice semble réparée, mais comme ses films nous parviennent au compte-gouttes, nous ne risquons guère d'enfreindre à sa posologie — même si Jacquot nous sert une dose d'adulte! ■

WILD MAN BLUES

de Barbara Kopple

par Jean Beaulieu

En regardant ce documentaire *sur* Woody Allen, on ne peut s'empêcher de penser que nous voyons peut-être un film *de* Woody Allen. En fait, on a l'impression que certaines scènes sont directement extraites de **Stardust Memories** (l'aspect vedettariat de la tournée) ou d'**Annie Hall** (l'hilarante séquence finale avec les parents de Woody), le tout dans des décors rappelant ceux de **Everyone Says I Love You** (Venise et Paris, entre autres). Ne manquent seulement que le montage et le rythme propres aux films précités. Même la musique si chère au cinéaste, présente dans presque tous ses films, est cette fois interprétée par le cinéaste lui-même et ses amis musiciens.

En effet, on rit certainement autant pendant le visionnement de **Wild Man Blues** qu'à toute autre comédie de l'acteur-réalisateur, et ce, principalement à cause des nombreuses réparties drôles qui émaillent le film, comme seul l'auteur de **Manhattan** semble en posséder le secret. Car ne nous laissons pas leurrer par le prétexte officiel du film — la tournée européenne du cinéaste new-yorkais et de son ensemble de jazz —, son véritable sujet consiste à montrer

Le Septième Ciel

35 mm / coul. / 91 min / 1997 / fict. / France

Réal.: Benoît Jacquot
Scén.: Benoît Jacquot et Jérôme Beaujour
Image: Romain Winding
Mont.: Pacal Chavance
Prod.: Georges Benayoun et Philippe Carcassonne
Dist.: Compagnie France Film
Int.: Sandrine Kiberlain, Vincent Lindon, François Berléand, Francine Bergé, Philippe Magnan, Florence Loiret



Woody Allen dans *Wild Man Blues*

Woody dans tous ses états, face à ses petites et grandes angoisses, ainsi que sa gêne relative face à toute cette admiration qu'il suscite chez les cinéphiles et critiques européens. Par la bande, on assiste à quelques tranches de vie du cinéaste et de sa nouvelle femme, Soon-Yi Previn.

Et, comme dans tous les rôles qu'il incarne à l'écran, Allen est ici plus Woody que nature: petit intello binoclard vêtu d'une chemise à carreaux et d'un pantalon de velours côtelé, tantôt homme-enfant, tantôt paternaliste, neurasthénique, cynique, hypocondriaque et misanthrope à souhait, qui s'étonne de l'aura qu'il projette en Europe, le tout accompagné d'une litanie de bons mots ou de tirades comico-absurdes livrés, toutefois, avec un débit moins nerveux, non scandé par les hésitations caractéristiques de son discours de comédien ou de *stand-up*.

Le film débute, après un court préambule dans les rues de Manhattan, dans l'avion privé qui amène Woody et Soon-Yi, ainsi que Letty Aronson (sa sœur et coproductrice de ses derniers films) et l'équipe de tournage, de New York à Paris. Déjà, le mythe est à l'œuvre: l'artiste, emmitouflé sous les couvertures, semble souffrir énormément du voyage aérien. Il s'inquiète à savoir si les gens vont aller le voir pour juger sa performance comme musicien, pour écouter du bon vieux jazz de la Nouvelle-Orléans ou tout simplement pour le voir, lui, en personne. C'est

donc en toute lucidité qu'il met pied à terre en sol européen, en mars 1996, pour amorcer une tournée de grandes salles allant jusqu'à 2000 places — alors qu'à New York il n'a toujours joué que dans de petits établissements à l'ambiance plutôt intimiste — dans 18 villes (dont Madrid, Genève, Venise, Milan, Bologne, Turin, Rome, Vienne, Paris et Londres) en seulement 23 jours. Entre les extraits de numéros musicaux, on suit l'artiste, sa suite et son orchestre d'hôtels en salles de concerts, et de réceptions plus ou moins protocolaires en interviews, puis à son retour à New York, où il se fait joyeusement remettre à sa place par ses parents.

Barbara Kopple, doublement oscarisée pour ses documentaires *Harlan County USA* (en 1977) et *American Dream* (en 1991), a tout de même bien su se faire accepter par le cinéaste et son entourage, ne se laissant en apparence nullement intimider par le réalisateur de *Zelig*, qui a la réputation de veiller jalousement sur sa vie privée — surtout sa relation avec Soon-Yi, étant donné les circonstances que l'on sait. Woody s'est néanmoins senti suffisamment à l'aise pour se laisser aller à quelques confidences, profitant du même coup de cette vitrine pour présenter au public sa nouvelle épouse (omniprésente dans un «rôle» alternant entre femme et fille). Quant à l'intimité du couple, on n'en perçoit bien évidemment qu'une infime parcelle au détour de ces scènes dans l'avion, dans une gondole ou dans les diverses chambres d'hôtel, où l'on sent une certaine (re)création du réel.

Il ne faudra donc pas compter sur ce documentaire pour nous révéler si le Woody Allen est le même «dans la vie et dans la vue» ni pour nous dévoiler les arcanes de son inspiration. Bien que *Wild Man Blues* s'en approche, le film «Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Woody, mais que vous n'osiez demander» reste encore à réaliser...

Après avoir chanté pour la première fois au cinéma dans *Everyone Says I Love You*, Woody nous présente en primeur sur pellicule ses talents de clarinettiste (assez potables, par ailleurs, quoi qu'il en dise). Pourtant, outre le fait de découvrir (un peu) Soon-Yi, la véritable révélation de *Wild Man Blues* — et ce n'est pas rien! —, c'est l'occasion de contempler Woody dans ses rares moments de sérénité, où l'angoisse cède le pas à la concentration et à l'abandon de ses inhibitions: sur scène, avec ses amis musiciens, il ne joue plus à être Woody Allen, il *joue*... tout court! ■

Wild Man Blues

35 mm / coul. / 104 min / 1997 / doc. / États-Unis

Réal.: Barbara Kopple
Image: Tom Hurwitz
Mont.: Lawrence Silk
Prod.: Jean Doumanian
Dist.: Alliance Vivafilm