

Zoom out

Numéro 138, janvier 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50558ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1989). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (138), 71–90.

PELLE LE CONQUÉRANT



Né en 1948, le réalisateur danois Bille August apprend son métier à Stockholm et à Copenhague. Il travaille à la télévision et réalise quelques films, dont *Zappa* (1983), avant de se faire connaître internationalement par *Twist and Shout* qui obtient en 1985 un prix d'interprétation au Festival de Moscou et que découvrent le même été les cinéphiles montréalais au Festival des Films du Monde. Une étude psychologique sur le difficile passage de l'adolescence à l'âge adulte, c'est-à-dire de la vie rêvée aux « terrifiants pépins de la réalité » qu'évoquait Jacques Prévert.

Après ces films intimistes, August a très envie de s'attaquer à un thème plus vaste, de réaliser un film historique. Heureuse coïncidence, voici que les droits d'adaptation d'un classique de la littérature scandinave sont rapatriés d'Allemagne de l'Est où ils étaient bloqués depuis 1954, l'année de la mort à Dresde de l'écrivain danois Martin Andersen Nexø qui avait choisi de finir ses jours en pays communiste. (Déjà Carl Theodor Dreyer, Roman Polanski et Bo Widerberg avaient tour à tour vainement tenté d'obtenir, des héritiers de Nexø et des autorités de la R.D.A., les fameux droits.)

Dans *Pelle le conquérant*, ouvrage en quatre parties rédigé entre 1906 et 1910, Nexø décrit son enfance misérable, le courage de son père, l'exploitation, mais aussi la fraternité qui unit les déshérités de tous les prolétariats. C'est à l'indignation sociale de l'auteur et plus encore à sa tendresse chaleureuse pour ses personnages qu'August est sensible dans son adaptation du premier tome de l'oeuvre. « Le plus important pour moi, dans ce livre, précisait le réalisateur lors d'un récent passage à Montréal, réside dans l'ampleur, la force dramatique,

la beauté des personnages, dans la peinture de ces années trépidantes qui précèdent la révolution industrielle. » Il a magnifiquement su intégrer dans son film ces qualités qu'il saluait dans le roman.

Au tournant du siècle, le vieux Lasse, qui vient de perdre sa femme, quitte la Suède avec son jeune fils Pelle pour chercher du travail au Danemark où, croit-il, la vie sera meilleure. Dès son arrivée, il déchant. Pour un maigre salaire, Lasse et Pelle seront vachers dans une ferme où la valetaille est durement traitée. Cela ne les empêche pas d'imaginer une vie meilleure. Pelle devient l'ami d'Éric le rebelle qui attend ses gages de deux années pour s'embarquer vers l'Amérique.

Usé par la vie, Lasse ne peut plus donner à son fils qu'une attention vigilante et une immense affection. Et quand Pelle, refusant de jouer le jeu des propriétaires terriens (on lui offre de passer dans l'autre camp en devenant l'adjoint du régisseur), décide de partir à la conquête du vaste monde, son vieux père n'aura pas la force de le suivre.

Et pourtant, ce n'est pas un film triste. Certes, la situation décrite n'est pas rose et certains épisodes sont particulièrement accablants. Ainsi, le triste dénouement de la liaison entre Anna et le fils du régisseur (c'est le jeune homme qui a étranglé le fruit de leur amour, mais c'est la jeune femme, convaincue d'infanticide, qui est emmenée par la police). Mais au premier plan, il y a la tonifiante relation entre un vieil homme et son fils. Même si l'enfant aimerait parfois avoir un père moins résigné et plus audacieux, on sent entre ces deux êtres une

PELLE LE CONQUÉRANT (Pelle Eroberer) — Réalisation: Bille August — Scénario: Bille August, d'après le volume premier du roman de Martin Andersen Nexø — Production: Per Holst — Images: Jorgen Persson — Montage: Janus Billeskov Jansen — Musique: Stefan Nilsson — Son: Niels Arild Niesen — Costumes: Kicki Ilander, Gitte Kolvig et Birthe Gualmann — Interprétation: Max von Sydow [papa Lasse], Pelle Hvenegaar [son fils, Pelle], Erik Paaske [le contremaître de la ferme], Bjorn Granath [Erik, l'homme de la ferme], Astrid Villaume [Mme Kongstrup], Troels Asmussen [Rud], John Wittig [le maître d'école], Anne Lise Hirsch Bjerrum [Karna], Sofie Grøl [Mlle Sine], Kristina Tomquist [la petite Anna] — Origine: Danemark/Suède — 1987 — 150 minutes — Distribution: CinémaPlus.



compréhension, une indulgence, un respect mutuel qui donnent au film sa profonde humanité.

La mise en scène est sobre et sans effets. Les comédiens jouent avec justesse et simplicité. Ce qui ajoute à l'impression d'authenticité, ce sont les langues parlées dans ce film. Lasse et Pelle n'échangent d'abord entre eux qu'en suédois. Peu à peu, ils apprennent le danois. Et point n'est besoin d'être polyglotte pour le sentir: ce dualisme est sans cesse présent dans les regards, les intonations, les dialogues. C'est que *Pelle le conquérant* est une coproduction « naturellement » suédo-danoise, l'association découlant du thème du roman et du film: il fallait qu'en passant de la Suède au Danemark, ces émigrants vivent le passage culturel et linguistique.

Cela vous semble évident? Ce n'est pas évident dans l'Europe d'aujourd'hui où les coproductions glissent trop facilement vers l'anglais. C'est au Festival de Cannes 1988 que la presse internationale

a découvert *Pelle le conquérant*. Film d'ouverture de ce même festival, film français s'il vous plaît, *The Big Blue*, de Luc Besson, qui se déroule principalement en Grèce, en Sicile, au Pérou et sur la Côte d'Azur, était entièrement — et sans que l'action le justifie — parlé en anglais, au mépris de la plus élémentaire vraisemblance. La décision de tourner *Pelle* en langues scandinaves a dû exiger un certain courage et il est d'autant plus heureux que ce soit justement ce film qui ait remporté la Palme d'Or.

Si *Pelle* ne s'était pas mérité la Palme d'Or, on peut supposer que Max Von Sydow aurait récolté un prix pour son interprétation de ce père humble et aimant. Humble sans servilité, aimant sans possessivité, un personnage émouvant et vrai. Enfin, il faut souligner la beauté formelle de ce film dont chaque image est composée comme un tableau.

Francine Laurendeau

La Commissaire

LA COMMISSAIRE (Komissar) — Réalisation: Aleksandr Askoldov — **Scénario:** A. Askoldov d'après la nouvelle « Dans la ville de Berditchev » de Vassili Grossman — **Images:** Valeri Guinzberg — **Décors:** S. Serebrennikov — **Son:** Nikolai Chary — **Musique:** Alfred Chnitke — **Montage:** Aleksandr Askoldov — **Interprétation:** Nonna Mordoukova [Klavdia], Rolan Bykov [Efim], Raïssa Nedashkoskaja [Maya], Vassili Choukchine [le commandant], Ludmila Volynskaja [la grand-mère], Lyuba Katz, Pavlik Levin, Dima Kleinman, Igor Fishman, Marta Bratkova [les enfants] — **Origine:** U.R.S.S. — 1967 — 105 minutes — **Distribution:** Film 2000.

Parmi tous les films « tablettés » en U.R.S.S. au long des vingt-cinq dernières années (on dit qu'il y en a eu cent quarante), puis libérés par l'esprit de la « glasnost », aucun sans doute n'a eu une histoire aussi compliquée ni aussi pathétique que *La Commissaire*. Alors qu'au milieu des années 60, on préparait les célébrations du cinquantenaire de la Révolution de 1917, l'organisation officielle du cinéma soviétique, la Goskino, commanda à divers cinéastes, dont certains débutants, des films à la gloire de ce grand bouleversement social. C'est ainsi que Nikita Mikhalkov fit ses débuts de réalisateur avec un film d'aventures de style « western » dont le titre pourrait se traduire par *Le Nôtre parmi les autres* alors que son frère André Kontchalovsky tournait un drame champêtre, *Le Bonheur d'Assia*, qui est resté vingt ans dans les voûtes de la Goskino. Pour sa part, Alexandre Askoldov, l'auteur de *La Commissaire*, a non seulement vu son œuvre supprimée, mais il a lui-même perdu sa condition de cinéaste. Il lui fut impossible de tourner un autre film et *La Commissaire* reste à ce jour l'unique titre de sa filmographie. On lui annonça même qu'on avait brûlé les copies disponibles du film. Heureusement, sa femme et ses collaborateurs avaient pris soin d'en préserver au moins une copie en se distribuant les bobines et en les cachant dans les placards de leurs demeures. Quand vint le temps du dégel, alors que les œuvres supprimées étaient réexaminées par le nouveau comité officiel, *La Commissaire* restait mystérieusement victime d'ostracisme. Askoldov n'en obtint la présentation qu'en créant un esclandre devant les critiques étrangers venus couvrir le Festival de Moscou à l'été 1987. Envoyé à Berlin au mois de février suivant, le film remporta un Ours d'argent et trois autres prix, ce qui fut passé sous silence par la presse officielle. Encore aujourd'hui, les autorités du cinéma soviétique ont tendance à minimiser l'importance de *La Commissaire*. Pourquoi cette hargne permanente envers une œuvre où l'on a pourtant bien l'air de célébrer l'idéal révolutionnaire et les vertus patriotiques de l'héroïne? Serait-ce parce que des Juifs y sont présentés avec une chaleureuse sympathie? L'antisémitisme serait-il donc si vivace en U.R.S.S.? Ce qui est sûr, c'est que, en 1967, alors que la sortie du film était prévue, la victoire d'Israël dans la guerre des six jours déclencha une attaque virulente de ferveur anti-sémite dans la fédération et raffermit l'hostilité des autorités envers le film.

Inspiré d'une nouvelle de l'écrivain Vassili Grossman, qui connut lui-même l'interdiction de l'une de ses œuvres importantes, le scénariste raconte l'aventure d'une femme forte, Klavdia, commissaire politique d'un régiment engagé dans la lutte contre les Blancs en Ukraine au début des années 20. Autoritaire et décidée, Klavdia se présente d'abord comme une virago qui se montre implacable envers un soldat traité comme déserteur parce qu'il a voulu rendre visite à sa famille. Mais elle doit faire face à sa féminité lorsqu'elle se révèle enceinte à la suite d'une brève idylle avec un héros de guerre maintenant disparu. Mis au courant de la situation, son commandant et ami lui trouve discrètement un refuge chez une famille juive d'un quartier pauvre de la ville ukrainienne qu'ils viennent de reprendre. Ce n'est pas de gaieté de cœur qu'elle est reçue par le ferblantier Efim, petit homme à l'allure chaplinesque, père de six enfants; mais, depuis le temps, il a su s'accommoder des circonstances comme des exigences des maîtres du moment. Sa femme Maya, pour sa part, se montre pleine de prévenances envers cette invitée inattendue, et encombrante, en qui elle voit déjà une mère. Dans ce logement exigu où elle côtoie sans cesse ces gens affables, la commissaire dure et revêche perd peu à peu sa réserve; devenue mère et ayant troqué l'uniforme pour



une robe fournie par Maya, Klavdia se transforme en une nouvelle personne. Elle ira pourtant reprendre sa place au bataillon.

Voilà une histoire toute en contrastes. Si l'on y célèbre en apparence les vertus militaires et socialistes, on les soumet pourtant à un regard critique en les opposant à une philosophie tolérante et souriante issue de siècles de persécutions, où les tendances optimistes se couvrent des touches sombres d'un fatalisme tempéré. Cela se traduit en des dialogues et des scènes d'une saveur douce-amère. Au cours d'une conversation avec sa pensionnaire, le ferblantier évoque le rêve d'une internationale de la bonté, mais Klavdia ne connaît que l'internationale socialiste qui se construit « dans le sang des soldats et des ouvriers ». Malgré un rapprochement momentané dans l'espace et le temps, il y a entre ces deux mondes de trop fortes oppositions pour qu'une véritable compréhension s'installe. Ce n'est pourtant pas faute d'efforts de la part de Klavdia; il y a même une curieuse séquence où, son bébé dans les bras, elle va, muette, d'église en temple en synagogue, comme si elle était en quête pour son fils d'une conception de vie qui dépasse les simples luttes physiques sociales.

Pour un cinéaste débutant, Askoldov manifestait un talent certain pour inscrire dans des scènes apparemment banales des évocations bouleversantes. Ainsi du départ d'Efim pour son travail quotidien qui se transforme en un hommage dansant aux joies de la vie évoquant presque irrésistiblement certaines peintures de Chagall. Ainsi des jeux des enfants qui évoquent les cruautés des pogroms avec injures et coups appropriés. Ainsi de cette danse à la vie avec mains qui s'agitent dans la pénombre au son d'une musique traditionnelle pour laisser place à une tragique anticipation d'un holocauste dont personne ne

peut se sentir innocent. Ce sont là des moments privilégiés dans un travail d'ensemble qui témoigne d'une inspiration inventive et même d'éclairs de génie dans l'utilisation du langage de l'image. Et l'on pense aux oeuvres significatives dont a été privé le cinéma russe parce que ce cinéaste éminemment prometteur a non seulement été méconnu mais lésé par incompréhension et intolérance.

Il faut reconnaître pourtant que tout n'est pas d'une qualité égale dans l'illustration. Dans les années 60, on était porté à l'emphase chez les cinéastes soviétiques; qu'on se souvienne des virevoltes de caméra dans les films de Kalatozov, qu'il s'agisse de *Quand passent les cigognes* ou de *La Lettre non expédiée*. Askoldov donne parfois avec une certaine lourdeur dans cette forme esthétique appuyée, notamment dans la séquence de l'accouchement où les phantasmes de Klavdia se concentrent sur des scènes de combat dans lesquelles les efforts des soldats pour faire avancer dans la boue une pièce d'artillerie se confondent par le montage avec les siens; l'insistance est telle que la scène vient près de sombrer dans le grotesque. On peut déceler là une influence eisensteinienne mal digérée. C'est un genre d'errance enthousiaste qu'on peut facilement pardonner à un novice en tenant compte de la qualité d'ensemble. Le malheur est que ce novice n'a jamais eu la chance de démontrer qu'il était capable de bâtir sur cet acquis. Remis en lumière après vingt ans d'ostracisme, Askoldov songe maintenant à se remettre au travail, mais sur un projet qui risque de lui attirer encore des ennuis. Il veut en effet tourner la biographie d'un célèbre acteur juif qui dirigea à Moscou un théâtre expérimental et fut supprimé sur ordre de Staline. *Mazel tov!*

Robert-Claude Bérubé

Toi et moi aussi

Voici un film qui nous arrive directement de Berlin, celle ville enclavée coupée en deux, perdue dans une Allemagne autre. Berlin, dit-on, est à l'Europe ce que New York est à l'Amérique. Les arts y sont incroyablement vivants et les nouvelles tendances abondent. D'ailleurs, la Communauté économique européenne lui a décerné en 1988 le titre de métropole culturelle de l'Europe. Un peintre berlinois de passage à Montréal pour participer à un échange avec des artistes montréalais me disait récemment: « Il faut dire que Berlin est dans une situation très spéciale, c'est une ville très fermée au point de vue politique. On s'y sent comme en prison. Moi, je la compare toujours avec un pot à vapeur, tout est cuit plus vite qu'à d'autres endroits... »

Dès lors, on se saurait s'étonner que ce soit de Berlin que nous parvienne *Toi et moi aussi*, ce film qui, par son originalité, échappe à toute catégorie et à qui la critique européenne a collé l'étiquette de nouvelle vague, faute d'un terme plus approprié. Avec un budget qui ne dépassait pas 150 000 \$, avec trois jeunes réalisateurs dont deux sont les principales vedettes du film, avec l'utilisation du noir et blanc et bon nombre d'innovations au plan technique et visuel, *Toi et moi aussi* est un grand petit film pour cinéphiles désabusés en mal de nouveautés. Cinéma nouvelle vague, s'il en est, marginal dans sa manière d'aborder une histoire d'amour toute simple entre deux musiciens de la rue qui vivent ensemble depuis un an, 24 heures sur 24, *Toi et moi aussi* n'est pas sans rappeler *À bout de souffle* de

Godard qui, en 1960, avait fait l'effet d'une véritable bombe dans l'histoire du cinéma, tant par son approche que par sa forme. Il y a deux ans, en France, lorsque l'animateur de la Soirée des Césars avait demandé à Jean-Luc Godard pourquoi il faisait un cinéma marginal, ce dernier avait d'ailleurs eu cette splendide boutade: « La marge vous savez, c'est ce qui fait tenir les pages ensemble... »

Mais revenons à *Toi et moi aussi*. Outre Godard, le film fait penser à l'inoubliable *Diva* de Jean-Jacques Beineix et à *Vivement Dimanche* de Truffaut. Comme dans *Diva*, on assiste à une chasse à l'homme singulière pour récupérer un précieux ruban. Ici, il ne s'agit pas toutefois d'un enregistrement de concert, mais d'un film compromettant la carrière d'un sénateur et tourné à son insu dans une chambre de bordel. Avec *Vivement Dimanche*, Truffaut avait réussi le tour de force de renouer avec la comédie policière: la sobriété et le côté intimiste qui prévalaient tout au long de ce film tourné en noir et blanc n'étaient pas les moindres de ses qualités. *Toi et moi aussi* possède à la fois l'excentricité et d'audace de *Diva*, la modestie de *Vivement Dimanche* et le caractère résolument moderne qu'*À bout de souffle* avait, il y a 28 ans.

Elle s'appelle Julia et joue du saxophone. Il se prénomme Roméo et gratte de la guitare. Ils vivent ensemble depuis un an, partagent absolument tout: leurs fous rires, leur faim, leur métier, leurs disputes, leurs peurs, leurs repas chez papa-maman. Leur univers est



TOI ET MOI AUSSI (Du Mich Auch) — Réalisation:

Helmut Berger — Scénario: Dani Levy et Anja Franke — **Production:** Ingrid Winkler — **Son:** Andreas Klein et Slavco Hitrov — **Musique:** Nicki Reiser — **Montage:** Bettina Böhler — **Décor:** Marion Strohschein

Interprétation: Anja Franke (Julia), Dany Levy (Roméo), Jans Naumann (Gigolo), Mathias Gnädinger (le père de Roméo), Reine Lutz (la mère de Roméo), Helma Fehmann (la patronne du bordel), Karleen Rutherford (Sunshine), Michael Kesting (le petit garde du corps), Hans-Eckart Eckardt (le grand garde du corps), Gerd Jessat (l'homme seul), Holger Franke (la cliente du bar), Ruth Fahke (la cliente du bar) — **Origine:** République fédérale allemande — 1986 — 90 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule.

terriblement hermétique: un appartement exigu, une fenêtre donnant sur les toits de Berlin, par laquelle Roméo s'envole parfois en rêves. Leur relation amoureuse n'a plus la saveur du début: Julia s'en inquiète, reproche à Roméo de ne plus la trouver érotique comme avant. Roméo se fâche... On menace de se séparer, la violence verbale fait place à la violence physique. Rien ne va plus sur l'étroite planète qu'habitent Roméo et Juliette.

Une histoire abracadabrante va venir bouleverser leur vie. Invités à titre de musiciens à un jubilé, nos deux héros se trouvent, bien malgré eux, mêlés à une histoire de meurtre. Poursuivis par des gangsters, ils s'enfuient dans la nuit berlinoise, bien déterminés à sauver leur peau. Petit à petit, l'histoire policière se greffe à leur histoire d'amour et la séparation qu'on avait sérieusement envisagée au début se retrouve, par la force des choses, reportée à une date ultérieure. Fuyant sous la menace de leurs poursuivants, forcés de se cacher pour leur échapper, c'est à travers cette course folle pour leur survie qu'ils découvriront leur immense besoin l'un de l'autre.

Toi et moi aussi mélange avec brio l'histoire amoureuse de notre couple et l'intrigue policière. Le sujet est traité avec une légèreté et une désinvolture qui, dès les premières images, donnent le ton au film. La complicité de jeu qui unit les deux auteurs-acteurs nous rapproche du cinéma vérité. Les deux comédiens ont d'ailleurs fait leurs premières armes au théâtre et cela se sent. Dans une entrevue accordée au magazine Screen International l'an dernier, Dani Levy, qui partage

effectivement sa vie avec Anja Franke, disait ceci: « C'est étrange de travailler en couple... Dans notre cas, notre vie réelle et notre vie à l'écran se trouvaient imbriquées l'une dans l'autre. Parfois, nous nous disputons mais nous ne savions plus si c'était nous qui agissions de la sorte ou les personnages que nous incarnions dans le film. »

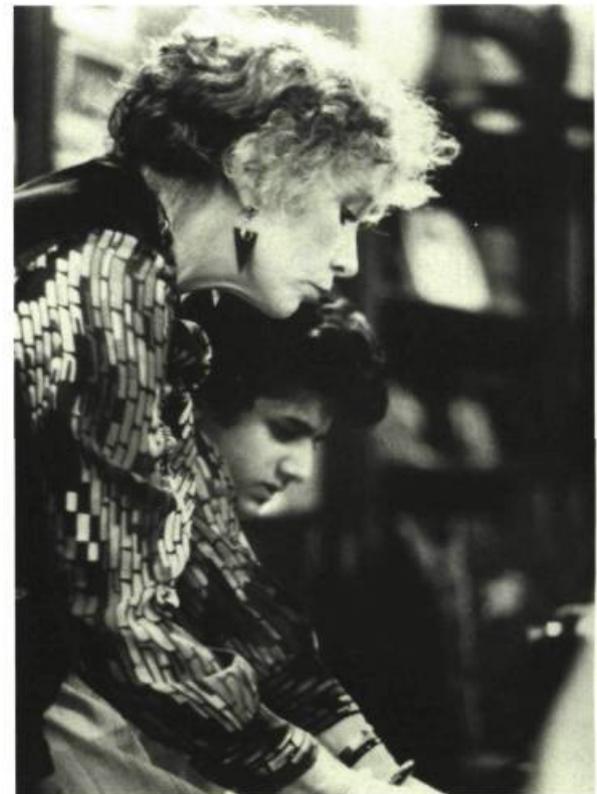
Au plan technique, plusieurs séquences sont novatrices et constituent de belles trouvailles cinématographiques. À plusieurs reprises, la caméra va se jucher au plafond, nous présentant ainsi sous un angle inusité des scènes qui auraient pu être banales. Tel ce souper d'anniversaire chez les parents de Roméo où la morosité qui caractérise ce repas nous est d'abord transmise par un plan en plongée des quatre couverts et des mains qui s'affairent sur les ustensiles. À d'autres moments par contre, la caméra frôle le sol. C'est le cas dans le métro et dans certaines scènes de rue. Car nos héros sont des saltimbanques des temps modernes qui habitent la ville plus qu'elle ne les habite. Intention délibérée ou pur hasard, Berlin nous apparaît ici dans toute sa grisaille, avec son Mur couvert de graffiti, ses H.L.M., ses ruelles où s'entassent les ordures, ses entrepôts désaffectés, ses personnages étranges. Mais déjà emmurés dans leur amour, Roméo et Julia marchent dans cette ville comme sur un nuage, rient, pleurent, s'engueulent, s'esclaffent, se réconcilient, comme deux enfants qui ont compris, sans jamais l'avoir appris, que l'humour est le meilleur échappatoire. Une comédie branchée. Terriblement espégle.

Nicole Lavigne

Madame Sousatzka

Ce n'est pas le film le plus populaire en ville. *The Accused*, *Alien Nation* et *Punchline* sont largement en tête, tous les trois premiers au palmarès de novembre. Le film de John Schlesinger semble devoir rapidement passer en vidéo (la cassette est annoncée), signe qui ne trompe pas. Mais pourquoi? Pourquoi cette incertitude du public à l'égard d'un film qui a tout pour réussir? Shirley MacLaine a la chance de se retrouver avec une nomination comme meilleure actrice en avril prochain; le scénario est solide, intelligent, bien raconté et superbement joué par tous les comédiens, jusque dans les petits rôles, et tout cela constitue, de manière évidente, l'étoffe des bons films. Alors, en effet, pourquoi? Il semble manquer un je ne sais quoi difficile à définir, une espèce d'engagement, une direction ou plus ferme, ou plus fluide, je ne sais pas. Prenons *Le Maître de Musique*⁽¹⁾ de Gérard Corbiau, qui tient depuis des semaines sur nos écrans. On y assistait à l'apprentissage du chant, comme dans le film de Schlesinger nous assistons à celui du piano. Il y a aussi, vers la fin, le concours-piège dont le ou les jeunes sortent victorieux, prêts à voler de leurs propres ailes. Mais là où Corbiau se concentre sur un point unique, Schlesinger entremêle sa ligne mélodique, si je puis dire, de considérations annexes de critique sociale, de descriptions de personnages secondaires, voire d'intrigues qui, pourtant justifiées par l'action dramatique, ne semblent pas toujours s'intégrer harmonieusement à l'ensemble.

Madame Sousatzka, professeur de piano d'origine slave, habite un appartement dans un quartier populaire de Londres. Ses



(1) Voir Séquences, novembre 1988, no 137, pp. 82-83.

colocataires? un vieux kinésithérapeute vaguement homosexuel, une jeune artiste pop (une Twiggy méconnaissable) qui habite avec un impresario aux dents de loup prêt à tout pour arriver: il jette sa copine dans les bras d'un producteur de disques et tente de se faire un coup d'argent en tournant la tête du jeune prodige couvé jalousement par madame Sousatzka en l'invitant à s'inscrire à un concours de piano pour lequel il n'est pas prêt; il y a aussi la propriétaire, une charmante vieille dame (thé à cinq heures, et petits napperons au crochet dans un appartement suintant d'humidité). Madame Sousatzka est dépositaire d'une tradition inflexible d'interprétation héritée de sa mère, pianiste célèbre autrefois. Mais cette mère, abusive, cruelle, a jadis tué moralement sa fille dans sa jeunesse à l'issue de l'un de ses premiers concerts: « Tu es affreuse. Tu ne sais pas jouer. Tu es laide, ridicule et stupide. » La jeune Irina ne sera pas pianiste de concert et vouera sa vie à l'enseignement, mettant la même énergie, la même exigence, la même force et le même engagement à former ses élèves qu'elle en aurait mis à poursuivre une carrière.

Shirley MacLaine a dû prendre vingt-cinq livres pour le rôle, et disait, dans une entrevue télévisée à ABC, que son interprétation s'inspirait directement de professeurs qu'elle-même avait eus, comme « ce prof de ballet, il y a quelques années: un mètre cinquante, les cheveux frisés au petit fer, et descendant six bouteilles de bière par classe; et quand quelque chose ne lui plaisait pas, elle prenait l'élève par l'oreille et le faisait virevolter jusqu'au centre de la pièce. » Madame Sousatzka ne va pas jusque là, mais elle n'admet pas d'être abandonnée, pour quelque raison de ce soit. C'est elle qui mène le jeu, du début jusqu'à la fin, et gare à celui ou celle qui ose la contrecarrer, fut-elle la propre mère du garçon?

La composition de Shirley MacLaine est effectivement saisissante. Mais c'est aussi un masque qu'elle a posé sur son visage, masque figé dans une série de rictus et de tics. Parfois, à travers les fentes du masque, surtout celles des yeux, on aperçoit la vraie, la grande Shirley MacLaine, celle de *Some Came Running*, de *Children's Hour*, de *The Apartment* et autres chefs-d'oeuvre inoubliables. Mais ici, couverte de châles multicolores et de bracelets tintinnabulant, la bouche serrée en une moue faussement sévère, elle amuse plus qu'elle impressionne. Je pense que finalement la faute en revient à John Schlesinger qui pousse la caricature juste un petit peu trop loin.

De plus, comme Stephen Frears dans *My Beautiful Laundrette*, il a voulu faire un commentaire parfois acerbe sur les relations anglo-indiennes dans le Londres de madame Thatcher. Manek est le nouvel élève prodige de madame Sousatzka. Il a quinze ans et vit avec une mère veuve, pourtant jeune et jolie dont il est l'enfant chéri. Elle livre des plats de cuisine indienne préparés au supermarché voisin. Pour son fils, le piano est non seulement une raison de vivre, mais aussi plus tard, peut-être, de gagner sa vie en faisant ce qu'il aime. Pour sa mère, il faut que ce soit la réussite à brève échéance. Dès qu'il a joué une fois, elle est étonnée et mécontente que sa carrière ne commence pas immédiatement avec des concerts, des disques, etc...

Abel

Où sont-ils, les cinéphiles d'antan? Au Festival Losique, ils étaient si nombreux que le maître de céans ne jurant que par son public

Et l'affrontement entre la mère et le professeur, par deux fois, sont parmi les moments les plus savoureux du film. Non seulement deux femmes s'affrontent, mais aussi deux cultures, deux mentalités, deux attitudes. Elles sont aussi possessives l'une que l'autre et pour des raisons différentes, bien sûr. Et cela, Schlesinger le rend admirablement, tout comme le contexte indien. La logeuse de la mère, indienne, elle aussi, est vue dans trois plans différents: dans le premier, la mère lui emprunte dix livres pour payer son taxi; dans les deux autres, exactement semblables, la logeuse est avec deux amies vautrées sur des divans, mangeant des sucreries et buvant du thé à l'eau de rose en regardant ces interminables films indiens basés sur les légendes et les hauts faits des héros et des dieux du panthéon hindou. On imagine leur vie.

Manek, donc, poussé par sa mère, qui n'a rien compris, et par l'impresario du dessus qui veut faire de lui une vedette, s'inscrit à un prestigieux concours de piano (dans la description duquel Schlesinger s'en donne à cœur joie) où il doit interpréter le concerto de Schumann. Irina lui interdit de jouer: il n'est absolument pas prêt. Mais Manek passe outre. C'est la rupture entre lui et madame Sousatzka. Au concours, il rate son coup, comme prévu (cette partie n'est pas très bien amenée, ni très convaincante), malgré l'ovation d'un public ignare, et devra choisir sa voie. Évidemment, madame était au concert, a tout vu, tout entendu, et lui dit qu'après tout ce n'était rien, que maintenant « on va vraiment travailler ». Pour sceller la réconciliation, elle l'invite à dîner chez elle, comme on attend un amoureux. Mais il a choisi. Il ne viendra pas, il va vers un autre professeur, essentiel celui-là, un instant entrevu au concours, mais dont il sait qu'il le mènera à la gloire. Cette partie du film évoque irrésistiblement cette autre initiation que jadis une certaine Maude offrit à un tout jeune Harold dans le très beau (et amoral) film de Hal Ashby. Mais ici, l'initiation viendra de la jolie et seule voisine du dessus, et non de la femme vieillissante. Madame Sousatzka a les exigences de ses origines et de son métier, ainsi que la démesure associée à son âge et à sa solitude. « Que me reprochez-vous? crie-t-elle. Que je tombe amoureuse de mes élèves? Eh bien oui, parce qu'un professeur, c'est une mère, un père, une maîtresse, quelqu'un qui ne vit que pour ses élèves, qui pense et vit avec eux, qui est tout pour eux. » Mais, grandissants, les oiseaux quittent le nid et vont essayer leurs ailes ailleurs. Et cela, comme toute mère possessive, elle ne peut l'accepter.

Si vous savez ce qu'est l'enseignement, vous comprendrez et vous suivrez la démarche affective de madame Sousatzka, malgré certaines outrances. Car John Schlesinger et Shirley MacLaine ont un peu perdu de leur subtilité, et leur approche manque de finesse (les démolisseurs de la maison d'en face qui font écho aux sentiments dévastés de madame, par exemple). Mais le film, en dépit de toutes ces petites faiblesses mineures, mais agaçantes, se voit avec infiniment de plaisir et de tendresse. Je n'étais pas le seul à me moucher à la fin, et c'est pour cela que j'aurais voulu que le film soit parfait. Il n'était que très bon.

Patrick Schupp

brandissait la menace de jeter en enfer ces vilains journalistes qui empêchaient d'aller au ciel cinématographique ses fidèles dévots.

MADAME SOUSATZKA

— **Réalisation:** John Schlesinger — **Scénario:** Ruth Praver Jhabvala et John Schlesinger, d'après le roman de Bernice Rubens — **Production:** Robin Dalton — **Images:** Nat Crosby — **Montage:** Peter Honess — **Musique:** Gerald Gouriet — **Son:** Simon Kaye — **Costumes:** Amy Roberts — **Interprétation:** Shirley MacLaine (Madame Irina Sousatzka), Navin Chowdhry (Manek Sen), Peggy Ashcroft (Lady Emily), Twiggy (Jenny), Shabana Azmi (Sushila), Leigh Lawson (Ronnie Blum), Geoffry Baldon (M. Cordie), Lee Montague (Vincent Pick), Robert Rietty (Leo Milev), Jeremy Sinden (Woodford), Roger Hammond (Lefranc), Christopher Adey (le conducteur), Barry Douglas (le pianiste) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1988 — 122 minutes — **Distribution:** Cineplex-Odeon.

ABEL — Réalisation: Alex van Warmerdam — **Scénario:** Alex van Warmerdam — **Production:** Laurens Geels, Dick Maas et Robert Swaab — **Images:** Marc Felperlaan — **Montage:** Hans von Donegen — **Son:** Georges Bossaers — **Musique:** Vincent van Warmerdam — **Interprétation:** Alex van Warmerdam (Abel), Henri Garcin (Victor), Olga Zuiderhoek (Douce), Annet Malherbe (Zus), Loes Luca (Christine) — **Origine:** Pays-Bas — 1986 — 100 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Admirateurs qui avaient le mérite d'avoir acheté des billets de faveur, fruits d'une aussi longue attente que d'une organisation peu pressée. Si on avait présenté *Abel* à quatre heures du matin pendant ce festival, on aurait peut-être refusé du monde. Comment expliquer qu'il n'a fait que deux maigres semaines? *Abel* jouissait pourtant d'une assez bonne réputation. On l'avait passé pendant le Festival Chamberlan, il y a deux ans. Il avait reçu plusieurs prix. Hors festival, il a fait salle vide ou presque. Le soir où je l'ai vu, il y avait dix spectateurs. Et c'était un mardi à 3,50 \$. J'espère qu'un jour un « logie » ou un « logue » se penchera sur le problème pour nous expliquer l'étrange comportement des cinéphiles d'ici.

Les dix spectateurs de ce soir mémorable riaient à rate déployée. Ils se marraient comme des canards dans une mare loufoque. On aurait dit le film piqué par une mouche hilare. Des rires nourris aux stéroïdes anabolisants. Une sorte de délire organisé par des situations plus ou moins absurdes.

Pénétrons dans le vif de cette folie contagieuse. Le film nous raconte l'étrange histoire d'Abel, fils unique d'une famille bourgeoise en Hollande. Abel, c'est un pacifiste plus ou moins rangé qui croit que, pour avoir la paix, il faille continuellement faire la guerre. Âgé de 32 ans, il n'a pas mis le nez dehors depuis 10 ans. Ce casanier impénitent croit à la guerre des trois entre lui, Victor, son comédien de père et Douce, une maman qui continue de le couvrir comme s'il était un oeuf de plâtre qui n'en finirait plus de craquer. Au dire de sa mère, il aurait eu des petits problèmes dans son bas âge. Une naissance bleue. Allusion ici non à la couleur des yeux mais à celle de la peau. Il aurait eu des difficultés respiratoires lors de sa toute première sortie dans notre monde. Le tout agrémenté d'eczéma. Tout cela ne fournit pas matière à donner tête première dans la folie.

De fait, Abel joue-t-il à être fou ou l'est-il vraiment? Être dingue ou ne pas l'être, voilà la question. Dans un monde insensé, la folie peut paraître une chose normale. En qualité de profiteur, il pourrait simuler la folie comme pour signifier son refus de devenir adulte. Le psychiatre décide de prendre au sérieux la folie d'Abel quand ce dernier ne jouera plus à l'être mais le sera vraiment. Dans le contexte de cette comédie inclassable, peut-on se fier à un psychiatre? Oh! que non! À la limite, on pourrait comprendre un peu ses bizarreries si Abel était un « téléphage ». Mais non, il n'a pas droit à l'ombre d'une petite télévision. Et les malins d'affirmer qu'il ne peut pas être fou parce qu'il n'a jamais regardé la télé. Cependant, on découvre avec le père que notre argus aux jumelles regardait parfois en catimini l'appareil défendu. On pourrait imaginer qu'Abel se venge sur son père du frère qu'il n'aura jamais. Et c'est cahin-caha qu'il ira fouiner dans le sable mouvant des amours clandestines. Terrain où il découvrira l'hypocrisie de son paternel. Trêve de supputations. Dans ce film sous la mouvance de l'absurde, le fou rire a bien meilleur son.

On pourrait reprocher au réalisateur le ton théâtral de son entreprise. Alex Van Warmerdam vient du théâtre. Il est responsable du scénario et joue lui-même le rôle principal. Cette allure un peu théâtrale ne détone pas dans le contexte du film. Le père est un comédien qui monte sur les planches. Et la bourgeoisie emprunte facilement des attitudes théâtrales pour exprimer des effets calculés

et un bon maintien de surface. Victor qui reproche à Douce son manque de fermeté envers Abel se permet en cachette la fréquentation des sex-shops où travaille une certaine Suzy qui l'invite à découvrir les fantaisies de l'infidélité. Par ailleurs, dans une comédie où l'insolite fait bon ménage avec l'absurde, on ne lésine pas sur la couleur des tons. On s'attend à tout. Même à voir pousser en accéléré les fleurs d'une tapisserie. Pour les dialogues, on pourrait croire à une rencontre entre Pinter, Albee et Beckett. Brassez leur sens de l'absurde et vous obtiendrez un curieux cocktail nommé *Abel*.

Ne me faites pas dire qu'*Abel* n'est que du théâtre filmé. Loin de là. C'est du bon cinéma comique. Le réalisateur multiplie les prises de vues insolites. Avec une certaine prédilection pour la plongée. Dès le début, le point de vue d'Alex Van Warmerdam est lumineux. Son petit monde sera épié par le bon bout de la lorgnette. Des plans filmés à partir de l'extérieur des maisons comme pour nous en dévoiler les secrets nous suggèrent que les personnages seront vus à travers les lunettes de l'insolite. Il nous demande d'adopter le point de vue d'un passant qui voit et entend par une fenêtre entrouverte des comportements étranges. L'imagination inventera les explications les plus abracadabrantes pour « logifier » ces attitudes. Il ne faut donc pas s'étonner de voir notre hurluberlu s'armer de jumelles pour combattre des attaques éventuelles.

Le réalisateur aborde plusieurs genres d'humour. Abel a une manie qui consiste à tuer les mouches avec une paire de ciseaux. C'est à mettre sur le compte de l'humour philosophique. Abel s'amuserait à couper le fil de la vie de ces bestioles dont l'existence n'a aucun sens. Le jeu du mont chauve est à se tordre. Par contre, quand on joue à ceux qui ne se connaissent pas, on nage en plein cynisme. Parfois, le boulevard rejoint le vaudeville. Par exemple, Victor déguisé en petit facteur sonne chez Suzy pour lui offrir un paquet. Suzy, c'est Abel qui n'en croit ni ses mirettes ni ses feuilles de chou. Mais le pater familias ne sait pas qu'il fait des avances à son propre fils. Essayez de ne pas rire. On voit une serveuse qui en nettoyant les tables fait toupiner des cendriers. Plus tard, le cauchemar de Victor se traduira par des cendriers qui toupinent en choeur. C'est hallucinant. Il y a la fameuse séquence où Victor veut imposer Christine à Abel comme future compagne de vie. Les propos semblent tourner en rond dans un curieux cul-de-sac. On parle de tomates, de pommes de terre et de harengs. Christine aime les tomates et le hareng mais n'en mange jamais. La danse endiablée qu'inflige Abel à l'invitée pour la faire fuir en larmes nous renvoie à l'humour noir de Higgins dans *Harold et Maude*. Cependant, le comique n'est pas d'un régal constant. Par exemple, la dégustation de harengs marinés verse dans le délirium un peu épais à la Ferreri qui bouffe.

La fin du film ne se raconte pas, elle se déguste. Une fin faussement macabre? Histoire de brouiller les pistes et de titiller l'imagination de ceux qui n'ont pas vu le film, je vous dirai qu'il est question du meurtre d'un canapé et d'un suicide qui se prend en douceur. Comme les quelques rares films qui nous viennent de Hollande, *Abel* est un film d'auteur. Si on en juge par ce film, Alex Van Warmerdam est un auteur aussi drôle qu'inspiré.

Janick Beaulieu.

Gorillas in the Mist

Après la projection de ce film, on sort du cinéma avec un seul mot dans la bouche: Wow! Cette interjection ne s'adresse pas à la réalisation, au scénario, à la photographie ou à la musique. Elle exprime plutôt notre complète admiration pour l'interprétation de Sigourney Weaver. Le mérite lui revient entièrement, car elle porte toute la production sur ses larges et solides épaules. Elle est constamment présente à l'écran, dans chaque scène, dans presque chaque plan, son visage et ses émotions devenant l'expression propre de l'oeuvre. Elle est la preuve dans ce film que le visage humain recèle mille et une manières, mille et une facettes, mille et un regards que lance de ses yeux perçants la grande Sigourney.

Elle habite avec une conviction et une détermination peu communes son personnage de Dian Fossey, la grande zoologiste qui a étudié les moeurs des gorilles pendant vingt ans. Fossey faisait partie du groupe des trois femmes formées par le docteur Louis Leakey, le célèbre anthropologue. Leakey croyait qu'en étudiant les moeurs des grands singes, il serait possible de mieux cerner les habitudes de vie des ancêtres préhistoriques de l'homme. Aussi envoya-t-il ces trois étudiantes à travers le monde pour se familiariser avec les chimpanzés, les babouins⁽¹⁾ et les gorilles. Fossey s'installa au Ruanda en Afrique orientale en 1968 et y resta pour de bon. Elle connut une fin tragique en 1985. Elle fut assassinée dans son « bungalow » dans la montagne. Les circonstances de sa mort demeurent obscures.

Interpréter un tel personnage ne pouvait que comporter des risques pour une actrice, en particulier les scènes avec les gorilles. Mais la personnalité orageuse de Dian Fossey représentait en elle-même un défi et un risque bien assez grands pour une vedette de la stature de Weaver. Fossey n'avait rien d'un ange et ne soulevait pas toujours la sympathie. Elle aimait vivre seule. Elle en était venue à détester la plupart des humains. Elle buvait énormément, fumait tout autant. Elle était irascible, bourru, inhospitalière. Elle n'aimait véritablement qu'une chose: ses gorilles. Elle s'était fait accepter d'eux, elle les connaissait par coeur, elle assurait leur protection. Elle a dévoué sa vie à leur cause. On imagine alors la tâche ardue pour Weaver de rendre attachante une telle force de caractère.

Elle y réussit, pourtant. Sigourney nous entraîne doucement sur le chemin de Dian Fossey, en nous charmant par sa beauté sèche et abrupte. Puis nous partageons sa détermination, son endurance, son courage. C'est alors qu'arrive le moment tant attendu de la confrontation avec les gorilles et nous sommes totalement pris par surprise (le seul beau moment de mise en scène du film, qui est sûrement l'effet du hasard et qui fut probablement fabriqué au montage). Les gorilles apparaissent peu à peu à travers la dense végétation et on réalise avec effroi que Sigourney se trouve vraiment présente, là, parmi de vrais gorilles⁽²⁾. Elle commence à improviser une série de gestes et d'attitudes. Elle imite leurs grimaces, adopte



la position de soumission, se laisse inspecter par les plus jeunes. Cet exploit se révèle très émouvant et nous fait passer des frissons. Quel courage elle a, cette Sigourney Weaver! Ce sont, à n'en point douter, les moments les plus forts du film.

C'est précisément à ce moment que l'attitude de Dian Fossey se transforme. Elle devient plus dure, plus renfermée, plus distante. Elle devient carrément sans pitié quand il est question de sauver ses gorilles. Elle organise un commando de traqueurs pour riposter contre les trafiquants d'animaux et les tribus avoisinantes. À mesure que Fossey vieillit, Weaver change physiquement de l'intérieur. Cela se voit dans sa façon de serrer la mâchoire, dans sa façon de marcher et de respirer. Mais surtout, cela se voit dans ses yeux à moitié fermés. Lorsque Digit, le grand gorille au dos argenté, le préféré de Dian, est décapité par les trafiquants, le regard que lance Weaver dans la poursuite, la rage démente que l'on peut y lire, ce regard est tout simplement terrifiant. Je me demande bien où Sigourney est allée chercher une telle émotion. Mais je ne veux pas vraiment le savoir.

Quand une actrice se donne à ce point dans un rôle, il est toujours dommage que le reste du film ne soit pas à la hauteur de son interprétation⁽³⁾. Surtout la réalisation impersonnelle de Michael Apter qui, comme par le passé, laisse à désirer. Apter n'est pas un

GORILLAS IN THE MIST

— **Réalisation:** Michael Apter — **Scénario:** Anna Hamilton Phelan, d'après l'oeuvre de Dian Fossey et l'article de Harold T.P. Hayes

— **Production:** Arnold Glimcher et Terence Clegg

— **Images:** John Scale

— **Montage:** Stuart Baird

— **Musique:** Maurice Jarre

— **Décor:** Simon Wakefield

— **Costumes:** Catherine Leterrier

— **Son:** Peter Handford

— **Interprétation:** Sigourney Weaver

(Dian Fossey), Bryan Brown

(Bob Campbell), Julie Harris

(Roz Carr), John Omirah

Milwi (Sembagare) Iain

Cuthbertson (le docteur Louis

Leakey), Constantin

Alexandrov (Van Vecten),

Waigwa Wachira (Mukara)

Iain Glen (Brendan), David

Lansbury (Larry), Maggie

O'Neil (Kim) — **Origine:**

États-Unis — 1988 - 129

minutes - **Distribution:**

Universal.

(1) Il en est question dans le film *Altered States* de Ken Russell, où la femme du Dr Jessup (Blair Brown) étudie les babouins. Pour plus d'informations sur Fossey et Leakey, voir les documents de la National Geographic Society et l'article de Harold Hayes dans la revue *Life* de novembre 1986.

(2) Ces scènes furent tournées au Ruanda sur le site même des recherches de Dian Fossey, avec le même groupe de gorilles avec lequel elle travaillait. Cependant, pour certains gros plans aux attitudes spécifiques, Rick Baker a confectionné des costumes encore mieux réussis que dans *Greystoke*. Tellement réussis, en fait, que personne n'en a parlé dans la presse, ce qui est tout à l'honneur de Baker.

(3) Si Weaver ne gagne pas l'Oscar pour ce rôle, il n'y a pas de justice à l'Académie!

visionnaire. Il lui manque le regard, le point de vue, l'idée directrice. Pourquoi a-t-il fait ce film? Pour montrer Sigourney Weaver parmi les gorilles, pour s'interroger sur la vie tourmentée de Dian Fossey, pour faire un documentaire sur le Ruanda ou pour sensibiliser les gens aux problèmes de la préservation des espèces animales en voie de disparition? Je crois qu'il n'en savait rien et qu'il s'est promené d'une idée à l'autre, réalisant un film épisodique.

L'ouverture du film sur la conférence de Leakey n'apporte rien d'autre qu'une introduction facile et paresseuse des personnages dans une situation quelconque. L'utilisation des échanges de lettres pour faire avancer le récit devient mécanique et feuilletonesque. L'épisode amoureux entre Fossey et le photographe Bob Campbell s'avère trop long, trop idyllique, trop romantique, trop « glamour ». Ça sent le compromis commercial à plein nez et ça falsifie la réalité. De la même façon, on évite les problèmes d'alcool et de cigarettes (à peine montre-t-on Fossey en fumer quelques-unes alors qu'elle pompait à la chaîne). Le pire, on écarte totalement la question du transfert anthropomorphe qui caractérisait les troubles psychologiques de Fossey durant les dernières années de sa vie. Elle en était venue à considérer les gorilles comme des êtres humains et elle prenait leur cause trop à cœur, ce qui la faisait réagir trop impulsivement.

Comment peut-on faire un film sérieux sur Fossey et balayer ces questions primordiales du revers de la main? Comment peut-on, en

1988, réaliser un film aussi vieux jeu dans sa construction? Je crois personnellement que ce fut une erreur d'avoir voulu illustrer toute la vie professionnelle de Fossey, de 1968 (rencontre avec Leakey) jusqu'à 1985 (sa mort). On aurait dû se concentrer sur une étape déterminante, un tournant psychologique important. La mort du gorille Digit constituait un excellent point de départ qui aurait pu faire l'objet du film tout entier et servir de leitmotiv, avec ses répercussions sur la psychologie déjà tourmentée de Fossey. De même, terminer le film avec son assassinat se révèle un manque de tact flagrant. Il manque trop d'éléments pour la justifier dramatiquement. Le film s'achève donc sur une scène prévisible où rien n'est montré et rien n'est su, un non-sens cinématographique. Il eût été préférable de terminer sur un gros plan de Fossey après son altercation avec le trafiquant d'animaux (celui qui est d'ailleurs probablement responsable de sa mort). Ce plan aurait été chargé d'émotions et se serait au moins fermé sur Fossey elle-même, et non dans un fossé (pardonnez-moi ce jeu de mots inévitable).

Toutes ces remarques n'enlèvent cependant rien à la splendeur de Sigourney Weaver, elle qui, jusqu'à présent, a eu une carrière plutôt excentrique: *Alien*, *Ghostbusters*, *Aliens*. Tous les rôles qu'elle aurait aimé décrocher, dit-elle, furent offerts à son amie et compagne de classe, Meryl Streep. Parce que trop grande, pas assez belle, un peu hors circuit. Avec son interprétation de Dian Fossey, elle n'a plus rien à envier à son amie.

André Caron

Bonne mère malgré tout / The Good Mother

BONNE MÈRE MALGRÉ TOUT (The Good Mother)

— **Réalisation:** Leonard Nimoy — **Scénario:** Michael Bortman, d'après le roman de Sue Miller — **Production:** Arnold Glimcher — **Images:** David Watkin — **Montage:** Peter Berger — **Musique:** Elmer Bernstein — **Décors:** Anthony Greco — **Costume:** Susan Becker — **Son:** Richard Lightstone — **Interprétation:** Diane Keaton (Anna Dunlap), Liam Neeson (Leo Cutter), Jason Robards (Muth), Ralph Bellamy (le grand-père), Teresa Wright (la grand-mère), James Naughton (Brian Dunlap), Asia Vieira (Molly Dunlap), Joe Morton (Frank Williams), Katey Sagal (Ursula), Tracy Griffith (Babe) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 103 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

Il ne fallait peut-être pas s'attendre à trop de la part de Leonard Nimoy lorsqu'on annonça que c'était lui qui allait adapter le best-seller de Sue Miller. S'il y avait du côté littéraire une histoire contemporaine qui, à partir d'un fait presque divers, exposait en long et en large les difficultés d'appartenir à une famille monoparentale (et même plus que cela), s'il y avait un souffle, une violence émotionnelle qui dépassait les stéréotypes, il y a côté cinématographique une telle abondance de subversion, de puissance interne qu'on se demande comment Diane Keaton s'est laissée jouer un si mauvais tour.

Car elle n'est point responsable de cette oeuvre qui pouvait jouer gros et qui n'est finalement qu'une histoire de divorcée se battant pour garder les droits de vivre avec sa fille de six ans. On lui donne l'occasion de prouver encore une fois qu'elle est sans aucun doute une grande comédienne, mais c'est sous la forme de deux ou trois numéros d'acteur qui ne plaisent et émeuvent que le temps qui leur est alloué à l'écran. De plus, la « bonne mère » qu'elle veut être frôle la caricature lorsque Nimoy décide de consacrer un bon tiers de son film à la montrer aux petits soins avec sa fille, la cajolant, lui racontant des histoires et la sermonnant avec douceur lorsque par exemple, elle fait basculer son verre de lait. Un peu mièvre: c'est cela qui fait qu'elle est « good mother »?

À force de compter presque uniquement sur le talent des acteurs qu'il est censé diriger, Nimoy se vautre dans une nonchalance de réalisation qui ne pouvait donner que ce produit, par moments, indigeste. Car, à part Keaton, il y avait Liam Neeson et Jason Robards, des acteurs intelligents, profonds qui se promènent dans le film à la recherche d'eux-mêmes et finissent par ressembler aux personnages

qu'ils ont incarnés dans des films antérieurs. Pour Neeson, on pense à *Suspect*, pour Robards, à *All the President's Men*.

Il faut dire qu'il y a aussi une multitude de lieux communs dans cette histoire, et qui existaient d'ailleurs déjà dans le roman original: l'enfant « à la valise » qui se déplace de chez sa mère à chez son père et vice-versa, la femme qui se trouve un amant accidentel parce que celui-ci a osé lui dire qu'elle était... belle!, l'amie de toujours à qui on raconte tout en rougissant et qui vous prodigue des conseils hypothétiques...

L'idée de base de cette histoire devait être recherchée ailleurs à mon avis. Et l'auteur du roman ne l'ayant pas mise de l'avant, on pouvait espérer que l'adaptation cinématographique aurait montré un peu plus de courage et de conviction. Possibilités d'idées de base? Que les promesses des années 60 ne peuvent se réaliser dans les années 80; que l'intensité des relations entre les individus puisse être acheminée vers le spectateur (ou le lecteur) de façon plus directe, plus *chaude*, sans détour, sans mettre des gants (mais y aurait-il eu alors matière à best-seller pour Mme Miller?); que la société, encore une fois, n'arrive pas à admettre, malgré toutes les révolutions et tous les mouvements, qu'il puisse y avoir des rapports entre le thème de la mère et celui de sa sexualité (une mère n'a toujours pas de désir, sans cela, comme serait-elle « bonne »!!!); que seul l'art peut venir à la rescousse des divorcées qui, supposément par définition, détestent tous les hommes: il est sculpteur irlandais, le nouvel homme dans la vie d'Anna Dunlap (comme Alan Bates était peintre britannique dans la seconde vie de Jill Clayburgh dans *An Unmarried Woman*), alors, développez, développez, monsieur Nimoy...



Au lieu de cela, on s'attarde, dans les dix premières minutes, à nous faire le portrait d'une jeune tante qu'avait eue Anna-adolescente, une anticonformiste un peu délurée qu'elle admirait et à qui elle rêvait de ressembler. Dans les dernières images, on voit Anna et sa fille faire du bateau sur le lac où la jolie tante s'était noyée dans le passé. Ça veut dire? Que c'était une erreur d'avoir voulu lui ressembler? Que le passé s'oublie et que seul compte l'avenir, puisque l'enfant s'accommode bien des décisions des juges et des avocats? Qu'Anna continuera à faire voguer sa galère, bien qu'elle n'ait pas réussi à démontrer que sa manière de vivre n'appartenait qu'à elle? Tristes conjectures.

Diane Keaton est une hypersensible que des rôles successifs ont modelée et améliorée. Ayant dépassé le cap de la quarantaine exacte, ses personnages commencent un peu trop vite à se ressembler. À part ses mimiques annie-halliennes (qui font partie de sa personnalité depuis bien avant l'ami Woody d'ailleurs), les femmes qu'elle interprète

ont énormément de choses en commun: des mères (*Baby Boom*, *Shoot the Moon*), des femmes passionnées (*The Little Drummer Girl*) ou passionnément amoureuses (*Looking for Mr. Goodbar*, *Mrs. Soffel*). Elle était divorcée également dans *Shoot the Moon* et s'appelait, bizarrement, Faith Dunlap... (Et les rapports entre *Baby Boom* et *Three Men and a Baby*, précédemment réalisé par Mr. Spock lui-même, Dr. Spock serait-on presque tenté de dire alors)? À mon avis, Diane Keaton a un besoin urgent de libération, de transformation. Je la verrais volontiers dans des personnages politiquement tourmentés, comme celui de Louise Bryant que lui offrit Warren Beatty dans *Reds*, tourmentés mais romantiques (sans être sentimentaux) et moqueurs, spirituels (sans être sarcastiques), un peu comme dans *Crimes of the Heart*.

Quant à Leonard Nimoy, il a avoué dans une entrevue récente qu'il voulait qu'avec *The Good Mother*, il soit considéré « comme un cinéaste, et non plus comme un réalisateur ». (Le projet devait être confié à Robert Redford à l'origine, pour qu'il en fasse quelque chose dans la veine de *Ordinary People*). C'était un défi pour Nimoy, suite à une sorte de cure à la paranoïa dans laquelle il se voyait assimilé avec la série des *Star Trek* et dont il voulait absolument se sortir. Il avait commencé par réaliser les épisodes III et IV des aventures de l'*Enterprise*, s'était mêlé de rassembler trois Américains autour d'un couffin d'origine française, puis s'était dit que le temps était venu de démontrer ce qu'il savait faire. Mais pourquoi faut-il que nous, spectateurs, devions accepter ces envies de star, ces lubies de bonhomme qui veut prouver quelque chose? Personne ne lui a rien demandé, à ma connaissance.

Les vrais talents se reconnaissent par des oeuvres authentiques et l'authenticité ne dérive que par un désir de vouloir changer le monde, de l'améliorer. Le vrai créateur est universel. Mais peut-être Leonard Nimoy l'a-t-il finalement compris: il ne sera qu'acteur dans *Star Trek V*. Et c'est (eh oui!) William Shatner qui s'essaiera à son tour derrière les caméras. Désolant carrousel.

Maurice Elia

À bout de course / Running on empty

Lorsqu'on regarde Christine Lahti à l'écran (et je suppose que l'on doit avoir un sentiment analogue lorsqu'elle est sur une scène), on a l'impression qu'une force gigantesque l'anime. Elle possède cette énorme *vie intérieure*, cette profonde intensité qui donnent à ses rôles, quelque modestes qu'ils soient, une dimension émotionnelle faite de vibrations et de vagues, totalement, immensément humaine. À ce talent (sans doute inné) de pouvoir communiquer de façon si complète, s'ajoutent sa grande taille, le torrent désordonné de son abondante chevelure noire et un regard que les scénaristes doivent avoir en adoration puisqu'ils semblent compter sur lui pour faire passer un message que des répliques écrites ne viennent que simplement soutenir.

Éclipsant de plusieurs longueurs Goldie Hawn dans *Swing Shift*, récoltant un des seuls lauriers (une nomination aux Emmys) de la tristement soporifique mini-série télévisée *Amerika* (elle y jouait le rôle de la soeur de Kris Kristofferson), Christine Lahti est devenue la grande

comédienne qu'on attendait depuis quelques années. Sa carrière cinématographique se double d'une carrière théâtrale très fructueuse et l'on ne peut s'empêcher de rêver à ce qu'elle a dû apporter aux rôles principaux de *Cat on a Hot Tin Roof*, *The Country Girl* ou *Summer and Smoke*.

Sa façon de se déplacer, d'entrer dans une pièce, de refermer une porte, de mouvoir ses grandes mains, d'envahir une scène rien qu'en la traversant, donne à chacune de ses interprétations une sorte de logique naturelle, comme si elle était là pour corriger les dissonances ou rétablir l'équilibre dans une image flottante dont elle raffermirait les contours.

Aujourd'hui, à trente-huit ans, elle est la seule des actrices américaines dont on ne peut attribuer le talent à « un charme mystérieux », « une présence indéniable » ou « un je-ne-sais-quoi qui crève l'écran ». Son talent se lit sur son visage, dans ses mouvements,



À BOUT DE COURSE (Running on Empty) —

Réalisation: Sidney Lumet —
Scénario: Naomi Foner —
Production: Amy Robinson —
Images: Gerry Fisher —
Montage: Andrew Mondshein — **Musique:** Tony Mottola — **Son:** James Sabat — **Décors:** Philip Smith — **Costumes:** Anna Hill Johnstone — **Interprétation:** Christine Lahti [Annie Pope], River Phoenix [Danny Pope], Judd Hirsch [Arthur Pope], Martha Plimpton [Lorna Philips], Jonas Arby [Harry Pope], Ed Crowley [M. Phillips], L.M. Kit Carson [Gus Winant], Steven Hill [M. Patterson], Augusta Dabney [Mme Patterson], David Margulies [le docteur Jonah Reiff] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 116 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

dans sa voix directe, *durable, dirais-je, et sans fard. Christine Lahti est de ces personnes bien ancrées sur terre, parfaitement au courant des problèmes psychosociaux actuels et prêtes à donner tout ce qu'elles ont pour que soient (au moins) déclenchées d'envisageables solutions.*

C'est d'ailleurs son passé de militante à l'Université du Michigan qui lui a peut-être permis de décrocher le rôle d'Annie Pope dans *Running on Empty*, le dernier film de Sidney Lumet, d'après un puissant scénario signé Naomi Foner.

Le film raconte l'histoire (fictive) d'une famille traquée par le FBI depuis plusieurs années. En 1971, Arthur et Annie Pope, ainsi qu'un groupe de radicaux de l'époque, avaient dynamité le laboratoire de recherches d'une université, sous prétexte qu'on y fabriquait du napalm. C'était au temps des grands mouvements révolutionnaires au cours desquels l'Amérique se cherchait et se découvrait tout en se déchirant. Or, les Pope avaient involontairement provoqué un accident tragique (un concierge était resté dans le bâtiment visé et avait subi des blessures graves) et s'étaient transformés en fugitifs parce qu'ils savaient que s'ils se livraient aux autorités, ils perdraient automatiquement la garde de leur enfant alors âgé de deux ans.

Aujourd'hui, Danny Pope est un adolescent doué d'intelligence et de talent et il a de plus en plus de difficulté à accepter les errances continues que lui fait subir le passé parental. Ces errances sont, pour lui et son jeune frère, des déracinements qui se doublent de véritables déchirements puisque Danny comprend et soutient les

actions de ses parents qu'il aime de façon profonde et dont les idées, l'affection et le soutien l'ont inspiré tout au long de sa vie.

Bien que le cours dramatique du récit a tendance à adopter le point de vue du jeune homme (il veut utiliser ses dons de pianiste, permettre à la relation sincère qui le lie à une camarade de classe de se développer, aider ses parents en leur donnant le meilleur de lui-même), le film nous présente deux anciens contestataires que viennent bousculer les conséquences de leurs actes. Il ne pose pas la question de savoir si les idées de la contre-culture valaient la peine d'être défendues ou si les militants de l'époque s'étaient ou non battus en vain.

C'est aux spectateurs d'aujourd'hui (disons « aux 18-30 ans ») que reviendra la tâche de faire un choix: pour les parents et leur système d'éducation, pour les jeunes qui répriment leurs sentiments contradictoires — d'une part. D'autre part — pour la défense des causes justes (il leur faudra bien entendu définir cette expression), pour ou contre le militantisme, la contestation et l'engagement. En un temps où l'on se plaint d'une jeunesse désœuvrée, désorientée par l'excès des possibilités que la société leur lance par grandes pelletées, il est intéressant, rafraîchissant même, de voir un film qui pose le problème de l'action sociale et se questionne sur les mouvements et l'activisme passés.

Pour illustrer ce concept riche en nombreux sous-thèmes, les cinéastes ont misé sur le choc des générations, mais sans affirmer qu'il s'agisse d'un choix dû à la différence d'âge ou de conception

de la vie. Les parents Pope voudraient que leurs enfants poursuivent leur oeuvre en se tenant en constant état d'alerte, en questionnant sans cesse l'autorité et les lois officielles. Ils leur donnent l'exemple en continuant de soutenir (même en tant que suspects en fuite) des associations liées à la préservation de l'environnement.

Judd Hirsch met tout son talent au service de ce rôle taillé sur mesure, celui d'un père qui ne parvient pas à distinguer cellule familiale et cellule révolutionnaire. C'est lui qui cependant souffre le plus de devoir effacer un passé dont il s'effraie de remarquer les occasionnels relents nostalgiques. Telle cette séquence inoubliable où il entraîne sa famille et l'amie de son fils dans l'accompagnement chanté et dansé de *Fire and Rain*, refrain presque fétiche d'une époque, immortalisé par James Taylor. On pense inévitablement à la séquence de la cuisine dans *The Big Chill* (et à quelques moments similaires de la série-tv *thirtysomething/La Trentaine*), mais la scène permet de souligner mieux que tout la totale communion dont peuvent se prévaloir

non seulement les membres d'une même famille, mais les individus soucieux de construire ensemble un monde meilleur.

Quant à Christine Lahti, elle est le personnage *central* de ce film où n'existe pratiquement pas de personnage *principal*. Tous pivotent autour d'elle, symbole d'unité, être humain qui essaie, malgré les compromis successifs, de préparer l'avenir de tous, de donner son élan à chacun, quitte à se dépenser à l'extrême. Témoin cette scène fondamentale où on la voit, nez qui coule, yeux rougis, larmes et sueur mêlées, venir demander l'aide de son père qu'elle n'avait pas vu depuis quatorze ans afin de l'écartier de tout scandale.

Si River Phoenix démontre encore une fois qu'il peut être le Timothy Hutton de demain, Christine Lahti écarte toutes les comparaisons: demain, son talent brillera tout seul, laissant celui de Meryl Streep loin derrière.

Maurice Elia

Jeux démentiels / Child's Play

Tom Holland a fait son entrée dans le cinéma d'horreur en s'associant à deux projets de type maniériste: une séquelle et une semi-parodie. Il a d'abord signé le scénario de *Psycho II* dans lequel il a tenté par tous les moyens de donner suite à un des plus parfaits suspense de l'histoire du cinéma. Le résultat, on le sait, n'a pas été des plus convaincants. Ensuite, Holland est passé à la réalisation pour concocter *Fright Night*, un projet inscrit dans la vague hautement démagogique des films d'horreur pour adolescents où les valeurs traditionnelles du genre sont traitées avec un humour qui les prive de toute leur poésie. Dans *Child's Play*, le réalisateur semble vouloir s'éloigner de ces deux types de cinéma-pastiche, même si les dernières scènes du film tombent dans une formule très proche de la vague de films inspirés de *Halloween* et *Friday the 13th*. *Child's Play* est une production faussement originale quant à son sujet et qui repose en fait sur une seule (bonne) idée, appliquée à un canevas tout ce qu'il y a de plus conventionnel. Mais le film parvient néanmoins à faire illusion, surtout parce qu'il évite le *gore* et se refuse, grâce au ciel, à utiliser le genre d'humour qui sévissait dans *Fright Night* (et qui indique en général une attitude de condescendance de l'auteur face au sujet de son film).

Si *Child's Play* a un mérite, c'est bien de livrer la marchandise. Voilà un suspense qui concentre tous ses efforts à la seule cause du frisson bien calculé. La construction du scénario est à ce point linéaire, qu'elle ne permet aucun élément narratif qui ne soit pas de nature à favoriser une action angoissante. La description des personnages et de leurs relations est réduite au strict minimum. Cela résulte d'une approche psychologique très sommaire, mais pourtant efficace. C'est qu'en fait le suspense est souvent plus une affaire de calculs que d'émotions. La preuve, c'est qu'on peut très bien ressentir de la peur pour un personnage en péril, même si celui-ci nous est indifférent à d'autres niveaux. En concentrant ses efforts uniquement sur le suspense, l'auteur se permet de négliger plusieurs éléments explicatifs concernant la motivation des protagonistes. Il ne faut donc pas se poser trop de questions, car le scénario ne saurait résister à l'analyse. En revanche, l'efficacité pure du suspense est à l'honneur.

Le film entre dans le vif du sujet et de l'action dès la première scène. Un criminel, blessé à mort, trouve refuge dans un magasin de jouets. À l'insu du policier qui le poursuit, il réussit à réincarner son esprit dans une poupée à l'aide de quelques formules magiques. La mise en scène est précise et alerte; en moins de cinq minutes, le spectateur est introduit à l'essentiel du sujet. La suite n'est qu'un enchaînement de situations où la poupée est utilisée de toutes les manières possibles pour passer en revue les méthodes les plus diverses pour faire peur au cinéma.



JEUX DÉMENTIELS (Child's Play) — Réalisation: Tom Holland — **Scénario:** Don Mancini, John Lafia et Tom Holland, d'après une histoire de Don Mancini — **Production:** David Kirschner — **Images:** Bill Butler — **Montage:** Edward Warschilka et Roy E. Peterson — **Musique:** Joe Renzetti — **Son:** James E. Webb jr. — **Décor:** Cloudia — **Costumes:** April Ferry — **Interprétation:** Catherine Hicks [Karen Barclay], Chris Sarandon [Mike Norris], Alex Vincent [Andy Barclay], Brad Dourif [Charles Lee Ray], Dinah Manoff [Maggie Peterson], Tommy Swerdlow [Jack Santos], Jack Colvin [le docteur Ardmore] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 87 minutes — **Distribution:** M.G.M./United Artists.

La première partie du film crée une tension fondée sur le fait que la menace que représente le tueur est tout à fait insoupçonnable dans cet objet de plastique que l'on destine aux jeux d'enfants. C'est à mon sens la portion la plus angoissante du film, car elle met en péril des personnages qui ignorent le danger. L'auteur exploite cette stratégie pendant quelques scènes et renforce même le suspense en étirant le moment clé où un des personnages découvre la nature maléfique du jouet. Mais une fois ce passage terminé, l'action devient plus conventionnelle. La poupée tient alors le rôle habituel d'un tueur qu'il faut traquer ou fuir, selon les circonstances. Tout cela jusqu'aux toutes dernières scènes, où le jouet meurtrier devient une variation originale à partir du motif très à la mode du « psycho-killer » à la *Halloween*. Holland ne nous épargne même pas le cliché voulant que l'assassin, que l'on croit hors de combat, fasse un retour surprise... et deux fois plutôt qu'une. Mais un détail explicatif au milieu du film justifie ce procédé devenu maintenant si prévisible. Au moins Holland nous épargne le clin d'oeil final qui annonce une séquelle dans la presque totalité des films actuels du genre.

Le travail du réalisateur est efficace, mais s'en remet le plus souvent à une grammaire archi-connue du suspense. La création des effets-chocs et la conduite des moments de tension ne présentent pas une originalité particulière. C'est du travail consciencieux et mené avec métier, mais qui ne réserve aucune surprise et aucun moment vraiment fort. Holland favorise plutôt la création d'un climat d'angoisse soutenu, ce qui est déjà pas mal. Il faut dire que la poupée elle-même est une figure assez originale dans le musée imaginaire du cinéma d'horreur. Comme toute figure employée à contresens, elle dégage une terreur incontestable.

Lon Chaney a déjà dit que, selon lui, le sommet de l'épouvante serait qu'au coup de minuit, seul chez lui, il reçoive la visite d'un clown grimaçant... Imaginez une poupée souriante armée d'un long couteau. Evidemment il faut, pour goûter au plaisir du frisson, avoir un peu le goût de jouer.

Martin Girard

Encore/Once More

ENCORE (Once More) —

Réalisation: Paul Vecchiali

— **Scénario:** Paul Vecchiali

— **Production:** Paul

Vecchiali — **Images:**

Georges Strouve — **Mon-**

tage: Paul Vecchiali et Franck

Mathieu — **Musique:** Roland

Vincent — **Chansons:** Paul

Vecchiali — **Son:** Antoine

Bonfanti — **Interprétation:**

Jean-Louis Rolland (Louis),

Florence Giorgetti (Sybèle),

Pascale Rocard (Anne-

Marie), Nicolas Silbert

(Yvan), Patrick Raynal

(Frantz), Severine Vincent

(Immondice), Michel Gauthier

(Michel), Catherine Becker

(Cathy), Albert Dupontel

(Alain), André Sallée (André),

Marc Briones (Marcel), Anne

Richard (Marthe), Dora Doll

(la mère) — **Origine:** France

— 1988 — 87 minutes —

Distribution: France-Film.

Pour son nouveau film, Paul Vecchiali a choisi un découpage rigoureux constitué de dix parties qui sont presque autant de plans séquences toujours datés. D'une scène à l'autre se succèdent quelques points repères dans la vie de Louis: rupture avec sa femme et sa profession, découverte de ses tendances homosexuelles, rapports difficiles avec les membres de sa famille, liaisons avortées, maladie et mort; autant de scènes qui sont comme des fragments de mémoire venant reconstituer l'itinéraire tragique de Louis.

Vecchiali, cinéaste de la mémoire? Certains l'ont dit, mais le rapprochement avec Resnais pourrait sembler hasardeux. Du *souvenir* serait plus juste. En effet, le charme opérerait aussi longtemps que l'auteur de *Femmes, femmes* filmait un *maintenant* au regard tourné vers l'*hier*. Mais dès que Vecchiali se limite à vouloir faire revivre le passé en le mettant en scène, il se fait moins convaincant. Si l'osmose de ces deux tendances semblait réussie dans *En haut des marches* (son film le plus achevé), l'écriture d'*Encore/Once More*, un peu figée dans des procédés convenus (notamment ce contestable découpage en plans séquences) s'accommode plus ou moins de ces investigations « mnémoniques » étalées sur une décennie.

Rosa la rose, pour citer un autre film de Vecchiali, était une copieuse mixture de nombreux clichés inhérents à certains films mythiques des années 30; au contraire, *Encore/Once More* repose essentiellement sur de longues ellipses. Le résultat de cette trop évidente fragmentation est que le cheminement intérieur de Louis nous échappe. Sous prétexte de nous présenter les étapes cruciales de l'histoire de Louis, Vecchiali évacue les détails et trahit son incapacité d'articuler le récit cohérent qui nous aurait vraiment révélé l'essence du personnage. Encore toutefois faudrait-il s'assurer de cette essence, puisque Louis nous paraît tellement fade et veule qu'on se demande quel intérêt peut avoir un auteur d'en faire son personnage-pivot. Bien sûr, il ne s'agit pas d'exiger l'image d'un héros « positif », même si Louis tente lui-même de nous en convaincre lorsqu'il nous offre deux ou trois ritournelles « à la Demy » (ce recours à la chanson, cher à Vecchiali et pertinent dans *Femmes, femmes*, s'avère ici proprement



indigeste). Mais on voudrait comprendre, autrement que par des dialogues souvent littéraires ou par une mécanique trop théâtrale, les passions qui animent ces êtres... sans pour autant tomber dans la psychologie, que par ailleurs Vecchiali exècre. De là à lui préférer une distanciation oeuvrant à une dédramatisation exagérée du récit, il n'y a qu'un pas...

Au moins doit-on reconnaître que Paul Vecchiali n'est pas un cinéaste racoleur. Je dois avouer en dernière instance que le choix des longs plans séquences et des lents mouvements de caméra, s'il dessert la progression dramatique, confère au film un rythme langoureux (pour ne pas dire languissant) qui s'accorde assez bien au sujet. On notera d'ailleurs que seule l'ultime partie de l'oeuvre affiche plusieurs plans successifs, comme si la mort imminente de Louis bousculait le regard que nous posons sur lui et sur son entourage.

Et comme si le montage venait souligner le rythme du coeur à ses derniers soubresauts.

Denis Desjardins

Moon over Parador

La première fois que j'ai vu un film de Paul Mazursky, je ne savais vraiment pas ce qui m'attendait, ceux qui m'y avaient envoyée non plus. Attendez que je vous raconte. C'était au milieu des années 70. À la polyvalente, nos profs de religion et de sciences morales voulaient nous faire discuter des problèmes de la vie. Comme il est plus facile de parler de ces choses lorsqu'on a des exemples concrets sous les yeux, ils nous ont envoyé voir *Bob and Carol and Ted and Alice* (1969). Après la projection, les profs se sont excusés parce que, disaient-ils, ce n'était pas le film qu'ils avaient commandé. En fait, ils étaient très mal à l'aise. Ils avaient été troublés par cette analyse des problèmes vécus par la génération qui a été à la fois initiatrice et objet d'expérience de la grande révolution sexuelle qui a frappé l'Occident à la fin des années 60. Mazursky prouvait qu'il savait décortiquer les problèmes psychologiques et sociaux. Je ferais le même commentaire pour *An Unmarried Woman* (1978).

Avec *Down and Out in Beverly Hills* (1986), le réalisateur explore un tout autre genre. Il veut faire rire à tout prix et met ensemble tous les hurluberlus de la Californie. Ces personnages caricaturaux ont rendu insipide l'histoire de *Boudou sauvé des eaux* que Renoir avait si bien rendue dans son film.



Même problème avec *Moon over Parador*. Un comédien new-yorkais, Jack Noah, tient le premier rôle dans un film banal tourné à Parador, une île perdue au milieu de l'océan à la hauteur du tropique du Capricorne. On est en pleine période électorale. Comme il se doit, en pareille circonstance, le président du pays paraît à tous les événements « glamour » afin de mousser sa popularité. Il assiste donc à la fin du tournage du film américain. Quand vient le moment de serrer la main de chacun des membres de l'équipe, il remarque à peine Jack, même si ce dernier est son parfait sosie. Cette similitude n'aura pas échappé aux yeux de lynx de Roberto Strausmann, le bras droit du

dictateur. C'est ainsi qu'il se tournera immédiatement vers Jack après la mort du président pour lui offrir le rôle le plus important de sa carrière, celui du dictateur de Parador. Et la représentation devra tenir l'affiche combien de temps? « Only a day or two », lui promet-on. Mais la blague durera un an jour pour jour.

Si personne n'est dupe de la supercherie dans l'entourage du dictateur, Jack finit par se prendre à son propre jeu, exactement comme ces comédiens qui deviennent prisonniers de leurs rôles tant que la dernière représentation n'a pas eu lieu. Comme il l'a appris à l'école de théâtre, Jack va chercher au fond de lui ce qui peut l'aider à mieux interpréter son rôle. Jusqu'ici, bien que la démonstration m'ennuie un peu, je lui trouve un certain intérêt. Mais à partir du moment où Jack sort de son rôle et se met à improviser, je décroche complètement. Il prononce un discours devant une foule en délire. Il se laisse emporter à un point tel qu'il se prend pour Don Quichotte. Il veut « rêver l'impossible rêve » et « atteindre l'inaccessible étoile. » C'est bien joli tout ça, mais pas tellement crédible. C'est tout aussi farfelu que sa promesse de libérer tous les prisonniers politiques. Un vrai dictateur ne ferait jamais ça, ce serait signer son arrêt de mort.

Mazursky établit donc un parallèle entre le cinéma et la politique. Son hypothèse est la suivante: celui qui sait interpréter un rôle dans un film peut tout aussi bien se faire élire à la tête d'un pays, en particulier s'il s'agit d'une dictature puisque celui qui tient vraiment les ficelles ne se montre jamais. Le président n'est qu'un pantin. Mieux encore, un comédien. Il n'a qu'à interpréter son rôle. La démonstration est très appuyée. Mazursky va jusqu'à faire dire à son pauvre clown qu'il souhaite qu'on inscrive sur son épitaphe: « He played his part well. » La comparaison ne tient plus à partir du moment où la voiture du dictateur explose. Dans la vraie vie, seul le politicien joue. Ses électeurs et ses opposants ne rigolent pas. C'est alors sa propre vie qui est en jeu. Au cinéma, tous sont bien à l'abri.

En comparant la politique et le cinéma, Mazursky se frappe le nez contre le miroir des faux-semblants. Il rend insipide le très grave problème de la dictature en pays sud-américains. Le seul moment vraiment intéressant de cette comédie est celui où Roberto et l'agent de la C.I.A. montrent un vidéo de la guérilla à Jack. On y voit des scènes de la vie réelle des gens du pays. Là, Mazursky excelle. Il réussit à faire passer un message. Il sait choquer avec peu de mots, un rythme effréné et des images criantes de vérité et de violence. Là, il dénonce vraiment le totalitarisme et la torture.

Sylvie Beaupré

MOON OVER PARADOR

— **Réalisation:** Paul Mazursky — **Scénario:** Paul Mazursky et Leon Capetanos, basé sur une nouvelle de Charles G. Booth — **Production:** Paul Mazursky — **Images:** Donald McAlpine — **Montage:** Stuart Pappé — **Musique:** Maurice Jarre — **Son:** Jim Webb — **Décors:** Alexandre Meyer — **Costumes:** Albert Wolsky — **Interprétation:** Richard Dreyfuss [Jack Noah], Raul Julia [Roberto Strausmann], Sonia Braga [Madonna], Jonathan Winters [Ralph], Fernando Rey [Alejandro], Sammy Davis jr. [Sammy Davis jr.], Michael Green [Clint], Polly Holliday [Midge], Milton Gonçalves [Carlo], Charo [Madame Loop], Marianne Sägebrecht [Magda], René Kolldehoff [Gunther], Paul Mazursky [Mama] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 105 minutes — **Distribution:** Universal.

El Dorado

La découverte et la conquête de l'Amérique du Sud par les Espagnols ont, depuis les premiers jours, suscité les commentaires les plus passionnés et alimenté de nombreuses controverses. L'El Dorado est une région qui s'étendait de l'actuelle Colombie jusqu'au milieu du Chili, et c'est aussi l'une des plus inhospitalières du globe: sur la côte, un désert où il ne pleut pratiquement jamais; à l'intérieur, une série de pics montagneux, arides, et provoquant le « soroche »,

ce mal des hautes altitudes; entre les deux, une jungle étouffante, moite, dont la faune et la flore sont mortellement dangereuses. Les peuplades qui s'y étaient installées depuis l'aube des temps, tout au long de la Cordillère des Andes, les Muiscas, les Chavins, les Mochicas et les Chimus furent militairement réunis sous le sceptre impérial de Yupanqui Pachacutec, conquérant et réformateur. Pendant trois siècles, une civilisation brillante, cruelle, admirablement policée,



EL DORADO —

Réalisation: Carlos Saura

— **Scénario:** Carlos Saura

— **Production:** Andrés

Vicente Gomez — **Images:**

Teo Escamilla — **Montage:**

Pedro del Rey — **Direction**

musicale: Alejandro Masso

— **Son:** Gilles Orthion —

Interprétation: Omero

Antonutti [Aguirre], Lambert

Wilson [Pedro de Ursua],

Eusebio Poncela [Gusman],

Gabriela Roel [Ines], Ines

Sastre [Elvira], José Sancho

[La Bandera], Patzi Bisquert

[Pedrarias], Francisco Algora

[Llamoso], Feodor Atkine

[Montoya], Abel Viton

[Henao], Paco Merino

[Alonso Esteban], Mariano

Gonzalez [Zalduendo], Gladys

Catania [Juana], David

Gonzalez [Munguia], Alfredo

Catania [Vargas], Luis

Fernando Gomez [Garcia de

Arce], Rodolfo Cisneros

[Duarte], Garardo Arce

[Valcazar], Manuel Ruiz [Juan

Corzo], Adrian Diaz [Miranda]

— **Origine:** Espagne —

1988 — 121 minutes —

Distribution: Dima Films.

supérieurement organisée, va annexer presque toute la côte ouest de l'Amérique du Sud: c'est l'empire Inca, qui finalement tombera sous la coupe espagnole après l'affrontement entre Francisco Pizarro et l'empereur inca Atahualpa au début du XVI^e siècle. C'est cet affrontement que raconte *The Royal Hunt of the Sun*, pièce montée d'abord à l'Old Vic de Londres, et subséquemment l'objet d'un film avec Robert Shaw et Christopher Plummer.

Pourquoi ce déferlement de l'Espagne sur le Nouveau Monde? L'appât du gain, la soif de l'or fabuleux et quasi mythique, et surtout l'espoir de découvrir El Dorado, l'Homme doré, un roi dont on recouvrait le corps de poudre d'or lors de son couronnement. Et, avec le temps, l'El Dorado en vint à désigner un royaume aux richesses prodigieuses qui incitèrent aventuriers, « routiers et capitaines, ivres d'un rêve héroïque et brutal, à conquérir le fabuleux métal que Cipango mûrit en ses mines lointaines ».

Pour ces hommes frustes, souvent illettrés, courageux jusqu'à la folie, aveuglés par le mirage de richesses introuvables, cette conquête de l'or tourna souvent à l'aventure dérisoire et atroce. C'est vrai, Cortez et leurs compagnons réussirent au-delà de toute espérance, et la rançon d'Atahualpa, comme celle de Montezuma, empereur aztèque, atteignirent des sommes absolument fabuleuses, dont on peut à peine s'en faire une idée aujourd'hui. Il faut dire qu'à l'époque de Philippe II, l'or était si rare en Europe que sa valeur avait décuplé en un demi-siècle. Aussi de nombreux Européens (dont au moins 80% d'Espagnols) ajoutèrent foi à la légende de l'El Dorado et s'embarquèrent pour la plus grande chasse au trésor de tous les

temps, pillant, ravageant, détruisant, tuant, pour finalement effacer de la face du globe la civilisation la plus brillante de l'Amérique du Sud. Pour les Incas et les Indiens en général, l'or, « la sueur du soleil » et l'argent « les larmes de la lune » symbolisaient la Divinité et la Royauté. Pour les Espagnols, c'était la richesse; et comme il était plus facile de l'évaluer en lingots, presque tous les objets précieux qu'ils trouvèrent, volèrent ou obtinrent comme prix de rançon furent fondus, avec un mépris total de leur caractère sacré ou leur exceptionnelle qualité artistique.

Carlos Saura, dans son dernier film, a choisi l'authenticité, et a longuement compilé les archives royales à Séville, les rapports des capitaines et les journaux de bord. Ce que je viens d'expliquer est en fait le cadre qu'a choisi Saura pour raconter sa version de l'El Dorado. Et, plus particulièrement, il s'agit de l'expédition tragique menée par le capitaine Aguirre au pays de l'or, et de la révolte de ses capitaines, lorsque ceux-ci, au terme d'une aventure où tout conspire contre eux, la nature, violente et inhumaine, les Indiens machiavéliques, le désespoir, la frustration et la peur, tenteront de changer le cours de l'histoire par des affrontements de pouvoir qui décimeront les chefs selon un effrayant procédé d'autodestruction dont le cinéaste décrit le barbare processus avec une minutie calculée.

La comparaison avec le film de Werner Herzog (*Aguirre ou la colère de Dieu*, 1972) est logique et inévitable: même personnage, même époque, mêmes péripéties. Mais la vision de Herzog se concentrait essentiellement sur le personnage immense et dérisoire d'Aguirre, interprété de façon hallucinante par Klaus Kinski. J'ai revu

le film: il n'a rien perdu de sa force, de sa démenche et de sa terrifiante beauté. Les ultimes moments sur un radeau à la dérive avec quelques compagnons morts ou mourants et cette pâle jeune fille dont le destin jadis glorieux s'éteint sans bruit dans les pièges tendus par une nature sans merci composent des images inoubliables, et qui demeurent longtemps dans la mémoire. Et c'est justement ce qui manque au film de Saura: les images sont belles, sans conteste, et rien n'a été épargné pour impressionner le spectateur. Mais Herzog utilise le petit bout de la lorgnette pour nous faire vivre l'essentiel, presque symboliquement, stigmatisant en une série de plans extrêmement impressionnants cette errance désespérée et finalement complètement inutile: il n'y a rien au-delà de la Mort et Aguirre, avant de mourir, écrit à Philippe II: « Il n'y a rien d'autre sur ce fleuve que le désespoir. » Il n'a pas trouvé la richesse, les rêves étaient des mensonges, et il meurt là, comme un rat, entre le ciel indifférent et la terre inhumaine, et on est aussi ramené à cette quête, sur un autre fleuve, du dérisoire et de l'impossible que vit le héros d'*Apocalypse Now*.

Carlos Saura, cernant au départ la vérité historique, a joué la carte de l'opulence, de la grandeur où tout rutilait, flamboie, étincelle: les armures, les plumes et les verroteries des Indiens, les couchers de soleil sur le fleuve. Et cette magie visuelle et sonore détourne finalement notre intérêt, hélas! à trop regarder, on oublie les affrontements, les retournements d'alliance, les faux serments, et on ne distingue plus très bien l'assassin de l'assassiné. Comment! Carlos Saura, le cinéaste intimiste, le metteur en scène du dépouillement,

du symbole et de l'allégorie, rate paradoxalement son coup dans la description et les motivations psychologiques de ses personnages? Eh bien oui: il a voulu sacrifier, semble-t-il, au goût d'un public fasciné par les grandes machines de style hollywoodien dont, en exemple, *The Last Emperor* demeure une preuve évidente. Aussi *El Dorado* impressionne-t-il par les moyens mis en oeuvre, mais laisse comme un goût de cendres dans la bouche. C'est beau, certes, mais on attendait mieux du réalisateur de *Maman a cent ans*, *Anna et les Loups* et surtout l'admirable *Cria Cuervos*...

Ayant exploré nombre d'avenues depuis 1965, Saura, avait tenté, dans son Espagne natale, de stigmatiser, dans la mesure du possible, bien entendu, la difficulté d'être sous la dictature de Franco et les incertitudes que réservait l'avenir. Puis il aborda un autre aspect de l'Espagne, et non des moindres, puisqu'il plongeait aux racines mêmes de son art le plus secret: le flamenco. *Bodas de Sangre*, *Carmen* et *El Amor Brujo* nous ont découvert une facette plus secrète de l'âme espagnole, mais tout aussi fascinante. Avec *El Dorado*, c'est l'Espagne du XVI^e siècle, la folie de sa grandeur, et le plan historique de son existence, donc une autre manifestation de ce peuple grandiose et difficile. Saura l'a décrit tel qu'il devait être à ce moment-là; la reconstitution est remarquable, mais l'essence même des motivations nous échappe: un beau livre d'images, mais dont le texte explicatif ne signifie rien.

Patrick Schupp



Crossing Delancey

Bof... ouais. C'est gentil.

Bien sûr, il est toujours un peu terrible de résumer ainsi l'appréciation d'un film, surtout s'il a été fait honnêtement. Et, selon toute évidence, *Crossing Delancey* fut une entreprise de coeur pour Joan Micklin Silver, la réalisatrice, Susan Sandler, la scénariste, ainsi que pour Amy Irving et Reizl Bazyk, les deux actrices principales. Au départ, personne ne voulait de cette étude sentimentale douce-amère, se déroulant dans le cadre, peut-être « trop » ethnique, du milieu juif populaire de New York. C'est à force de persévérance que Sandler réussit à faire passer sa pièce de théâtre à l'écran et c'est en acceptant de se serrer la ceinture que Silver et ses actrices ont mené à bout le projet avec un mini-budget de 5,5 millions de dollars.

Et ce n'est pas que cette honorable entreprise soit sans mérite ni digne de mention. Après tout, *Crossing Delancey* nous permet de renouer avec l'exquise Amy Irving qui, avant — et après! — avoir été redécouverte dans *Yentl* (1983), avait dû se contenter de jouer les ingénues dans *The Competition* (1980), *Honeysuckle Rose* (1980) et l'insipide *Micki and Maude* (1984). *Crossing Delancey*, par contre, permet à Amy Irving de jouer, enfin, un « personnage » bien actuel, celui de la jeune professionnelle souffrant de solitude. Et, pour une fois, Irving campe quelqu'un de son âge. Il est même très touchant de remarquer les rides naissantes de la jeune actrice de trente-quatre ans. Ce n'est pas que le film « fasse dans le cinéma direct » et se refuse à tout artifice, mais il faut saluer la sensibilité de Silver qui, en tant que « faiseuse d'images », a su reconnaître que la beauté féminine

ne se mesure pas à l'opacité du fond de teint. Bien que la performance d'Amy Irving soit juste, et tout en nuances, on se prend à regretter son jeu bouleversant dans *The Fury* (1978), ou encore sa prestation surprenante de maturité dans *Road to Mecca*, une pièce du dramaturge Athol Fugard que le réseau PBS diffusa sur ses ondes en 1987. Le personnage d'Amy Irving, celui d'Izzy Grossman, bien qu'attachant, finit par manquer de consistance; trop introverti, il se laisse éclipser par la présence plus flamboyante des mâles à l'écran (les deux soupirants: Anton Maes, le romancier, et Sam, le vendeur de cornichons) et celle, irrésistible, de Bubbie, la grand-mère fort typée de la jeune femme. Dans les scènes qui les mettent en présence l'une de l'autre, même la caméra de Silver délaisse Irving au profit de sa



CROSSING DELANCEY - Réalisation: Joan Micklin Silver — **Scénario:** Susan Sandler, basé sur sa pièce de théâtre — **Production:** Michael Nozik — **Images:** Theo Van de Sande — **Montage:** Rick Shaine — **Musique:** Paul Chihara — **Décors:** Daniel Boxer — **Costumes:** Rita Ryack — **Son:** Danny Michael — **Interprétation:** Amy Irving [Isabelle Grossman], Reizl Bozyk [Bubbie Kantor], Peter Riegert [Sam Posner], Jeroen Krabbé [Anton Maes], Sylvia Miles [Hannah Mandelbaun], Suzzy Roche [Marilyn], George Martin [Lionel], John Bedford Lloyd [Nick], Claudia Silver [Cecilia Monk], David Pierce [Mark], Rosemary Harris [Pauline Swift], Amy Wright [Ricki], Faye Grant [Candyce], Deborah Offner [Karen], Kathleen Wilhoite [Myla Bondy] — **Origine:** États-Unis — 1988 - 97 minutes — **Distribution:** Universal.

compagne, l'actrice Reizl Bozyk. La présence de cette grande dame du théâtre yiddish new-yorkais est un autre point à ajouter en faveur du film. Après une longue et fructueuse carrière sur les planches (dans des pièces exécutées presque exclusivement dans la langue hébraïque), madame Bozyk fait ici ses débuts au cinéma. *Crossing Delancey* aura au moins le mérite d'avoir enregistré son travail sur pellicule. On peut toutefois se demander si son personnage, par ses traits un peu caricaturaux, n'a pas lui aussi imposé des limites à l'actrice.

Du plaisir mitigé, on passe au doute sérieux lorsqu'on s'arrête au scénario de *Crossing Delancey*. Izzy aime sa profession de libraire; elle trouve le milieu littéraire excitant, surtout lorsqu'il lui permet de rencontrer Anton, un romancier célèbre. Mais Bubbie s'inquiète de sa petite-fille; elle voudrait la voir mariée à quelqu'un de bien: Sam, par exemple, le vendeur de cornichons. Izzy trouve Sam gentil, mais franchement, un vendeur de cornichons! Et puis, il se trouve qu'Anton la courtise, alors...

C'est ici que ça se gâte; morale reaganienne oblige. On apprend qu'Anton est en fait un goujat et un égoïste, alors que Sam est vraiment aussi charmant qu'il en a l'air. Dédution: tous les intellectuels sont des salauds à l'âme superficielle; vive le grand coeur des vendeurs de cornichons!... En fait, lorsqu'on y regarde de plus près, il n'y a pas tant de différence entre les deux hommes. Dans une scène, Anton et Izzy dînent au restaurant. La jeune femme tente d'exprimer sa pensée,

mais est interrompue par Anton qui change de sujet pour ramener la conversation vers lui. Coupe à une scène entre Izzy et Sam, assis à la table de cuisine de Bubbie: la jeune femme tente d'exprimer sa pensée, mais est interrompue par Sam. Déjà-vu, non? Je ne sais même pas si la réalisatrice est consciente de l'impact ironique de cette juxtaposition, mais celle-ci n'est pas du tout heureuse vu le message du film. En toute honnêteté, il faut avouer que *Crossing Delancey* est sauvé in extremis des affres de la grossièreté moralisatrice, lorsqu'on apprend que Sam a aussi l'âme d'un poète. Il tient un journal qu'il garde sur lui afin d'y inscrire les questions et les observations philosophiques qui le tracassent. À la dernière minute, dans la toute dernière scène, les créatrices font de Sam, l'homme rêvé pour Izzy (l'homme rêvé par Izzy?): un être à la fois intellectuel, comme Anton, et sécurisant, comme tout bon vendeur de cornichons qui se respecte. Izzy et Sam s'embrassent sous l'oeil bienveillant de Bubbie, ou « comment réconcilier tradition et émancipation émotive? » Comme je le disais plus tôt: c'est gentil.

Quant au « bof » de mon évaluation initiale, il s'adresse surtout à la mise en scène et la mise en images du film. Un travail correct et effacé, sans trouvailles particulières, sans moments privilégiés. Du cinéma qui souffrira très peu de son transfert sur vidéo. C'est d'ailleurs sur cassette, puis à la télé conventionnelle, que *Crossing Delancey* trouvera son public idéal, celui habitué aux films qui ne dérangent pas.

Johanne Larue

The Lair of the White Worm

Permettez-moi de résumer, en quelques lignes, l'histoire du nouveau film de Ken Russell, et sachez d'emblée que je n'exagère pas.

Tout commence par la découverte d'un crâne de serpent géant sur le site d'un bain romain datant de deux millénaires au moins, et ce, en pleine campagne anglaise. Ensuite surgit une châtelaine qui dérobe le crâne en question pour l'exposer dans sa salle de bain. L'étrange femme s'avère être une sorte de cobra-vampire qui vit dans un manoir dont la cave donne sur un immense trou qui sert de refuge à un serpent géant, amateur de jeunes vierges. L'archéologue qui a perdu son crâne chéri entreprend de s'attaquer à la femme-serpent, aidé par trois compagnons. Pour ce faire, il utilise une cornemuse pour charmer le reptile féminin. L'idée s'avère efficace envers le chef de police local, devenu un des vampires à la solde de Lady Silvia, la femme-cobra. Mais celle-ci ne se laisse pas prendre aussi facilement et déjoue l'archéologue en plaçant des bouchons dans ses oreilles. Elle met son adversaire hors de combat et entreprend une cérémonie de sacrifice dont la victime est une jeune vierge qu'elle a hypnotisée du haut d'un arbre dans une séquence précédente, pour ensuite lui expliquer son vécu en prenant un bain solaire.

Je m'en voudrais de vendre la mèche en ce qui concerne l'issue de ce suspense mémorable. Sachez seulement que le serpent va faire la différence entre une vierge et une grenade. Quant à Lady Silvia, il est peu probable qu'elle soit en mesure de revivre dans une séquelle. Mais si le film est un succès, une suite est possible grâce à un clin d'oeil final qui est un hommage non équivoque au *Fearless Vampire Killers* de Roman Polanski.

En abordant un thème traditionnel du fantastique, Ken Russell s'applique à le traiter avec un sens du kitsch et du mauvais goût semblable à celui qu'il employait voilà quinze ans dans ses biographies de grands compositeurs. Seulement, cette fois il n'y a plus d'alibi culturel sérieux. Russell oeuvre ici dans le domaine de la série B fantastique, un genre où les extravagances « campy » n'ont rien de neuf. Ironie du sort, l'enfant terrible du cinéma anglais signe un film d'horreur désuet où les passages les plus osés sont d'une audace



THE LAIR OF THE WHITE WORM — **Réalisation:** Ken Russell — **Scénario:** Ken Russell, d'après le roman de Bram Stoker — **Production:** William J. Quigley et Dan Ireland — **Images:** Dick Bush — **Montage:** Peter Davies — **Musique:** Stanislas Syrewicz — **Son:** Ray Beckett — **Décor:** Anne Tilby — **Costumes:** Michael Jeffrey — **Interprétation:** Amanda Donohoe (Lady Silvia Marsh), Hugh Grant (lord James D'Ampton), Catherine Oxenberg (Eve Trent), Sammi Davis (Mary Trent), Peter Capaldi (Angus Flint), Stratford Johns (Peters), Paul Brooke (P.C. Erny), Imogen Claire (Dorothy Trent) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1988 — 93 minutes — **Distribution:** Cineplex-Odeon.

timide en regard de ce qui se fait présentement dans le cinéma d'horreur. En fait, *The Lair of the White Worm* ressemble à un film de la Hammer du début des années 70, l'humour parodique en prime.

Il est évident que Russell a fait ce film pour s'amuser. Il n'y a là aucune tentative sérieuse de faire peur aux spectateurs et les scènes-chocs sont traitées avec un comique absurde qui plonge le film dans un ridicule ineffable. La chose la plus curieuse de l'ensemble est le contraste entre le personnage de la femme-serpent, jouée avec ironie par Amanda Donohoe, et tous les autres personnages, interprétés avec un sérieux imperturbable par le reste de la distribution. La première semble parfaitement au courant qu'elle est au centre d'une farce gigantesque; les autres se croient plongés dans un drame terrible. Certains autres personnages secondaires créent une certaine balance dans tout cela, en adoptant des attitudes tantôt sérieuses, tantôt ironiques selon les circonstances.

Évidemment aucun film de Ken Russell ne serait complet sans quelques passages oniriques et hallucinatoires où l'esthétique

orgiastique qu'affectionne l'auteur se trouve à l'honneur. Ici, avec une technique bâclée, Russell nous asperge de ses symboles sexuels et religieux à la gomme « baloune ». Ce sont dans ces moments-là que le ridicule atteint des sommets qui confinent pratiquement au sublime. À cela, il faut ajouter l'inévitable obsession du réalisateur pour toutes les formes de représentation du phallus. Après le pénis viblebrequin électrique de *Gothic*, on a droit ici à une trouvaille moins spectaculaire. Mais le pénis démontable de la femme-cobra n'en est pas moins efficace et nous permet d'admirer la première femme-serpent-bélier du cinéma fantastique. On aura beau dire, Ken Russell souffre de sérieux problèmes de comportement.

On sait que le réalisateur a déjà eu le projet d'adapter le *Dracula* de Bram Stoker. Il est légitime de frémir à l'idée de voir ce cinéaste s'attaquer au monstre le plus sexuel de l'univers du fantastique. Le pieu de bois du professeur Van Helsing y trouverait sûrement un nouvel usage.

Martin Girard

The Accused

Dans un bar de second ordre, Sarah Tobias est sauvagement violée par trois hommes, sous les encouragements et les applaudissements d'une bande de clients échauffés. Les témoins rapportent que la jeune femme, fort éméchée, se donnait en spectacle de façon plutôt suggestive. Le cas tombe entre les mains de Kathryn Murphy, assistante du *District attorney* de Birchfield County, qui a bien peu d'espoir de faire condamner les agresseurs pour viol qualifié.

Le premier scénario de Tom Topor, *Nuts!*, s'intéressait déjà à une particularité technique du processus judiciaire, soit la démarche entreprise par une femme accusée de meurtre pour qu'on la reconnaisse mentalement apte à subir son procès.

Ici, devant un cas de viol commis par plusieurs agresseurs, Topor a choisi, de son propre aveu, de soulever la question de la responsabilité des témoins et de mettre l'accent sur la non-intervention des spectateurs. Le sort des trois violeurs est donc rapidement expédié, mais la procureure décide après coup d'inculper les témoins qui ont encouragé le crime.

Malheureusement, Topor brouille les cartes et semble perdre de vue son propos initial en faisant de ces témoins autant de violeurs potentiels qui n'attendent que leur tour. On est loin du simple crime par omission. L'attitude abjecte des spectateurs en fait davantage des participants que de simples témoins; en aucun moment, toutefois, n'emploie-t-on le terme « complice ».

Dans la mesure où le film fait l'apologie du comportement de la victime, le choix de Jodie Foster pour incarner la jeune femme apparaît judicieux.

De la petite prostituée Iris dans *Taxi Driver* à la Katie Chandler de *Stealing Home*, en passant par *Foxes*, *Camy*, et bien d'autres, Jodie Foster a imprégné la plupart de ses rôles d'un je-m'en-foutisme calculé, d'un petit côté un peu garce qui tient à une certaine arrogance dans

le timbre de voix et l'allure. Sarah Tobias, c'est un concentré de la présence à l'écran de Foster au cours des dernières années; une fille qui ne déteste pas provoquer, une forte tête impénitente et insouciant à sa manière, qui revendique le droit à une certaine forme de vulgarité, de liberté de comportement, sans pour cela devoir être traitée comme une bête de somme. C'est, à ce jour, la prestation la plus saisissante de Jodie Foster.



Avec ses cheveux blonds coupés très courts qui accentuent la finesse de ses traits, Sarah-Jodie semble toute menue aux côtés de Kelly McGillis et démunie face à la machine judiciaire. Sarah est victime de son milieu et Kathryn Murphy est peut-être la première à souscrire à ce type de préjugés. Distinguée et distante, Kathryn a, au départ, bien peu de respect pour la jeune serveuse. Discutant du cas — qu'elle estime pratiquement perdu d'avance —, avec son patron devant une partie de hockey, elle accuse en quelque sorte son appartenance au clan des mâles. Traitant l'affaire d'une manière plutôt détachée, elle sacrifie les intérêts de sa cliente en concluant une entente hors cour avec la partie adverse, un marché dont Sarah ne sera informée que par le biais d'un journal télévisé.

Si elle s'acquitte bien de la première partie du rôle, celle de la femme de carrière plutôt glaciale, Kelly McGillis ne nous convainc pas

THE ACCUSED —
Réalisation: Jonathan Kaplan — **Scénario:** Tom Topor — **Production:** Stanley R. Jaffe — **Images:** Ralf Bode — **Montage:** Jerry Greenberg — **Musique:** Brad Fiedel — **Décor:** Barry W. Brolly — **Costumes:** Trish Keating — **Son:** Rob Young — **Interprétation:** Kelly McGillis [Kathryn Murphy], Jodie Foster [Sarah Tobias], Bernie Coulson [Ken Joyce], Leo Rossi [Cliff (Scorpion) Albrecht], Ann Hern [Sally Fraser], Carmen Argenziano [D.S. Paul Rudolph], Steve Antin [Bob Joiner], Tom O'Brien [Larry], Peter Van Norden [le procureur Paulsen], Woody Brown [Danny Rudkin] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 110 minutes — **Distribution:** Paramount.

CAMOMILLE — Réalisation: Mehdi Charef — Scénario: Mehdi Charef — Production: Michèle Ray-Gavras — Images: Patrick Blossier — Montage: Luc Barnier — Son: Pierre Gamet — Musique: Tony Coe — Interprétation: Philippine Leroy-Beaulieu (Camille), Rémi Martin (Martin), Monique Chaumette (la mère), Guy Saint-Jean (le père), Albert Delpy (le boulanger), Michel Peyrelon (Jo), Solenn Jarniou (Jeanne), Geneviève Lallemand (la libraire), Yann Epstein (Arnold), Corinne Blue (Billie) — Origine: France — 1988 — 82 minutes — Distribution: Action Film.

distribution cinématographique québécoise. Ce film touchant et drôle ouvrit le Festival international du film de Sainte-Thérèse, en 1987, et Jean Carmet, dans le rôle d'un travesti tranquille et vieillissant, y gagna le prix d'interprétation. Mais, avant même qu'il ne soit présenté au festival, on pouvait se le procurer en vidéo-cassette et, en fin de compte, il ne fut jamais présenté sur les écrans montréalais. *Camomille* faillit bien connaître le même sort. Ayant reçu un accueil plus que chaleureux à Sainte-Thérèse, en 1988, il sortit sur les écrans immédiatement, pour en être retiré une semaine plus tard! Les mystères de la distribution sont insondables.

Pourtant, *Camomille* avait tout pour connaître un succès public honorable. On est loin de *Beverly Hills Cop*, mais quand même! Le scénario — audacieux — est parfaitement rendu par le ton de Charef, plein de précision et de nuances. Philippine Leroy-Beaulieu y tient le rôle d'une vedette de télévision qui dépend beaucoup plus de l'héroïne que des sondages de popularité. Un beau jour, elle disparaît. Émoi dans l'Hexagone, tout le monde la cherche puisque tout le monde la connaît. Tout le monde, sauf un jeune boulanger timide et bégayant qui vit avec sa mère. Celle-ci lui paye une prostituée une fois par semaine, le met en garde contre les dangers du grand monde et le garde dans un isolement total. Il ne semble d'ailleurs pas s'en plaindre. Il travaille son pain la nuit, dort le jour et n'a qu'une passion: une vieille Panhard qu'il a construite pièce par pièce, mais qu'il ne pourra jamais sortir étant donné qu'il l'a montée dans une pièce fermée. Belle métaphore sur la liberté...

Ces deux personnages totalement opposés vont se rencontrer. Elle est intrigué par ce bébé de six pieds, lui, est en admiration devant cette femme, la première qu'il connaît réellement. Il va s'en occuper au point de la séquestrer dans son garage, à l'insu du monde et de sa mère. Au point de lui faire un enfant. Ces deux solitudes, unies par le hasard, vont finalement se séparer — pour mieux se retrouver.

« Quand j'ai lu le scénario, pour moi, c'était un conte de fée. C'est une histoire d'amour comme on peut en rêver », confiait Philippine Leroy-Beaulieu, de passage à Montréal. En effet, *Camomille* se lit comme un conte. Un conte pour adultes. Les contes pour enfants ont une dose effarante de violence. À jouer avec les mythes, il peut difficilement en être autrement... Mais *Camomille* est une légende contemporaine. Il n'y a pas de falbalas pour dissimuler les amours impossibles, plus de frous-frous pour enrober les douloureuses quêtes initiatiques, c'est la réalité crue que Mehdi Charef nous invite à regarder

Punchline

Le monde des « stand-up comics » ne devrait pas exister: c'est presque un anachronisme. Les grossières plaisanteries que lançaient les acteurs romains au cours de fêtes et des banquets ont, beaucoup plus tard, évolué en *Commedia dell'arte* dans l'Italie du XVI^e siècle. Puis les vaudevilles victoriens ont disparu au profit des chansonniers (au sens français du terme: qui fustigent ou ridiculisent au moyen de la chanson), dont les traits satiriques, chantés ou non, se retrouvent plus que jamais aujourd'hui dans nos « Samedi de rire ». Du côté américain, Robin Williams, Lily Tomlin, Billy Crystal, Eddie Murphy, Richard Pryor, Whoppy Goldberg et plusieurs autres plus ou moins connus ont débuté eux aussi sur les planches d'un cabaret de seconde



dans le blanc de l'oeil. Ce Petit Poucet renfermé sur lui-même et cette Cendrillon à la recherche de l'absolu pourraient bien être des archétypes d'une jeunesse qui se cherche. Entre l'autisme et les paradis artificiels, il doit bien y avoir une porte de sortie. Comme dans *Le Thé au harem d'Archimède*, où l'amitié servait de garde-fou, les protagonistes seront sauvés à la dernière minute par un sentiment pur. Comme dans le baiser de La Belle au bois dormant. Si la speakerine suicidaire et le boulanger solitaire se retrouvent, c'est grâce à l'amour. Mais, attention, il ne s'agit pas d'un quelconque *Love Story*! Charef est bien trop fin pour nous servir un quelconque roman Arlequin. Ses amoureux sont marqués à vie mais lucides, ils s'accrochent l'un à l'autre, mais sans être dupes. S'il se réfugient dans l'amour, c'est en toute connaissance de cause. La vie est déjà assez absurde comme ça pour ne pas refuser les gâteries qu'elle peut nous offrir.

Ce qui étonne dans *Camomille*, c'est l'unité de ton, la parfaite concordance entre chaque élément. Pas un moment, on ne remarque un aspect du film au détriment d'un autre. Chacun prenant sa place pour raconter au mieux cette histoire qui aurait pu être sordide mais qui touche profondément. Il faut souligner le jeu des comédiens, tous remarquables. Philippine Leroy-Beaulieu qui illumine le film de sa grâce douloureuse, Monique Chaumette qui compose un personnage de mère hyper-possessive comme on en n'avait pas vu depuis Tennessee Williams et Rémi Martin qui a déjà la force, la présence, la générosité d'un Gabin ou d'un De Niro.

Éric Fourlanty

zone ou d'une taverne (quand ce n'était pas un sauna, comme dans le cas de Bette Midler), pour un salaire minable, et vivant — jouant dans l'espoir qu'un jour on les découvrirait.

C'est le cadre et le sujet de *Punchline*, le nouveau film du transfuge de la télévision, David Seltzer. Malgré une atmosphère souvent sordide, c'est aussi une belle histoire d'amour, mais pas entre les deux protagonistes, Tom Hanks et Sally Field; de lui à elle, oui, mais elle, mariée et mère de trois enfants, c'est vers son mari et sa famille qu'elle retournera.



C'est aussi une belle leçon de courage, d'entraide et la description sans concession d'un certain milieu où l'on ferait tout pour réussir. Lui, sûr de son coup, l'encourage et lui donne des « trucs » de métier (elle est atroce en scène). Puis elle réussit et il tombe évidemment amoureux d'elle, qui le refuse avec une certaine tendresse et quelques regrets (J'aime mon mari). Sa frustration d'homme s'exprime par une parodie sinistre de Gene Kelly dans *Singin' in the Rain*.

Finalement le punch du film, c'est la grosse émission de télévision qui a lieu dans le café minable en question, et au cours de laquelle un jury nommera le gagnant des meilleurs « comics » de la maison. Suspense, montage nerveux et tension croissante: les vieux sont éliminés sans pitié, les jeunes ont le cœur entre les dents. Elle gagne, bien sûr, (Sally Field a gagné plusieurs Oscars) et retourne sagement à la maison après avoir prouvé à son sceptique de mari polonais son talent pour l'ironie et sa « chaude humanité ».

Ça ne vous rappelle rien? Mais c'est le sempiternel et rebattu show off-Broadway où les futures vedettes espèrent la gloire: de *42nd Street* à *Chorus Line*, avec une bonne dose de *Lenny Bruce* en prime. C'est

Eight Men Out

Observateur attentif des moeurs de ses compatriotes et chroniqueur subtil de l'Américana, John Sayles est le John Ford du cinéma indépendant. Après nous avoir donné *Return of the Secaucus Seven* (drame intimiste qui « inspire » *The Big Chill*), *Baby, It's You* (superbe film sur l'adolescence) et *The Brother from Another Planet* (sorte de *Starman* anti-raciste), Sayles signa l'an passé son chef-d'oeuvre, *Matewan*, qui s'imposa comme le pendant « modeste » des *Raisins de la Colère*. Avec son plus récent film, ce fils spirituel de Norman Rockwell, d'Arlo Guthrie et de Frank Capra continue de fouiller l'âme de son pays, à la recherche des vérités cachées derrière les mythes.

Reconstitution du célèbre scandale des « Black Sox » qui ébranla le monde du sport professionnel au début du siècle, *Eight Men Out* nous ramène à la veille des Séries mondiales de baseball de 1919, alors que huit joueurs des White Sox de Chicago furent accusés d'avoir participé à une conspiration visant à piper les dés et influencer le résultat des matches — tout cela afin d'empocher 100 000 \$. Nous rappelant avec minutie tous les faits entourant cette triste affaire, Sayles, fidèle à ses préoccupations sociales, ne se limite pas qu'à

aussi *Cabaret* et *Love Me or Leave Me*, *Sweet Charity* et *Ziegfeld Girls*. Mais *Punchline* fonctionne malheureusement un peu moins bien, et le film ne démarre vraiment que rendu à la moitié. La première partie (description des lieux, du boulot moche, des copains insignifiants ou arrivistes) dure beaucoup trop longtemps et le spectateur n'arrive pas à accrocher. En plus, c'est un humour typiquement judéo-américain, par conséquent pas nécessairement accessible à tout le monde, surtout à ceux qui ne parlent pas anglais couramment (et je doute que la traduction française rende justice à des jeux de mots intraduisibles). En fait, le film démarre vraiment dans la scène où Lilah, enfin consciente de son talent, se déchaîne avec douceur. Et comme les acteurs se moquent de et jouent le plus souvent — quand ils peuvent — leurs propres frustrations, le ton a parfois quelque chose de grinçant et d'amer qui n'est pas toujours très agréable. Mais c'est la vie, bien sûr, avec ses joies, ses peines, ses espoirs et ses déceptions...

Tom Hanks et Sally Field se donnent une réplique honnête et parfois laborieuse, elle toujours « grave, mignonne, honnête » et prenant bien soin de ne pas ternir l'image de la brave jeune fille mise au point avec *La Soeur volante* et *Norma Rae* (qui lui valut un Oscar). Hanks, de son côté, a certainement louché vers Lenny Bruce: sa sortie haineuse contre les producteurs qu'il est censé séduire et convaincre y ressemble drôlement, mais sans le contexte de la drogue et l'apitoiement. Il faut dire aussi que *Punchline* précède *Big*, qui fera de Hanks une star, tandis que le scénario fait la partie belle à Sally Field. Néanmoins, après les premiers bâillements, le film prend sa vitesse de croisière et permet enfin de nous intéresser à ce qui se passe.

Je pense que la vidéo rendra particulièrement justice au film: sur grand écran, les dimensions humaines, psychologiques et sociales m'ont semblé un peu dérisoires.

Patrick Schupp

mettre en scène la mort de l'innocence « Say it ain't so, Joe... »: il analyse également la réalité socio-économique de l'époque pour mieux nous faire comprendre les véritables raisons qui ont poussé ces demi-dieux à descendre de leur trône et à trahir leurs fans. Ses « Black Sox », ainsi, ne sont ni de vilains escrocs ni de vulgaires tricheurs, mais bien de simples travailleurs qui se révoltent contre leurs employeurs afin d'améliorer leur sort, briser leurs chaînes et se sortir de la pauvreté. En effet: exploités et mal payés (Eddie Cicotte, un vétéran avec 14 ans d'expérience, ne gagnait par exemple que 5 500 \$ par année), les « moutons noirs du baseball » ne faisaient que gratter la part des profits à laquelle ils avaient droit.

Après s'être intéressé au sort des esclaves noirs et des mineurs, le Sam Shepard du néo-réalisme américain se tourne donc vers les « ouvriers » du showbiz. Si son propos est principalement politique, si son discours n'a de cesse de replacer l'événement dans son contexte socio-économique, *Eight Men Out* n'en demeure pas moins un savoureux divertissement susceptible de charmer tous les amateurs de vieilles cartes de baseball. Tout y est: les vieux gants courts et jouflus, les uniformes bouffants, les vieux panneaux publicitaires de

PUNCHLINE — Réalisation: David Seltzer — Scénario: David Seltzer — Production: Daniel Melnick et Michael Rachmil — Images: Reynaldo Villalobos — Montage: Bruce Green — Musique: Charles Gross — Décors: Peg Cummings — Son: Robert Grieve — Interprétation: Sally Field [Lilah Krytsick], Tom Hanks [Steven Gold], John Goodman [John Krytsick], Mark Rydell [Romeo], Kim Greist [Madeleine Urie], Paul Mazursky [Arnold, le vendeur de gags] — Origine: États-Unis — 1988 — 129 minutes — Distribution: Columbia.

EIGHT MEN OUT —**Réalisation:** John Sayles —**Scénario:** John Sayles, d'après le livre d'Eliot Asinof— **Production:** Sarah Pillsbury et Midge Sanford —**Images:** Robert Richardson— **Montage:** John Tintori —**Musique:** Mason Daring —**Décor:** Lynn Wolverton— **Costumes:** Cynthia Flynt— **Son:** David Brownlow —**Interprétation:** John

Cusack (Buck Weaver),

Clifton James (Charles

Comiskey), Michael Lerner

(Arnold Rothstein), Chris-

topher Lloyd (Bill Burns), John

Mahoney (Kid Gleason),

Charlie Sheen (Hap Felsch),

David Strathairn (Eddie

Cicotte), D.B. Sweeney

(Shoeless Joe Jackson), Don

Harvey (Swede Risberg),

Michael Rooker (Chick

Gandil), Perry Lang (Fred

McMullin), James Read

(Lefty Williams), Jace

Alexander (Dickie Kerr),

Gordon Clapp (Ray Schalk),

Richard Edson (Billy Maharg),

Bill Irwin (Eddie Collins),

Michael Mantell (Abe Attell),

Kevin Tighe (Sport Sullivan),

Studs Terkel (Hugh Fullerton),

John Anderson (le juge

Kenesaw Mountains Landis),

John Sayles (Ring Lardner),

Wendy Makkena (Kate

Jackson), Maggie Renzi

(Rose Cicotte) — **Origine:**

États-Unis — 1988 —

119 minutes — **Distri-****bution:** Orion Pictures.

Coca-Cola, sans oublier cette superbe lumière sépia tout droit sortie des photos d'époque. Tournant le dos à la « nostalgie mythique » de Barry Levinson (*The Natural*) ou la « nostalgie fantaisiste » de Neil Simon (la trilogie de *Brighton Beach Memoirs*), Sayles cerne son époque de près. Son film ne manque pas de clin d'oeil, certes, mais il s'élève au-dessus de la masse de reconstitutions hollywoodiennes dont le seul et unique but est de multiplier les références stylistiques et cinéphiliques. Son amour pour les artefacts du passé n'est pas affaire de toc, de tic ou de stuc, mais bien le résultat d'une vive passion pour un peuple, sa culture et son Histoire.

Moins puissant que *Matewan*, mais beaucoup plus savoureux, *Eight Men Out* confirme le talent de John Sayles, son respect des comédiens et le soin qu'il apporte à fignoler chacun de ses scénarios. À une époque où le cinéma américain s'entête à s'inspirer de la publicité, ce long métrage, qui renoue avec la tradition des Ford, des Walsh et des premiers Lumet, ouvre grandes les fenêtres et aère nos esprits. Là n'est pas son moindre mérite.

Richard Martineau