

Zoom out

Numéro 144, janvier 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50441ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (144), 55–77.

FILM BREF SUR L'AMOUR



Un bandage sur une main. Une figure de jeune homme paisible. Une femme qui tourne des cartes. Du verre qui éclate sur le trottoir. Un jeune homme qui saute et qui s'empare d'un télescope. C'est la fin et le début du *Film bref sur l'amour*.

Cette courte séquence nous donne déjà le style de Krzysztof Kieslowski. Il ne s'agit pas de raconter une histoire comme on écrit un roman traditionnel. Il ne s'agit pas d'une suite de plans qui s'enchaînent comme dans un film historique (je pense à la *Révolution française* de Robert Enrico). Il s'agit de cinéma, et exclusivement de cinéma. Les images sont découpées pour faire voir et pour dire ce qu'il faut savoir. La preuve: la très grande économie des dialogues. À peine une vingtaine de phrases. Impossible alors de tirer un numéro de *L'Avant-scène* avec un tel film. Il n'y aurait que des images. Mais des images toutefois qui tradiraient toute la puissance du film. Car c'est ça. C'est vraiment un film qu'on suit avec une attention soutenue. Et soutenue exclusivement (ou presque) par des plans.

Alors qu'est-ce qu'on voit? On voit un jeune homme devant un télescope qui cherche à discerner ce qui se passe dans la fenêtre d'en face. Non, ce n'est pas *Rear Window* (Fenêtre sur cour). Kieslowski n'a rien à voir avec Alfred Hitchcock. Et si vous pensez aller voir un film policier, vous serez déçu. Mais vous serez cependant comblé par le talent, le génie de Kieslowski. À mon avis, le plus grand cinéaste vivant. Celui qui fait du cinéma et non des films. Entendons-nous. Il filme des plans, pas des morceaux de récit. Mais ces plans forment le récit. Tout le récit. Alors Tomek (c'est le nom du jeune homme) observe une femme dans son appartement. Il sourit. Cette femme, il va la retrouver à la poste où il travaille. Elle vient répondre à un avis de mandat qu'elle a reçu. Mais il n'y a pas de mandat. C'est une

première approche. Il l'a vue. Mais comment lui parler vraiment? Il y a bien le téléphone. Mais il raccroche. Sa logeuse ne sait rien du manège de Tomek. Elle lui permet cependant de recevoir qui il veut dans sa chambre. Mais il ne connaît personne. Son regard est sur la fenêtre d'en face où la femme reçoit ses amants. Alors il veut entrer dans cette maison. L'occasion est belle, à l'épicerie le laitier fait défaut. Il le remplacera, même s'il doit se lever à cinq heures. Il pourra la revoir régulièrement. Un jour, de son poste d'observation, il la voit pleurer. Pourquoi pleure-t-on? demande-t-il à sa logeuse. Un deuxième avis ramène la femme à la poste. Cette fois, on la renvoie en la traitant de voleuse. Elle sort courroucée. Tomek s'empresse de la rejoindre. Il lui dira tout: les avis de mandat, c'est lui; ce qu'il connaît d'elle, il l'apprend par le télescope.

Qu'est-ce que Tomek veut bien à cette femme? Il a dix-neuf ans; elle peut en avoir trente, quarante. Il lui répond qu'il ne veut rien. Alors pourquoi la poursuit-il de ses indiscretions et de ses traquenards? Pourquoi? Il n'a que trois mots pour réponse: « Je vous aime ». C'est tout. Alors il finira bien par aboutir chez elle. C'est là qu'il va, dans un fauteuil, découvrir la présence de la femme. Sensualité discrète qui le fera fuir promptement. Échec pitoyable qui le déçoit au point qu'il va attenter à sa vie. La logeuse dira à la femme venue pour trouver Tomek: « Il est tombé amoureux de vous. » Et elle répondra au responsable de la poste qui s'informe de l'absence de Tomek: « Il s'est coupé les veines par amour. »

Film extraordinaire sans plans inutiles (même pas celui de l'homme aux deux valises qui cherche comme Tomek se cherche) et qui parle à la fois par l'expression des personnages — lui, timide, complexé, introverti, mais éclatant de bonheur à la pensée de rencontrer cette

FILM BREF SUR L'AMOUR [Krotki Film o Milosci] — **Réalisation:** Krzysztof Kieslowski — **Scénario:** Krzysztof Kiesiewicz, Krzysztof Kieslowski — **Production:** Ryszard Chutkowski — **Images:** Witold Adamek — **Montage:** Ewa Smal — **Musique:** Zbigniew Preisner — **Son:** Nikodem Wolk-Laniewski — **Décors:** Halina Dodrowolska — **Interprétation:** Grazyna Szapolowska [Magda], Olaf Lubaszenko [Tomek], Stefania Iwinska [la logeuse], Piotr Machalica [Roman] — **Origine:** Pologne — 1988 — 86 minutes — **Distribution:** Film 2000.

femme; elle, énervée, inquiète par les imprévus et tirillée par ses amants —, et par les plans proches et éloignés si justes, qui n'exigent pas de paroles. Tout est dit par les images. Et la lumière qui vient cerner les personnages et les objets, laissant dans l'ombre ce qui peut distraire. Il y a là un savant dosage qui met en évidence les éléments importants. Cette main que l'on retrouve à la fin traduit éloquentement la « folie de l'amour » de ce jeune homme désillusionné ou déçu.

Pour soutenir ce drame plus intime qu'extérieur, sept notes simples, rien que sept, articulées tour à tour par le piano, le violoncelle

et l'orchestre. Thème discret et pénétrant qui accompagne le spectateur le trop bref temps de l'aventure de Tomek. On sort du film ces notes dans la tête et la douleur de Tomek au cœur.

Un film bref sur l'amour est le sixième commandement du Décalogue de Krzysztof Kieslowski.

Une oeuvre à la fois touchante et profonde.

Léo Bonneville

Crimes and Misdemeanors

« Il faut tout de même voir qu'il y a des ordres apparents qui recouvrent, qui sont les pires désordres. »

Charles Péguy

Vous aimez les incursions que s'est permis Woody Allen dans les arcanes psychologiques et familiales à la Bergman? Alors il vous faut voir *Crimes and Misdemeanors*. Vous préférez les exercices d'autodérision et les frustrations amoureuses présentées sur le mode ironique dans les comédies new-yorkaises du même auteur? Il ne faut donc pas vous priver de *Crimes and Misdemeanors*. Car cette fois, l'auteur de *Love and Death* et d'*Another Woman* a uni ses deux tendances dans le même film. Comme s'il avait voulu confondre les deux masques traditionnels du théâtre antique en un seul, alternativement grimaçant et hilare.

Se voulant à la fois intensément dramatique et joyeusement satirique, notre névrosé favori serait-il maintenant atteint de schizophrénie? Que non pas. Il fait montre au contraire d'un étonnant sens de l'équilibre dans la conduite d'intrigues parallèles partageant des thèmes communs et se rejoignant en finale dans une conclusion désenchantée. En même temps qu'il raconte deux histoires dans le même film, Woody Allen oppose deux visions du monde et aborde des dimensions métaphysiques auxquelles jusque-là il n'avait fait allusion qu'avec une défiance souriante dans des plaisanteries paradoxales du genre: « l'au-delà existe-t-il et si oui y accepte-t-on la carte American Express? »

Crimes and Misdemeanors pourrait être considéré en quelque sorte comme un compendium de l'oeuvre « allenienne » des dix dernières années. On y trouve la structure complexe de *Hannah and Her Sisters* et ses intrigues entrecroisées, l'introspection et les images mentales d'*Another Woman*, la riche structure sonore de *Radio Days* faite d'une sélection d'airs connus, la mélancolie de *September*, le respect pour le cinéma comme art populaire de *Purple Rose of Cairo*, etc. Mais il n'y a pas ici que répétition d'effets ou de thèmes. Ce qui n'est d'ailleurs pas repréhensible en soi puisque c'est là le fait de nombreux artistes. Il est facile de constater en effet que *C. + M.*, titre qu'on pourrait traduire par « Crimes et délits mineurs », est marqué par l'approfondissement dans la matrice et le raffinement dans la manière. Le cynisme des nantis, l'influence de l'éducation première, les illusions dans les poursuites sentimentales, autant d'éléments familiers qui sont revivifiés par une vision globale. Notons d'abord que l'auteur n'est jamais allé aussi loin dans l'acceptation du judaïsme

comme aliment spirituel de ses réflexions. Lorsqu'il était lui-même en cause, il se moquait, à l'occasion, de la vision que les autres pouvaient avoir de lui (le gag de la grand-mère dans *Annie Hall*), de ses propres inquiétudes religieuses (vellétés de conversion au catholicisme dans *Hannah and Her Sisters*). Quand il imaginait des personnages en dehors de son cercle personnel, il en faisait des Wasps parfaits, intellectuels et froids (*Interiors*, *September*, *Another Woman*). Cette fois ses protagonistes sont Juifs de toute évidence, qu'il s'agisse de son alter ego du moment, Cliff Stern, documentariste raté mais confiant en son génie, type même du *schlemil* sympathique, protagoniste de la partie « comique » du film, ou de Judah Rosenthal, ophtalmologiste distingué, philanthrope reconnu, père de famille apprécié en même



temps qu'amant adultère et meurtrier d'intention, sur qui repose tout l'impact dramatique de la section « tragique ».

C'est celui-ci surtout qui retient l'attention dans une narration en forme de suspense psychologique où les souvenirs d'enfance tiennent une place importante. Rosenthal explique en effet son choix de carrière par le fait que son père, un grand croyant, l'a élevé dans le respect de l'oeil de Dieu qui voit toutes nos actions. Dans un moment de crise, il ira visiter la maison de son enfance où il revivra, dans une scène rappelant *Les Fraises sauvages*, une réunion de prières où la famille s'interrogeait sur la présence du mal dans le monde (il y a là un échange lumineux entre le passé et le présent alors que le personnage adulte discute avec le souvenir de son père).

À côté de ce drame sombre, où la musique d'un quatuor de Schubert vient encore intensifier l'atmosphère, l'aventure amoureuse

CRIMES AND MISDEMEANORS —

Réalisation: Woody Allen —

Scénario: Woody Allen —

Production: Robert

Greenhut — **Images:** Sven

Nykqvist — **Montage:** Susan

E. Morse — **Son:** Frank

Graziadei — **Direction**

artistique: Speed Hopkins —

Costumes: Jeffrey Kurland

— **Interprétation:** Martin

Landau (Judah Rosenthal),

Woody Allen (Cliff Stern), Mia

Farrow (Halley Reed), Alan

Alda (Lester), Anjelica Huston

(Dolores Paley), Sam

Waterston (Ben), Joanna

Gleason (Wendy Stern),

Caroline Aaron (Barbara),

Jerry Orbach (Jack

Rosenthal), Claire Bloom

(Miriam Rosenthal),

Stephanie Roth (Sharon

Rosenthal), Jenny Nichols

(Jenny), David S. Howard (Sol

Rosenthal), Anna Berger

(tante May), Victor Argo (le

détective), Martin Bergmann

(le professeur Louis Levy),

Daryl Hannah (Lisa) —

Origine: États-Unis — 1989

— 104 minutes —

Distribution: Orion.

de Cliff Stern, mari déçu et rival sentimental de son beau-frère Lester, fait presque figure de diversion. Les rapports entre les deux intrigues se font en souplesse par le biais d'interludes filmiques (extraits de vieux films) comme par la présence d'un personnage commun aux deux milieux évoqués, un rabbin justement, client de Judah avec qui il discute de l'ordre (ou du désordre) moral dans le monde, et beau-frère de Cliff. La touche légère de Woody Allen lui permet d'alterner les conciliabules sinistres entre Judah et son frère Jack, homme d'affaires qui a ses accointances avec la pègre et qui discute de l'élimination d'un être humain avec la froideur d'un hygiéniste évoquant le contrôle de la vermine, avec la cour timide et maladroitement entreprise par Cliff, à l'aide de prétextes cinématographiques, auprès d'une femme idéale (Mia Farrow naturellement) qui lui sera soufflée par Lester. Y aurait-il une certaine coquetterie de la part de l'un des auteurs de films les plus appréciés du moment à toujours se représenter (lorsqu'il consent à le faire) sous les traits d'un éternel perdant? Je me demande ce qu'aurait été le film si l'auteur s'était attribué à lui-même le rôle de Judah, l'oculiste tourmenté et cynique, comme Chaplin avait assumé en son temps celui de *Monsieur Verdoux*; le personnage lui aurait fort bien convenu puisqu'il est lui aussi un spécialiste du regard, celui de

l'oeil de la caméra qu'un cinéaste peut rendre objectif ou critique à volonté. L'esprit du film, finalement, est d'ailleurs beaucoup plus près de la mentalité de Judah, qui, après un moment de crise, fait la paix avec sa conscience pour se retrouver dans une relative tranquillité mentale en dépit de ses *crimes*, alors que Cliff qui n'est coupable que de *délits mineurs* (envie, morosité, acceptation de l'échec) se retrouve plus frustré qu'auparavant. Les gagnants gagnent, les perdants perdent. C'est la vie. Si vous voulez une fin heureuse, adressez-vous à Hollywood (conclusion d'une rencontre en finale entre les deux protagonistes).

Le puzzle existentiel offert par ce film est fait de pièces disjointes mises en ordre avec brio pour représenter certains désordres présents dans le monde contemporain. Chacune de ces pièces est l'objet de soins précis dans sa forme propre comme dans ses relations avec les autres par des rapports verbaux ou thématiques, et toutes sont soumises à une exigence esthétique unifiante comme à une approche philosophique décapante.

Robert-Claude Bérubé

A Dry White Season

Deux jeunes garçons se disputent un ballon de foot et se chamaillent dans une étreinte amicale. L'un est blanc, l'autre noir, une image idéalisée de la vie rêvée en Afrique du Sud. Pourtant, hors de l'Eden que constitue la résidence de l'Afrikaner Benjamin Du Toit (prononcé « de toi »), la réalité reprend ses droits. Chaque soir, le jeune Jonathan, comme son père Gordon Ngubene, jardinier chez les Du Toit depuis quinze ans, retourne dans son pauvre ghetto aux maisons de tôle, jonché de carcasses de voitures calcinées. Nous sommes en 1976 et de terribles émeutes vont secouer le *township* de Soweto.

Ben Du Toit est l'un de ces Blancs d'Afrique du Sud bien intentionnés qui ne soupçonnent pas la situation qui règne à l'extérieur de son beau quartier fleuri. Devant les circonstances suspectes qui ont entouré la mort de Jonathan, puis de Gordon, Ben choisit, en homme foncièrement décent et respectueux des lois, de se battre dans les cadres qu'il connaît et en lesquels il a confiance. Mais ses recours au système de justice sud-africain causeront plus de tort que de bien autour de lui.

Si Ben croit naïvement pouvoir rétablir publiquement la situation, son procureur Ian McKenzie (Marlon Brando fascinant dans un *cameo* finement ciselé: une grande leçon d'humilité) n'entretient plus aucune illusion. Tout comme ses plantes à fleurs chéries qui lui ont donné une incurable allergie, la profession semble l'avoir plus ou moins exclu de ses rangs. De nombreuses années de pratique l'ont amené à la conclusion que « la loi et la justice ne sont que des cousins éloignés et, en Afrique du Sud, ils ne s'adressent même plus la parole. »

Comme tous ceux qui, même timidement, remettent en question le confort et l'indifférence, Du Toit voit son univers chavirer et ses proches se retourner contre lui, à commencer par sa femme Susan (Janet Suzman, excellente de froideur raisonnée) pour qui tous les Noirs ne sont que de « sales Kaffirs » indignes de passer le seuil de

sa porte, et qu'il faut continuer d'écraser de peur qu'ils ne nous rendent la pareille.

Renvoyé de l'école où il enseignait l'histoire, Du Toit sera soumis à un harcèlement de plus en plus appuyé. Le coup le plus dur lui sera asséné par sa fille qui, sous le couvert de l'amour filial, transige froidement avec le policier Stolz. Donald Sutherland est remarquable de tristesse contenue dans cette scène au restaurant où Ben doit feindre la confiance optimiste tout en sachant que sa propre fille est en train de le trahir.

A Dry White Season est plus qu'un autre film sur l'apartheid. On a dépassé le stade de l'indignation et de la prise de conscience (qui ne connaît pas encore la situation en Afrique du Sud?); on vise ici une réaction viscérale. Entre le souffle épique de *Cry Freedom* et les considérations plus personnelles de *A World Apart*, le film de Euzhan Palcy, jeune cinéaste martiniquaise dont c'est le second long métrage

A DRY WHITE SEASON

— **Réalisation:** Euzhan Palcy — **Scénario:** Colin Welland, Euzhan Palcy, d'après le roman d'André Brink — **Production:** Paula Weinstein — **Images:** Kelvin Pike, Pierre-William Glenn — **Montage:** Sam O'Steen, Glenn Cunningham — **Musique:** Dave Grusin — **Son:** Roy Charman — **Décor:** Alan Tomkins — **Interprétation:** Donald Sutherland (Ben du Toit), Winston Ntshona (Gordon Ngubene), Zakes Mokae (Stanley), Jurgen Prochnow (le capitaine Stolz), Susan Sarandon (Melanie Bruwer), Marlon Brando (Ian McKenzie), Janet Suzman (Susan du Toit), Thoko Ntshinga (Emily Ngubene), Susannah Harker (Suzette du Toit), Leonard Maguire (M. Bruwer), Rowen Elmes (Johan du Toit) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 106 minutes — **Distribution:** MGM/UA.



après *Rue Cases-Nègres*, va droit à l'essentiel et rétablit une plus juste perspective des faits. Il diffère également de ses prédécesseurs en ce qu'il adopte le point de vue des opprimés et donne un rôle actif aux Noirs qui ne sont plus les spectateurs impuissants de leur propre persécution. Le traitement de Palcy et de Colin Welland confère la même importance dramatique aux familles Ngubene et Du Toit, ce qui permet de vivre le drame de l'intérieur.

Stanley, le chauffeur de taxi qui a la faculté d'apparaître n'importe où à point nommé, guide l'évolution de Ben et l'accompagne dans ses déplacements entre les « deux mondes ». Alter ego de la réalisatrice, c'est le bras séculier, l'esprit de révolte indestructible, c'est aussi le seul qui survive à la fin. Au fur et à mesure que s'accumulent autour de lui les ignominies, on le sent prêt à exploser, mais le seul geste meurtrier qu'il pose, le meurtre de Stolz, est un acte réfléchi aux conséquences pesées.

Euzhan Palcy a fait appel, à juste titre, pour ses rôles principaux à trois acteurs sud-africains, Zakes Mokae, vivant en exil aux États-Unis, Winston Ntshona et John Kani, qui font partie du groupe de travail du dramaturge Athol Fugard. (Pour la petite histoire, mentionnons que Ntshona et Kani, ne pouvant être inscrits comme acteurs sous la loi sud-africaine, étaient officiellement chauffeur et jardinier de Fugard.)

Le rôle des Blancs n'est pas prépondérant, au contraire, on

accentue leur impuissance face au système dans les limites duquel ils persistent à vouloir se battre, et il n'est pas étonnant de voir les actions de Du Toit porter fruit seulement lorsqu'il allie ses forces à celles de Stanley. Ben périra pour la cause comme tant d'autres Blancs et Noirs avant lui et après lui et si son souvenir est évoqué juste avant que Stanley ne presse la gachette, c'est au même titre que celui de Jonathan, Emily et Gordon Ngubene et de la multitude anonyme de Soweto.

Incidemment, il est curieux de constater comment dans cette production américaine, les rôles nobles ont été confiés à des Américains (à part Sutherland qui est nord-américain), soit Brando, du reste tout à fait génial dans ses deux seules scènes, et Susan Sarandon, dans un rôle extrêmement réduit et peu développé, mais qui travaille en diable pour se donner un accent crédible, alors que les représentants-types de l'ordre établi sont interprétés par des Anglais (Suzman, d'origine sud-africaine, Michael Gambon, Ronald Pickup et j'en passe), le rôle du salaud par excellence, Stolz, étant réservé à un Allemand.

Euzhan Palcy signe un film sobre, efficace, émouvant sans sensiblerie qui replace dans une juste perspective le rôle et le dilemme des *white liberals*. Athol Fugard apprécierait.

Dominique Benjamin

Sexe, mensonges et vidéo / Sex, Lies and Videotape

SEXE, MENSONGES ET VIDÉO (Sex, Lies and Videotape)

Réalisation: Steven Soderbergh — **Scénario:** Steven Soderbergh — **Production:** Nancy Tenenbaum, Nick Wechsler et Morgan Mason — **Images:** Walt Lloyd — **Musique:** Cliff Martinez — **Montage:** Steven Soderbergh — **Décor:** Victoria Spader — **Costumes:** James Ryder — **Son:** Paul Ledford — **Interprétation:** James Spader [Graham Dalton], Andie MacDowell [Ann Millaney], Peter Gallagher [John Millaney], Laura San Giacomo [Cynthia Bishop], Ron Vawter [le thérapeute], Steven Brill [le pilier de bar] — **Origine:** États-Unis — 1989 — 101 minutes — **Distribution:** Mafilm.

C'est le propre des festivals, des galas et concours de ne pas toujours effectuer les bons choix, tout le monde le sait. Les Academy Awards, par exemple, passèrent à côté de *Citizen Kane*, alors que le Festival de Venise ignore de nombreux chefs-d'œuvre. Mais voilà: l'histoire des palmarès a beau être bourrée d'erreurs et de faux pas, certains choix n'en continuent pas moins de paraître complètement insensés, tant ils semblent peu justifiables. C'est le cas du choix de la Palme d'or de cette année. En effet: on a beau chercher et chercher, on ne trouve dans *Sex, Lies and Videotape* ni audace, ni originalité. Bien sûr, Steven Soderbergh est doué pour son âge (26 ans) et, bien sûr, le propos du film est contemporain, mais cela méritait-il vraiment un tel honneur? J'en doute. Non seulement ne voit-on rien dans ce premier film qu'on n'aura déjà vu ailleurs — que ce soit dans *Le Déclin de l'empire américain* ou dans *La Vie de famille*, par exemple —, mais le film de Soderbergh ressemble plus souvent qu'à son tour à un soap américain, tant la mise en scène est conventionnelle et les situations convenues. N'était-ce de l'utilisation (peu originale, d'ailleurs) de la vidéo, nous aurions l'impression de regarder un épisode de *All My Children* ou de *The Edge of Night*.

Le scénario tourne autour d'un couple de nouveaux mariés, habitant la banlieue. Jeunes, jolis et cultivés, ces yuppies semblent vivre une vie sans histoire, mais traversent en réalité une grosse crise. En effet: alors que la femme, qui souffre de frigidité, multiplie les visites chez son psychanalyste, le mari, lui, couche avec sa belle-soeur. Ils vivront plus ou moins confortablement dans le mensonge, jusqu'au jour où débarquera un vidéaste amateur qui les forcera à confronter leur hypocrisie.



Si *Sex, Lies and Videotape* avait été présenté comme un téléfilm ou une simple comédie de mœurs, notre déception aurait été moins grande. Mais voilà: on dit de ce long métrage qu'il est l'un des films-phares du jeune cinéma américain! Nous sommes donc en droit de nous montrer surpris, et de nous poser quelques questions face au choix du jury.

Qu'est-ce qui a donc pu enflammer les jurés de Cannes à ce point? Les dialogues? Ils n'arrivent pas à la cheville de ceux du *Déclin*. La mise en scène? Elle se limite à cadrer les comédiens et à faire le point. L'utilisation de la vidéo? Le réalisateur se contente d'alterner platelement

images en celluloïd et images électroniques. Alors, quoi? Je l'ignore. Wim Wenders (qui était président du jury) voulait peut-être tout simplement encourager la relève, et forcer les spectateurs cannois à troquer les traditionnels Scola, Imamura, Brocka, Saura et compagnie pour un cinéaste moins gris, moins terne. Malheureusement, il aura manqué son coup. Car si tel était vraiment le but de l'opération, c'est Spike Lee qu'il fallait récompenser, et non Soderbergh. Dans *Do The Right Thing*, Lee fait vraiment preuve d'audace, d'originalité et d'imagination — et ce, tant dans la forme que dans les propos —, alors que Soderbergh, lui, confond sobriété et paresse.

Quant aux déclarations fracassantes de l'auteur sur l'impact psychologique de la vidéo, l'institutionnalisation du mensonge, la politique reaganienne et le puritanisme américain, elles semblaient plus destinées à masquer le vide de son film qu'à appuyer véritablement sa démarche. En effet: on reconnaît les bons films à leur capacité de se tenir tout seul, sans avoir besoin d'aucun dossier de presse ni

d'aucune entrevue «explicative». Or, c'est justement ce que *Sex, Lies and Videotape* ne parvient pas à faire. Non seulement le discours de Soderbergh est-il horriblement prétentieux, mais son film a la profondeur d'une «symphonie» new-age et la valeur nutritive d'une bouteille d'eau Perrier.

Reste le jeu parfois éclairé, parfois maniéré de James Spader. Lorsqu'il réussit à transcender ses tics, Spader (sacré meilleur acteur à Cannes!) parvient effectivement à nous émouvoir et à donner un peu de relief à cette histoire incroyablement terne. Mais voilà: c'est bien peu.

Tout juste un peu de saumon fumé dans le fond d'une assiette vide.

Richard Martineau

Monsieur Hire

Quand on regarde les films passés de Patrice Leconte, on ne voit que d'aimables insignifiances comme *Les Bronzés*, *Viens chez moi*, *j'habite chez une copine* ou *Les Spécialistes*. Puis, un jour, brusque changement de cap, et c'est *Tandem*, avec un Jean Rochefort étonnant, pathétique et sublime en vieille tapette mythomane bouffée à la cocaïne. Alors là, ça ne faisait plus l'affaire du gros public qui ne comprenait plus. Quoi! du vin vénéneux et frelaté qu'il faut boire jusqu'à la lie, alors qu'on a toujours eu du Baby Duck tiède! Et puis nouveau virage, cette fois sur les chapeaux de roue: l'étrange et douloureux *Monsieur Hire* qui, à partir du roman machiavélique de Georges Simenon *Les Fiançailles de Monsieur Hire* se hausse au niveau du constat social, tout en louchant vers le chausse-trappe psychologique. Car, il faut bien le dire, ce n'est un film ni facile ni superficiel: tout l'envers des *Bronzés*, en somme. Si c'est de Simenon qu'il s'agit pour le scénario, c'est pourtant à Boileau et Narcejac qu'on pense, car le suspense, ou plutôt l'intrigue policière est beaucoup plus soignée que d'habitude chez Simenon, créateur d'atmosphère et de subtiles études psychologiques, mais qui, justement pour cette raison, développe peu ses intrigues.

Savait-on que Julien Duvivier, autrefois, avait, lui aussi, fait son « monsieur Hire »? Cela s'appelait alors *Panique* et c'est Michel Simon qui tenait le rôle-titre, mais en l'orientant résolument vers l'anarchisme, la violence feutrée et la misanthropie forcenée. Et puis, il y avait la foule, gueularde, méchante, omniprésente et tentaculaire. Chez Leconte, rien de tout cela. D'abord, le film est tout à fait fidèle au roman (que j'ai voulu relire, justement), ensuite, Leconte ne fait que raconter une histoire d'amour-piège, superbe et terrifiante jusqu'à son ultime conclusion. Il faut dire aussi qu'il est servi à miracle par un Michel Blanc neutre à la limite du supportable, craignant ceux qui l'entourent, même les putains qu'il fréquente de temps à autre « pour se détendre ». Et sans l'avoir compris ni voulu, il tombe amoureux fou d'une jeune voisine qui se balade dans la chambre d'en face à peu près nue, et qu'il épie tous les soirs de son salon sans lumière, à la « Body Double ».

Puis, il y a le cadavre d'une fille qu'on retrouve dans un champ voisin et, naturellement, tous les soupçons se portent sur l'énigmatique



et peu liant monsieur Hire. La police enquête. Monsieur Hire rencontre sa jolie voisine qui, au cours d'une scène de séduction assez étonnante, lors d'un match de boxe (auquel elle assiste avec son petit copain), lui laisse voir qu'elle n'est pas indifférente. Dès lors, la machination savamment ourdie met en marche son engrenage infernal jusqu'à la fin, prévisible, certes, mais tout de même drôlement bien amenée. Sandrine Bonnaire, avec sa petite gueule de Dominique Sanda fripée, est perfide à souhait, et domine dans la négation, rien qu'avec le regard, dur, doux, accrocheur, plein d'un silence désespéré — et peut-être de regrets — à la fin. Un mot encore: la musique, de la même couleur irisée/verdâtre que le film, est due à Michael Nyman, le complice sonore des élucubrations érotico-inquiétantes de Peter Greenaway. Et, étrangement, à un niveau inattendu, l'univers glauque créé par Leconte recoupe, dans son essence, et toutes proportions gardées, celui, beaucoup plus méchant, de Greenaway.

Film elliptique, volcan sous la glace, histoire de mort et d'amour, *Monsieur Hire* (présenté à Cannes, l'an dernier, en compétition), témoigne de la vitalité du jeune cinéma français. Il prouve aisément à quel point, si on a du talent, on peut arriver à convaincre le public qui, ici et en Europe, ne s'y est pas trompé, et a fait un excellent accueil au film.

Patrick Schupp

MONSIEUR HIRE —
Réalisation: Patrice Leconte — **Scénario:** Patrice Leconte, Patrick Dewolf, d'après le roman **Les fiançailles de M. Hire** de Georges Simenon —
Production: Philippe Carcassonne, René Cleitman — **Images:** Denis Lenoir —
Montage: Joelle Hache — **Musique:** Michael Nyman —
Son: Pierre Lenoir — **Décors:** Ivan Maussion —
Costumes: Elisabeth Tavernier —
Interprétation: Michel Blanc [Monsieur Hire], Sandrine Bonnaire [Alice], Luc Thuillier [Émile], André Wilms [l'inspecteur] — **Origine:** France — 1989 — 79 minutes — **Distribution:** Cinéma Plus.

L'Ours

L'OURS — **Réalisation:** Jean-Jacques Annaud — **Scénario:** Gérard Brach, d'après le roman *The Grizzly King* de James Oliver Curwood — **Production:** Claude Berri — **Images:** Philippe Rousselot — **Montage:** Noëlle Boisson — **Musique:** Philippe Sarde — **Son:** Laurent Quaglio — **Décor:** Toni Ludi, Antony Greengrow, Georg Dietz — **Animation:** Bretislav Pojar — **Effets spéciaux:** Willy Neuner, Uli Nefzer, Johann Fickel — **Dressage:** Doug Seus, Lynne Seus, Clint Younggreen — **Interprétation:** Jack Wallace (Bill), Tcheky Karyo (Tom), André Lacombe (l'homme aux chiens) — **Origine:** France — 1988 — 95 minutes — **Distribution:** Columbia.

Le Lapin et l'Ours, vous connaissez? Non, ce n'est pas une oeuvre de La Fontaine. Le Lapin et l'Ours étaient les favoris dans la course au box-office, à Paris, pour l'année qui se termine. À la surprise générale, le lapin *Roger Rabbit* s'est fait coiffer par *L'Ours*. Comme quoi rien ne sert de courir, il faut grogner à point...

Ne voulant pas jouer à l'homme qui a vu l'homme qui a vu *L'Ours*, je me suis empressé d'aller observer par moi-même les causes de ce succès. Sont-ce les mêmes que chez Disney? Pas tout à fait. S'il y a quelque trace d'anthropomorphisme dans le film d'Annaud, celui-ci ne me semble pas en abuser. Ni d'un certain sentimentalisme sucré qui caractérise les productions du maître américain. Précisons ici que le scénario de Gérard Brach est tiré d'une oeuvre de James Oliver Curwood. Fort populaire au début de ce siècle, Curwood publia une bonne quarantaine de romans, dont le fameux *Nomades du Nord*, déjà produit au cinéma par nul autre que... Walt Disney!

Le roman original *The Grizzly King* fut publié en 1916. Il s'agit donc bien d'une fiction. Pourquoi reprocher au réalisateur d'en avoir fait justement une fiction cinématographique? Tourner avec des animaux ne me paraît pas une option exclusive au genre documentaire. Cessons donc de demander aux « films d'animaux » de se confiner au seul documentaire (un genre souvent passionnant, mais pour d'autres raisons).

En fait, *L'Ours* n'est pas un « film d'animaux », comme on l'entend habituellement. C'est un film d'aventures brochant sur de grands thèmes tels que la lutte pour la survie, la liberté, la fidélité, la loyauté. C'est aussi une fable avec, comme il se doit, une moralité. Accessoirement, les protagonistes de cette fable sont des ours. Fi donc du documentaire à la National Geographic; Annaud propose ni

instantané ni reconstitution, mais un récit soigneusement élaboré où les acteurs ours *joueront*, comme les acteurs humains. Peu importe donc que l'on y trouve certaines invraisemblances, elles ne feront qu'ajouter à la curiosité du spectateur qui ne se satisfait plus du cliché pseudo-réaliste. Spectateurs de tous âges d'ailleurs, puisque *L'Ours* n'est pas plus spécifiquement un film pour enfants que pour adultes. Ni minauderies, ni moralisme infantile. Moralité, soit; moralisme, aucunement; puritanisme, encore moins. On y trouve ainsi une scène doucement « érotique » qui intriguera plus d'un enfant en bas âge (encore que de nos jours...) et un passage fort cocasse (habilement conçu par le cinéaste d'animation Bratislav Pojar) où l'ourson découvre les propriétés particulières des champignons magiques...

Autre point différent du film d'animaux à la Disney (et, par extension, du cinéma américain en général): la discrétion du commentaire musical. Bien sûr, le travail de Philippe Sarde n'est pas négligeable et sa partition inspirée se marie souvent très bien à la majesté des paysages montagneux. Mais Annaud fait suffisamment confiance à la seule puissance intrinsèque de plusieurs scènes pour ne pas avoir à souligner constamment et à grands traits ce que nous ressentons déjà (mentionnons seulement l'insoutenable confrontation de Tcheky Karyo et de l'ours au bord du précipice).

En un mot, *L'Ours* est certainement une réussite, un film enchanteur, parfois drôle, souvent émouvant, toujours impressionnant par ses trouvailles visuelles. Méfiant (entre autres raisons à cause de sa sortie anormalement tardive chez nous), je croyais que *L'Ours* allait susciter en moi quelque grognement critique plus fielleux que mielleux. En sortant de la salle, j'avais au contraire l'âme en paix, quittant à regret les deux plantigrades qui amorçaient une longue hibernation...

Denis Desjardins



Black Rain

Réaliser un film sur les antagonismes existant entre les Américains et les Japonais semble étrangement à propos en ce moment. Encore une fois, la réalité rattrape la fiction avec la pénétration massive des Japonais dans l'économie américaine (Sony achète Columbia, Mitsubishi s'empare du Rockfeller Center à New York). *Black Rain* devient donc étonnamment d'actualité et tape directement dans l'inconscient collectif américain qui développe encore une fois les signes avant-coureurs de xénophobie (on remplace simplement les Russes par les Japonais et le tour est joué).

Black Rain débute à New York alors que deux policiers, Nicky et Charlie, sont témoins du meurtre d'un vieux chef Yakuza, terme qui désigne la mafia japonaise. Ils réussissent à intercepter le tueur, un jeune truand nippon dénommé Sato. Ce dernier étant recherché par les autorités du Japon, Nicky et Charlie se rendent à Osaka avec leur prisonnier. Dès leur arrivée, Sato s'enfuit et les deux Américains doivent se placer sous les ordres de la police locale pour le retrouver, chaperonné par le policier Masahiro.

Ce qui frappe à prime abord dans *Black Rain*, c'est la fascination qu'exerce Osaka. On sent que Ridley Scott a voulu transposer le look de son chef-d'œuvre *Blade Runner* au Japon⁽¹⁾, tout en développant des affinités troublantes avec le *Year of the Dragon* de Michael Cimino⁽²⁾. Scott filme la ville d'Osaka comme s'il s'agissait d'un paysage de science-fiction urbain. À la différence que ce paysage-ci est bien réel. Le réalisateur britannique nous ramène des images insolites du Soleil Levant, avec ses camions-néons, ses centres d'achat en forme de cathédrale, ses édifices-jouets (on dirait des maquettes, mais ils sont bien réels!), ses terrains de golf juchés en gradins (!) et ses rues intérieures. Scott devait se sentir dans son élément, lui qui cultive les atmosphères aux fumigènes, les décors futuristes et sophistiqués et les effets de lumière artificiels et stylisés. Il faut admettre qu'il a réussi à nous surprendre et même à nous étonner, ce qui est en soi un grand mérite.

Comme par le passé, Ridley Scott s'intéresse beaucoup plus au look qu'au récit de ses films. Il laisse aux scénaristes le soin de concocter une histoire bourrée d'action et de violence. Mais, à travers une intrigue policière conventionnelle, *Black Rain* tente de confronter les valeurs japonaises et américaines en opposant les méthodes policières des deux nations. Cette idée fut déjà appâtée à plusieurs sautes, que ce soit un Américain à Londres (*Brannigan* avec John Wayne), un Russe à Chicago (*Red Heat* avec Arnold Schwarzenegger) ou même un cowboy à New York (*Coogan's Bluff* avec Clint Eastwood). Malheureusement, les scénaristes n'ont réussi qu'à tracer un portrait-robot des conflits, avec ses gros traits superficiels et son manque d'introspection.

L'opposition s'établit surtout entre Nicky et Masahiro, leurs scènes communes étant les plus révélatrices. Nicky incarne vraiment l'Américain typiquement impérialiste et dominateur, qui débarque avec



ses gros éperons et s'offusque parce qu'on ne lui répond pas en anglais. Il est arrogant, imbu de lui-même, irrévérencieux et ne refuse pas à l'occasion d'empocher de l'argent volé⁽³⁾, mais c'est tout de même un policier efficace. Masahiro, pour sa part, symbolise la tradition japonaise. Il est respectueux pour ses supérieurs, obéissant, inflexible et responsable vis-à-vis de ses collègues, mais il n'en est pas moins efficace.

Leur rivalité explose lors d'une scène mémorable dans une discothèque ultra-sophistiquée. Masahiro rappelle à Nicky que les Japonais perfectionnent tout ce que font les Américains. Nicky lui rétorque que les Japonais n'ont jamais eu une seule idée originale, qu'ils ne font que copier sur les autres. Entendre ça dans un film américain, c'est pour le moins surprenant, car cette altercation expose ouvertement ce que plusieurs pensent tout bas.

Les auteurs auraient pu pousser plus loin cette critique mutuelle, mais ils n'en font rien. Même si Masahiro essaie d'inculquer quelques-unes de ses valeurs à son confrère yankee (intégrité, honneur, honnêteté), ce dernier finira tout de même par arriver à ses fins en forçant Masahiro à le suivre dans sa vendetta. C'est le triomphe de l'individualisme américain aux dépens de la collectivité japonaise. De plus, Masahiro devient le faire-valoir de Nicky et ce dernier lui fait constamment la morale, ce qui devient franchement agaçant.

Cependant, on a droit à une démonstration très convaincante de l'efficacité des manoeuvres policières au Japon, lors de l'assaut contre le repère de Sato. Il ne faut pas oublier que la police nipponne est sans doute une des plus grandes forces répressives au monde (pas très loin derrière l'U.R.S.S. et l'Argentine). Dommage que le film n'explore pas plus avant ces méthodes tactiques!

On ne va pas très loin non plus dans la description du Yakuza et de sa tradition. Mis à part le rituel du doigt coupé (déjà présent dans le Yakuza que Sydney Pollack réalisa en 1974) et la parabole de la pluie noire qui sert de prétexte pour justifier le titre du film⁽⁴⁾, l'incursion dans le milieu du crime japonais demeure bien superficielle.

BLACK RAIN —
Réalisation: Ridley Scott —
Scénario: Craig Bolotin, Warren Lewis —
Production: Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing —
Images: Jan DeBont —
Montage: Tom Rolf —
Musique: Hans Zimmer —
Son: Keith A. Wester, James J. Sabat —
Décors: John Alan Hicks, Leslie Bloom, Richard C. Goddard, John M. Dwyer, Kyoji Sasaki —
Costumes: Ellen Mirojnick —
Effets spéciaux: Stan Parks —
Interprétation: Michael Douglas [Nick Conklin], Andy Garcia [Charlie Vincent], Ken Takakura [Masahiro Matsumoto], Kate Capshaw [Joyce Kingsley], Yusaku Matsuda [Sato], Tomisaburo Wakayama [Sugai], Shigeru Koyama [Ohashi, Yuya Uchida [Nashida], Miyuki Ono [Miyuki], John Spencer [Oliver], Guto Ishimatsu [Katayama] —
Origine: États-Unis — 1989 — 126 minutes —
Distribution: Paramount.

(1) D'ailleurs, *Black Rain* semble être un titre qui a été choisi pour sa similitude visuelle avec *Blade Runner: Bla- R-n...*

(2) Une étude plus approfondie pourrait relever plusieurs ressemblances entre les personnages des deux films et leurs trames narratives, en plus de révéler la même phobie raciale envers les deux facettes du «pénil jaune», les Japonais et les Chinois.

(3) Ce type de flic cynique renvoie inmanquablement à *To Live and Die in L.A.* de William Friedkin, de même que le thème de la fausse monnaie, mais le film de Friedkin est beaucoup plus puissant et subversif que *Black Rain*.

(4) Les Japonais ont appelé «pluie noire» les retombées radio-actives qui ont suivi les deux explosions atomiques sur Hiroshima et Nagasaki. C'est le sujet du film du même nom de Shohei Imamura. Pour éviter la confusion, *Black Rain* conserve son titre même en français.

Par ailleurs, on ne peut pas reprocher à Ridley Scott d'avoir fait un film uniquement stylisé. Sa mise en scène se révèle par moment brillante, surtout dans l'illustration graphique de la violence (en particulier la mort rituelle de Charlie), et devient carrément étonnante avec les deux courses de motos ouvrant et clôturant le film. Ces deux

séquences possèdent une puissance cinématique époustouflante, et la dernière se termine sur une astuce de montage aussi ingénieuse qu'inopinée. Il serait toutefois à souhaiter que Ridley Scott dépense son immense talent sur des projets un peu plus consistants.

André Caron

Romuald et Juliette

ROMUALD ET JULIETTE

— **Réalisation:** Coline Serreau — **Scénario:** Coline Serreau — **Production:** Philippe Carassonne, Jean-Louis Piel — **Images:** Jean-Noël Ferragut — **Montage:** Catherine Renault — **Son:** Philippe Lioret, Gérard Lamps — **Décor:** Jean-Marc Stehle — **Costumes:** Monique Perrot, Dominique Moriotti — **Interprétation:** Daniel Auteuil (Romuald), Firmine Richard (Juliette), Pierre Vernier (Blache), Maxime Leroux (Cloquet), Gilles Privat (Paulin), Muriel Combeau (Nicole), Catherine Salviat (Françoise), Sambou Tati (Aimé), Nicolas Serreau (le fonctionnaire de l'H.L.M.), Alain Tretout (Vidal), Alain Fromager (Marton), Jacques Poitrenaud (le premier fonctionnaire), Caroline Jaquin (la nouvelle secrétaire), Gilles Cohen (le chauffeur), Alexandre Basse (Benjamin), Aissatou Bah (Félicité), Mamadou Bah (Désiré), Marina M'Boa Ngong (Claire), Isabelle Carré (Valérie), Jean-Christophe Itier (Patrice) — **Origine:** France — 1989 — 108 minutes — **Distribution:** Cinepix.

On attendait avec impatience le nouveau film de Coline Serreau. Après le succès étonnant de *Trois hommes et un couffin*, on pouvait se demander quelle nouvelle direction allait prendre sa carrière. Fidèle à sa thématique sociale, elle nous revient avec une histoire comme elle aime les raconter. J'entends par là, qu'une fois de plus, Coline Serreau s'est servie de son canevas habituel. Comme dans ses films précédents, elle dérange gentiment en introduisant dans une harmonie apparente un élément perturbateur qui va remettre en question beaucoup de convictions absolues.

Le scénario nous amène à suivre les tribulations du « yuppie » blanc-bec, Romuald, et de la plantureuse « mama » au grand cœur, Juliette. Directeur d'une grande société de produits laitiers, Romuald ne se doute pas que, derrière son dos, ses deux associés, Paulin et Blache, magouillent sans complexe dans l'espoir de se débarrasser de lui. Ce technocrate, aveuglé par la réussite, le pouvoir et l'argent, n'arriverait même pas à imaginer que Françoise, sa femme, le trompe avec Paulin en qui il a tant confiance. Une affaire de délit d'initié et un empoisonnement alimentaire, dû à un manque de contrôle sanitaire sur ses yaourts, ont raison du PDG qui se retrouve limogé. Pourtant, Juliette, la femme de ménage noire d'origine antillaise qui nettoie tous les soirs les locaux de l'entreprise, l'avait prévenu de ce qui se tramait; elle que personne ne remarque mais qui observe tout. Bien qu'il l'ait à l'époque éconduite, Romuald, désespéré et pratiquement infantilisé par les événements, se rend bien compte qu'elle seule peut et veut encore l'aider. Installé pour quelques jours dans les deux pièces que cette quadragénaire partage avec ses cinq enfants, tous nés de pères différents, l'ex-PDG découvre une nouvelle vie et se lie d'amitié avec cette petite famille. Appuyé par l'Antillaise, il réussit à prouver son innocence et à réintégrer son poste. Mais la naïveté de Romuald en prend pour son grade une fois de plus quand l'infidélité de Françoise lui est enfin pleinement apparente. Pendant ce temps, Juliette éprouve quelques ennuis avec son fils Aimé, soupçonné de trafic de drogue. Après bien des méandres, les difficultés s'aplanissent et Romuald, malgré les réticences de Juliette, parvient à convaincre cette dernière de partager sa vie et de lui faire un nouvel enfant.

Plus que jamais, Coline Serreau joue avec bonheur sur les différences, voire les antagonismes (homme-femme, enfant-adulte, Blanc-Noir, riche-pauvre, patron-employé, jour-nuit,...), mais elle se refuse de défendre une quelconque thèse sinon celle du rire intelligent et généreux, dont ces oppositions procurent les principaux ressorts. L'esprit soixante-huitard qui l'habite renoue avec la saveur quelque peu immorale de ses premiers films (*Pourquoi pas! Mais qu'est-ce qu'elles veulent? Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux?*). Car malgré une certaine profondeur du propos, *Trois hommes et un couffin* avait perdu beaucoup de mordant et s'était éloigné du contexte d'utopie de ses réalisations antérieures, misant un peu trop sur l'attendrissement évident que subirait le spectateur à la vue d'un

mouflet. Prenant le parti de décaper quelque peu féroce, mais toujours avec justesse et humour, l'état des rapports humains en cette fin de décennie, Coline Serreau arrive à développer son nouveau sujet, en apparence classique et vaudevillesque, de façon à ce que chacun de ses personnages inspire un sentiment au public qu'elle prend à l'avance pour complice. La référence shakespearienne du titre n'est pas fortuite, elle ne fait que confirmer l'approche satirique adoptée. Grâce à une observation attentive de son environnement, la réalisatrice a su reproduire en images et en mots simples des émotions que beaucoup de ses collègues, malgré les sommes qui leur sont octroyées, n'arrivent même pas à imaginer possible. Bien sûr, l'intrigue s'avère peu crédible et elle ne manque pas, à l'occasion, d'employer de grosses ficelles, mais là n'est pas le plus important. La tendresse et la poésie qui se dégagent de l'ensemble constituent un tel velours au cœur que l'emploi, par-ci par-là, de quelques clichés et raccourcis faciles se pardonne aisément d'autant plus que la mise en scène tient habilement le rythme. En seize ans et huit films, Coline Serreau a continuellement peaufiné son savoir-faire et a beaucoup gagné en efficacité. Avec une étonnante sensibilité, elle arrive à maîtriser son sujet en dosant parfaitement la part de drame et de comédie. Il n'est pas facile d'aborder des thèmes tels les délits d'initiés, la vie ordinaire en cité HLM... et autres phénomènes à la mode dans notre univers socio-économique, sans verser dans le genre didactique. Pourtant *Romuald et Juliette* y parvient par des explications claires et tout compte fait assez simples, ce qui confère à ce conte de fées moderne un intérêt supplémentaire.

La réussite du film doit également beaucoup à l'authenticité et à la justesse de ton de l'interprétation, en particulier bien sûr des deux acteurs principaux. Si la réputation de Daniel Auteuil n'est plus à faire, (il avait déjà été contacté pour tourner dans *Trois hommes et un couffin* mais les répétitions de *Jean de Florette* ont empêché l'affaire de se conclure), Coline Serreau a déniché en revanche une perle rare en la personne de Firmine Richard. Cette femme rayonne littéralement



de santé et de générosité et, à en juger par ce premier film, semble visiblement douée pour la comédie. Du reste, les seconds rôles ne sont pas laissés pour compte et se révèlent des plus inspirés.

Le cinéma français a connu de grands moments dans le domaine de la comédie, mais il traîne de toute évidence un peu la patte ces temps-ci. De ce point de vue-là, l'humour profondément humain de

Cinq jours en juin

On a beau vouloir arriver vierge comme une page blanche devant le premier film d'un réalisateur, il y a parfois, quelque part, enfoui au fond de soi comme une teigne mal élevée, l'un ou l'autre petit préjugé qui vous précède en terrain plus ou moins connu. Préjugé dont il est souvent difficile de se départir. Michel Legrand, auteur d'une multitude de musiques de films, se lance dans la réalisation cinématographique pour la première fois avec *Cinq jours en juin*. Je m'attendais à cinq concerts donnés dans cinq pays avec cinq interprétations différentes. En lieu et place, il nous raconte une tranche importante de son adolescence. Je m'attendais à une musique omniprésente. Pas du tout. Très discrète, elle s'impose parfois comme une nécessité. Par exemple, il jouera du Chopin devant un officier allemand pour prouver son identité.

Michel Legrand a charmé beaucoup de monde avec la musique des *Parapluies de Cherbourg*. Mais ce compositeur prolifique n'a pas que des admirateurs. Certaines oreilles diabétiques rejettent sa musique parfois sirupeuse. Avec lui, les octaves n'ont qu'à bien se tenir. Il pousse ses notes à faire le grand écart quand ce n'est pas le grand soleil sur une portée qui s'accommode facilement de lignes supplémentaires. Et s'il allait prendre la caméra pour un instrument de musique? Mais non. Ici, une caméra toute timide se contente de suivre l'action. Quand elle est un peu essoufflée par les événements, elle pratique l'ellipse.

C'est le 6 juin 1944. Michel reçoit une médaille de piano au Conservatoire de Paris. Au même moment, se déroule un événement d'importance: le débarquement des Alliés en Normandie. Michel et sa mère désirent réintégrer Saint-Lo le plus vite possible. Manque de pot. Les Allemands ont réquisitionné tous les trains. Alors, ils feront le voyage en vélo. Bien sûr, il s'agit d'une autobiographie qui découpe de vrais souvenirs. D'autres sont inventés. Michel Legrand avoue lui-même: « Je ne sais plus distinguer ce qui s'est réellement passé de ce qui est dans le film. » On imagine facilement les obstacles rencontrés durant ce périple, quand on sait que les Allemands étaient prêts à baptiser à la mitraille tout ce qui bougeait dans la France occupée. D'autant plus que la mère et son fils voyagent sans papier en compagnie d'une femme qui travaille dans la Résistance. Ce qu'ils ignorent, heureusement.

On peut voir notre trio comme un petit orchestre ambulancier. Michel en serait le pianiste. Yvette incarnerait une flûte traversière. Marcelle, la mère de Michel, s'improviserait chef d'orchestre. Elle donnera parfois l'impression de mettre les deux pieds dans la grosse caisse, comme l'illustrera éloquentement le choix d'un certain hôtel pour y passer une nuit de tous les dangers.

On voit Michel donner son premier concert dans une cour sur un

Coline Serreau pourrait nous faire croire que tout n'est pas entièrement perdu du côté de l'Hexagone. Mieux figolé que sa réalisation précédente, grâce aussi à de plus gros moyens financiers, *Romuald et Juliette* sera-t-il pour autant un aussi grand succès? Probablement pas... malgré que le comique soit un genre aux recettes tout à fait imprévisibles!

Christian Depoorter



piano miniature. On le surprend en train d'épier cette étrange compagne de route pour qui son cœur bat de plus en plus fort. Yvette, alias Eva, la femme d'Adolf, l'intrigue et le fascine. Il s'effacera pour donner une large place à cette femme de trente ans qui passe dans le film comme un vent de folie sans laisser d'adresse. C'est une sorte de mensonge perpétuel qui découragerait les déguisements d'un caméléon. On la croit enceinte jusqu'à la racine des cheveux. N'en croyez rien. C'est un truc pour avoir des places assises dans les trains. Elle vole et elle pique. Vous pensez à une abeille? Pensez plutôt à une femme très libre qui vole trois bicyclettes pour les besoins d'un voyage périlleux. Même si elle en fait beaucoup, Yvette face à Michel donne en plein dans la note. Elle devient la source d'inspiration de notre jeune lauréat. Un coup de foudre qui éclate dans son cœur de quinze piges, comme un coup de cymbale au milieu de violons languissants. Sabine Azéma s'acquitte à merveille de ce rôle qui répand un parfum de fantaisie et d'humour sur une période sombre qui n'aspire qu'à se libérer.

Tout n'est pas parfait dans ce premier film. Le scène d'amour avec son zoom arrière, je la trouve ratée. Un mouvement de pueur de la part de la caméra? Mon œil! Une ellipse aurait été plus éloquente sur le sujet. Heureusement que les dialogues sont souvent drôles. Sans quoi, on risquerait de trouver le temps un peu long. Des séquences s'étirent en longueur dans la dernière partie.

Pour terminer sur une note heureuse, je m'en voudrais de ne pas souligner une séquence qui, bien que furtive, nous dévoile un des aspects de l'activité créatrice. D'où viennent certaines mélodies? Dans *Cinq jours en juin*, des hirondelles prennent place sur des fils. Notre jeune compositeur en tirera une mélodie selon la disposition des oiseaux. J'en connais qui ont trouvé l'inspiration d'une nouvelle mélodie en regardant des fleurs sur les étagères dans une vitrine. D'autres, en regardant voler des goélands. La nature peut être une source intarissable d'inspiration pour qui sait l'observer. Merci à Michel Legrand de nous le rappeler.

Janick Beaulieu

CINQ JOURS EN JUIN —

Réalisation: Michel Legrand
Scénario: Michel Legrand, Pierre Uytterhoeven, Benjamin Legrand — **Production:** Cyril de Rouvre, Isabelle Rondon, Christian Charret — **Images:** Jean-Yves Le Mener — **Montage:** Jean Ravel — **Musique:** Michel Legrand — **Son:** Jean-Pierre Ruh — **Costumes:** Nathalie du Roscoat — **Interprétation:** Annie Girardot [Marcelle], Sabine Azéma [Yvette], Matthieu Rozé [Michel], Jean-Jacques Moreau [le garçon de la brasserie], Bernard Lavalette [le patron de l'hôtel], André Weber [M. Robert], Nathalie Nerval [la baronne], Christophe Moosbrugger [l'officier allemand] — **Origine:** France — 1988 — 105 minutes — **Distribution:** France-Film.



une chaleur propre, une ardeur secrète, une force vive dont seuls des esprits bornés, aux idées courtes, peuvent ignorer l'existence.

Le jeune Steve Kloves avait présenté son scénario à de nombreux producteurs; il avait fait pendant plus de trois ans le tour des studios, parlé à tous les responsables, poussé son sujet, vanté les mérites de son projet. Jusqu'à ce que la Fox accepte de le faire mais à condition que ce soit lui, Kloves (puisque son émotion était si intense), qui le réalisât, aidé si nécessaire par un « executive producer » inespéré: Sydney Pollack.

The Fabulous Baker Boys (malgré la musique hors-contexte de Dave Grusin, je ne parle pas des chansons) devrait cependant s'interpréter à un échelon supérieur au simple drame psychologique à trois individus. Les accents de sa musique interne devraient être portés un octave plus haut. Les ondes de la voix de Michelle Pfeiffer (qui rêvait de chanter à l'écran et qui ne l'avait fait que de façon sporadique dans *Grease 2*) provoquent un phénomène assez particulier, similaire à celui de la vibration de l'atmosphère, cette impression de tremblement que donne l'air chaud. C'est du vrai, mais ça possède quelque chose d'irréel, d'impalpable (la maison de production du film s'appelle « Mirage... ») Et c'est cela qui fait finalement la beauté de ce film où tout ce qui est proposé se fait sous la forme de re-départ à zéro. Les frères Baker sont arrivés à un point ultime à partir duquel les amendements, les corrections, les changements de trajectoire donnés à leur vie n'ont plus d'effet. Le personnage de Susie les met soudain au défi de tout recommencer pour mieux renaître. On n'a qu'une seule vie, dédoublons-la pour qu'à partir du commencement de la seconde, on ait l'impression d'avoir vraiment passé par le grand trou noir (et non de l'avoir évité), de s'être enfoncé dans l'inconnu, puis d'en avoir ressurgi comme lavé, épuré, prêt à nouveau pour la grande aventure.

Nous parlions plus haut de l'ère Kennedy, mais les Américains ne viennent-ils pas de passer, avec Reagan, huit ans dans un fauteuil, en face d'une télé qui leur disait quoi faire, quoi penser et dont ils semblaient se satisfaire? Les « nouveaux » frères Baker ne sont-ils pas devenus (grâce à Susie) le symbole d'une émancipation à venir de l'intelligence, d'un frémissement nouveau, d'une nouvelle jeunesse?

L'exemple de Steve Kloves (de pair avec celui de Rob Reiner avec *When Harry Met Sally...* et d'une certaine façon celui de Steven Soderbergh avec *sex, lies and videotape*) est là, tout beau, tout clair, comme destiné à prouver que le caractère souvent primitif, facilement buté de l'Américain peut s'orienter vers une nouvelle appréciation du beau, même si, on le sait, il n'y a rien de plus difficile, de plus aventureux, de plus dangereux, que d'essayer de changer l'ordre des choses.

Maurice Elia

THE FABULOUS BAKER BOYS — Réalisation:

Steve Kloves — Scénario:

Steve Kloves — Production:

Paula Weinstein, Mark

Rosenberg — Images:

Michael Ballhaus —

Montage: William

Steinkamp — Musique:

Dave Grusin — Son: Stephan

Von Hase — Décors: Anne

H. Ahrens — Costumes:

Lisa Jensen —

Interprétation: Jeff

Bridges [Jack Baker],

Michelle Pfeiffer [Susie

Diamond], Beau Bridges

[Frank Baker], Ellie Raab

[Nina], Xander Berkeley

[Lloyd], Dakin Matthews

[Charlie], Ken Lerner [Ray],

Albert Hall [Henry], Terri

Treas [la fille dans le lit],

Gregory Itzin [Vince Nancy]

— Origine: États-Unis —

1989 — 113 minutes —

Distribution: Twentieth

Century Fox.

The Fabulous Baker Boys

Seattle apparaît, dans *The Fabulous Baker Boys*, comme la ville des destins perdus. Surtout ceux des artistes qui n'ont jamais réussi à se faire un nom, qui ont sombré (trop vite?) dans une sorte de lugubre anonymat. On dirait qu'y vit une faune où les personnes dans la quarantaine (ou plus) subissent encore le contrecoup de l'époque Kennedy, où les gens n'ont pas su entrer de plain-pied dans cette nouvelle ère selon laquelle les concepts anciens ne devenaient soudain plus valables.

Les personnages que jouent les frères Bridges dans le film font partie de cette humanité. Frank et Jack Baker sont également frères et jouent « de la musique d'ambiance » dans le bar salon de certains hôtels de demi-luxe. Ce sont des musiciens à la petite semaine qui ont malheureusement fait franchir à leur passion pour la musique la frontière qui la séparait du pianotage routinier. Le passage s'est fait subrepticement, au fil des ans, sans même qu'ils s'en rendent compte. Ils en sont arrivés à ne plus se faire remarquer. Leurs deux pianos font aujourd'hui, littéralement, partie des meubles.

Frank est marié et père de famille, Jack célibataire. Tous leurs espoirs semblent avoir voulu se camoufler pour de bon dans les rues sombres de la ville. Ils ne se sont jamais parlé de leurs angoisses respectives, de ces boules de mécontentement interne à la merci desquelles ils vivent.

C'est Susie Diamond qui les réveillera de leur léthargie.

La voix de Susie émeut ceux qui l'écoutent. Mais aussi sa langue, sa volupté, le mouvement paresseux de son corps. Chacune des chansons qu'elle interprète, accompagnée au piano par les frères Baker, des morceaux typiques d'anthologie américaine, fait vibrer le cœur de ces spectateurs dans le noir, qui n'osent pas sortir de l'ombre et se révéler.

Pourtant, la beauté de Susie n'est pas uniquement celle de son visage et de son corps. Elle véhicule aussi tout un passé trouble au cours duquel sa vie a subi des chocs nombreux, où la chaleur était rare, les problèmes financiers constants et le plaisir inexistant, mécanique, à la merci d'une clientèle de coin de rue, elle-même constituée de paumés et de miséreux.

Le film de Steve Kloves utilise à fond le personnage de Susie en contrepoint de celui de Jack, l'angoissé qui ne sait pas avouer son amour et qui fréquente les boîtes à jazz après le travail, retrouvant un autre piano (véritable source de bonheur celui-là) dont le patron noir lui laisse caresser les touches d'ivoire.

Malgré l'apparente insistance sur Michelle Pfeiffer (comment résister?), la caméra s'appesantit sur la relation entre les deux frères, sur les regards qu'ils se lancent et qui précèdent les mots (cruels certes, mais nécessaires) qu'ils se jettent à la figure par la suite. Et tout au long du film, cette caméra effectue des mouvements arrondis, alanguis, sans angles. C'est un style nouveau qui sous-entend une violente activité intérieure. Cette indolence, cette mollesse contiennent

La Révolution française (1)

LA RÉVOLUTION FRANÇAISE 1^{re} époque: LES ANNÉES LUMIÈRE — 2^e époque: LES ANNÉES TERRIBLES

Réalisation: Robert Enrico, Richard Heffron —

Scénario: David Ambrose, Daniel Boulanger —

Production: Alexandre Mnouchkine, Monique Guernier —

Images: François Catonne, Bernard Zitzermann —

Montage: Patricia Neny, Martine Barraqué, Peter Hollywood —

Musique: Georges Delerue —

Son: Guillaume Sciana —

Décor: Jean-Claude Gallouin —

Costumes: Catherine Leterrier —

Conseiller historique: Jean Tulard —

Interprétation: Klaus Maria Brandauer [Danton], Jane Seymour [Marie-Antoinette], François Cluzet [Camille Desmoulin], Jean-François Balmer [Louis XVI], Andrzej Seweryn [Robespierre], Marianne Basler [Gabrielle Danton], Peter Ustinov [Mirabeau], Sam Neill [La Fayette], Claudia Cardinale [la duchesse de Polignac], Vittorio Mezzogiorno [Marat], Jean-François Stévenin [Legendre], Gabrielle Lazure [la princesse de Lamballe], Massimo Girotti [l'envoyé du Pape], Michel Galabru [l'abbé Maury], Michel Duchaussoy [Baillly], Philippine Leroy-Beaulieu [Charlotte Corday], Christopher Lee [Sanson], Christopher Thompson [Saint-Just], Marc de Jonge [Santerre], Serge Dupire [Billaud-Varenne], Jean Bouise [Maurice Duplay], Marie Bunel [Lucile Desmoulin], Raymond Gérôme [Necker], Yves Beneyton [Fouquier-Tinville], Katherine Flynn [Madame Royale], Sean Flynn [le Dauphin], Louise Latraverse [Madame de Tourzel], Anne Létourneau [Madame Elisabeth], Benji Marcus [le premier Dauphin], Hans Meyer [le duc de Brunswick], André Penvern [le comte d'Artois], Dominique Pinon [Drouet], Henri Serre [le gouverneur de Launay], Bruce Myers [Couthon],

Le cinéma n'a pas attendu 1989 pour traiter de la Révolution française. (2) Déjà, en 1897, Louis Lumière (l'inventeur du cinéma avec son frère Auguste), produisait *Assassinat de Marat*, suivi de *Mort de Robespierre*. Il s'agit, comme dans les films qui suivront, de moments de la Révolution centrés sur un personnage (*Madame du Barry* de Lubitsch (1919), *Napoléon* de Gance (1926), *La Marseillaise* de Renoir (1938), *Danton* de Wajda (1982). (3) Dans sa présentation, l'historien Jean Tulard rappelle que le film tourné par Robert Enrico et Richard Heffron est «le premier à envisager les années 1789-1794 dans leur totalité, et à porter sur elles un regard objectif». Il ajoute: «Un souci d'exactitude historique anime une oeuvre où rien n'est inventé. Mais la vérité n'exclut pas le lyrisme.» Nous laissons à d'autres le soin de vérifier ces assertions. Déjà, dans *Le Figaro magazine* (no 495, 28 octobre 1989), Patrice de Plunkett conteste l'interprétation du 14 juillet 1789 à Versailles et les massacres de septembre. Sans doute les deux réalisateurs (Heffron est d'ailleurs Américain) ne comptaient pas s'engager dans des disputes d'historiens, mais plutôt brosser un tableau éblouissant (?) et somptueux (!) de la Révolution française.

Pour ce travail, ils n'ont pas manqué de ressources. Les deux épisodes de près de six heures ont coûté 320 millions de francs (*Batman* a coûté 210 millions de francs) et exigé cent cinquante acteurs et des milliers de figurants. Parmi les coproducteurs, on trouve Denis Héroux des Productions Alliance.

Le premier épisode est le plus spectaculaire, mais c'est le second qui est le plus impressionnant.

Dans «Les Années Lumière», Robert Enrico raconte les événements qui ont conduit à la prise de la Bastille et au soulèvement contre le roi. Le peuple en a assez des impôts. Soulevé par les orateurs qui le harangent, il comprend qu'il faut en finir avec la royauté absolue. Les ennemis du peuple seront ceux qui n'épouseront pas les idées neuves. En alternance, nous voyons le peuple qui demande du pain et des aristocrates qui festoient. Mais nous sommes transportés subitement d'un lieu à un autre (Versailles, Paris, Les Tuileries, Nancy, Londres...). Le clergé qui ne prête pas serment est poursuivi et humilié. Le peuple se réunit au Champ-de-Mars pour la fête de la Fédération. Guillotin présente son instrument de mort au roi. Les Marseillais se réjouissent à Paris en chantant la Marseillaise. Le roi qui s'est enfui est arrêté à Varennes. Il trouve refuge avec sa famille dans un cagibi de l'Assemblée nationale, qui le garde sous sa protection. Mais déjà Louis Capet sait que son sort est fixé. Il dit à son fils: «À partir de maintenant, il n'y a plus de roi en France.»

Ce premier épisode ne fait donc qu'illustrer des faits connus. C'est une suite de tableaux bien composés avec un luxe de couleurs. L'ensemble est plutôt statique. On assiste à la Révolution comme on tourne les pages d'un livre d'histoire. Les faits nous sont rapportés avec un souci du détail qui nous fait croire à l'authenticité. Il faut dire que les personnages sont bien campés et que la figure du roi et celle de la reine nous rendent bien ce que nous savions déjà. Ce récit d'un

Le second épisode, «Les Années Terribles», nous fait mieux connaître le rôle et le sort des protagonistes de cette Révolution.

Qui donc domine parmi tous ces artisans? Chacun a un rôle à jouer



bouleversement capital n'est que le prélude d'une terreur sanglante. et chacun l'entreprend au risque de sa vie. Danton s'affirme avec une vigueur incroyable, profite de la révolution pour s'enrichir, se retire à la campagne avant de revenir à Paris (puissant Klaus Maria Brandauer), Marat sait tirer avantage de tous les changements. Il sera victime d'une provinciale venue le poignarder dans sa baignoire (habile Vittorio Mezzogiorno), Camille Desmoulin est un imprimeur discret qui répand des nouvelles selon leur utilité (insinueux François Cluzet), Mirabeau avec sa mimique et son amour des plaisirs sait composer avec souplesse (rusé Peter Ustinov), Lafayette se sent tiraillé entre le roi et les révolutionnaires (hésitant Sam Neill), Robespierre, avec sa figure de pierre, se veut l'incorruptible (prudent Andrzej Seweryn), Saint-Just reste impitoyable et décidé (sévère Christopher Thompson). Tous désirent d'une façon ou d'une autre se débarrasser du roi. Mais tous, à l'exception de Mirabeau qui mourra brusquement et La Fayette qui ira affronter les Autrichiens, finiront sur l'échafaud. En les voyant louvoyer, discuter, se déchirer, l'on ne sait plus à quel parti chacun appartient. Mais leur sort est conditionné par leurs opinions. Dans ce maelström où la trahison, la suspicion, le chantage se succèdent, chacun est victime de l'autre. Chacun mourra après avoir changé la France. Les acteurs venus de lieux différents constituent une équipe homogène. La différence de nationalité n'enlève rien à la crédibilité. Chacun entre dans son personnage avec une détermination indéniable. Il faut en dire autant de Jean-François Balmer, dans le rôle de Louis XVI. Il est d'une discrétion qui lui sied bien. Quant à Jane Seymour, elle se glisse en Marie-Antoinette avec affabilité et douceur.

Que faut-il penser de ces six heures de projection? Nous sommes devant un immense livre d'histoire où les auteurs nous ont rappelé des événements tragiques qui ont changé la face de la France, et, par ricochet, celle du monde. Toutefois, il faut bien dire que, dans ce deuxième épisode les «expéditions» sont vite expédiées. On ne

(1) Voir le reportage sur le tournage du film dans *Séquences*, no 140, juin 1989.

(2) On lira *La Révolution française et le cinéma* de Sylvie Dallet, aux Editions des Quatre-Vents, 1988.

(3) Vient de paraître, *Filmographie mondiale de la Révolution française* de Sylvie Dallet et Francis Gendron, aux Editions des Quatre-Vents, 1989.

sait pas trop pourquoi exactement chacun est conduit à l'échafaud. On reste effaré par les colonnes d'individus qui attendent pour « apprécier » la guillotine. La Terreur aura éliminé 17 000 personnes avec procès et 25 000 sur simple constat d'identité. C'est affreux. On dira que la Déclaration des droits de l'homme date de cette Révolution. Mais fallait-il tant de sang pour obtenir cette charte?

84 Charlie Mopic

En 1973, la guerre du Vietnam connaît enfin un dénouement. À cette époque, si les États-Unis tournent une page sombre de leur histoire, il n'en est pas de même à Hollywood. De *The Green Berets* à *Full Metal Jacket*, en passant par *Rambo*, on sait que le cinéma américain a réécrit la guerre du Vietnam en plusieurs chapitres. L'un des derniers a pour nom *84 Charlie Mopic*; un film écrit et réalisé par quelqu'un qui est allé au Vietnam, nous dit l'affiche. Un ancien combattant qui fera du spectateur plus qu'un simple témoin de cette guerre devenue fiction. Tout un contrat pour le réalisateur Patrick Duncan qui en est à ses premières armes derrière la caméra. On constate néanmoins qu'il n'est pas seulement allé à l'école de la guerre, mais aussi à celle du cinéma. Un cinéma marginal puisque son projet de film, qui date de 1983, a été produit grâce au *Sundance Institute* de Robert Redford et à l'*American Film Institute*.

La ligne maîtresse du récit est pourtant simple. Un groupe de six soldats et un cameraman qui réalise un documentaire s'enfoncent dans la jungle pour une mission de reconnaissance. Ce qui donne au film son originalité (et même son excentricité) particulière, c'est le style de la narration. Du tout premier plan au tout dernier, l'action est exposée à travers le regard subjectif du cameraman Mopic. C'est ainsi que le spectateur se retrouve au sein du groupe de soldats.

Duncan se sert de sa technique pour faire un film intimiste. Durant la première partie du film, l'action est minimale. Le groupe progresse lentement vers le lieu de reconnaissance. À l'intérieur de chaque halte, le regard de la caméra (soit le nôtre) s'arrête sur un soldat et, à travers des réflexions personnelles ou des questions, réalise une sorte de petite entrevue. Bien que quelques répliques soient savoureuses, on ne nous apprend rien de nouveau sur le Vietnam et sur ceux qui y ont combattu. Par contre, le style du film crée une forte impression de réalité. Non seulement parce que le film abonde en plans séquences et en mouvements de caméra à l'épaule, mais aussi parce que Duncan a eu la bonne idée d'utiliser des acteurs très peu connus. On s'identifie à un être humain plus qu'à une star.

La deuxième partie du film est mieux réussie. Lorsque l'action éclate, le style reportage du tournage trouve une nouvelle justification. Quoi qu'il arrive, Mopic garde toujours sa caméra à l'épaule. C'est son arme en quelque sorte. Qu'il marche, rampe, trébuche ou se batte, la caméra capte visuellement chaque mouvement de la troupe. Elle lui permet également, grâce au zoom, d'étendre sa vision. Sous le sifflement des balles et l'énerverment du combat, la caméra remue tellement qu'il est impossible de n'éprouver aucune anxiété. La cohue ne se manifeste pas par une suite de plans rapides, mais grâce à cette caméra qui ne sait trop quoi faire; elle s'obstine à filmer sans jamais couper. Duncan va même jusqu'à simuler la fin imprévue d'une bobine

Il faut reconnaître qu'Enrico et Heffron n'ont pas gommé la réalité. Ils nous ont présenté les faits comme ils semblent s'être produits. La répétition du fonctionnement de la machine à couper les têtes finit par devenir lassante. Mais le sang versé montre assez que toute révolution n'est pas nécessairement tranquille.

Léo Bonneville

Georges Corraface (Hébert)
— **Origine:** France/
Italie/Canada [Québec]/
République fédérale allemande
— 1989 - 335 minutes —
Distribution:
Alliance/Vivafilm.



de pellicule dans la caméra de Mopic. Un trucage au service du réalisme.

Bien que le film demeure assez fidèle aux exigences esthétiques de son approche, il arrive donc au réalisateur de tricher. Puisque les images du film nous proviennent d'une caméra unique, il ne peut y avoir de champ / contre-champ classiques. Pourtant, il y en a au moins un qui m'a frappé. À la suite des nombreuses blessures de *Pretty Boy*, OD doit l'abattre. La caméra fait un pan du premier au dernier homme, puis coupe brusquement à un plan du blessé reposant inerte sur le sol après le coup de feu mortel. La violence de la coupe égale la brutalité de la scène. Dans un moment comme celui-ci, le spectateur n'a pas le temps de questionner les méthodes du cinéaste (comment, par exemple, le son a pu être enregistré par Mopic qui n'est jamais vu avec un microphone). Ce qui importe alors, c'est l'émotion de la scène et sa vérité. Le réalisme, c'est aussi cela.

84 Charlie Mopic est une expérience cinématographique qui émeut et donne à réfléchir sur la vacuité de la guerre aussi bien que sur le processus filmique.

Bernard Perron

84 CHARLIE MOPIC —
Réalisation: Patrick Duncan
— **Scénario:** Patrick Duncan
— **Production:** Michael
Nolin — **Images:** Alan Caso
— **Montage:** Stephen Purvis
— **Chansons:** Donovan —
Costumes: Lyn Paolo —
Son: Michael Moore et Craig
Woods — **Interprétation:**
Jonathan Emerson [LT],
Nicholas Cascone [Easy],
Jason Tomlins [Pretty Boy],
Christopher Burgard
[Hammer], Glenn Morshower
[Cracker], Richard Brooks
[OD], Byron Thomas [Mopic],
— **Origine:** États-Unis —
1989 — 95 minutes —
Distribution:
Alliance/Vivafilm.

Chine, ma douleur

CHINE, MA DOULEUR —

Réalisation: Dai Sijie —

Scénario: Dai Sijie, Shan

Yuan Zhu — **Production:**

Jean-Luc Ormière —

Images: Jean-Michel

Humeau — **Montage:**

Chantal Delattre —

Musique: Chen Qi Gang —

Son: Jean-Pierre Fenie, Joël

Rangon — **Décor:** Christian

Marti — **Costumes:** Isabelle

Filleul — **Interprétation:**

Guo Liang Yi [Tian Ben, Petit

Binoclard], Tieu Quan Nghieu

[le moine], Vuong Han Lai [le

chef], Chi-Vy Sam [Bei Mao],

Truong Loi [l'artiste], Chang

Cheung Siang [le cuisinier],

Nguyen Van Thoi [le prof],

Ngo Thuon [le joueur de Xun],

Souvannapadith Viradeth

[Sam], Su Xio Ming [La

présentatrice], Mademoiselle

Lui [la jongleuse] — **Origine:**

France/République Fédérale

Allemande — 1989 — 86

minutes — **Distribution:**

Prima Films.

Qu'on envoie un enfant de 13 ans dans un lieu de rééducation par le travail uniquement parce qu'il a fait tourner sur son pick-up une banale chanson d'amour peut sembler invraisemblable. Si je n'avais jamais vu l'excellent documentaire *De Mao à Mozart, les Aventures d'Isaac Stern en Chine*, tourné en 1979 par Murray Lerner, je n'aurais pas cru à cette histoire. Mais ayant eu la chance d'assister à une projection de ce film gagnant de l'Oscar du meilleur documentaire de l'année 1981, je peux affirmer que Dai Sijie n'exagère absolument pas. Il est bien en deçà de la vérité révélée par le documentariste américain. Murray Lerner avait su, mine de rien, faire éclater au grand jour, les ravages d'une révolution qui n'a pas eu que d'heureux effets sur les masses populaires. Il avait suivi, pendant une tournée en Chine populaire, le violoniste Isaac Stern invité à donner des concerts et à rencontrer professeurs et étudiants de musique occidentale. Stern a pu constater qu'une génération jouait incroyablement mal. On lui a expliqué que ces étudiants sont arrivés en âge d'apprendre en 1966, au moment où la Révolution culturelle battait son plein. Afin d'illustrer l'intransigeance des dirigeants communistes, un professeur de musique a raconté au violoniste sa réclusion pendant des années dans un minuscule cachot parce qu'il avait répété la *Sonate du printemps* de Beethoven ou exécuté le *Concerto pour violon* de Brahms. À cette époque, tout ce qui venait de l'Occident était jugé subversif. L'individualisme occidental était une menace au mouvement révolutionnaire qui appelait chacun à « servir le Peuple » et à lutter contre la « dictature bourgeoise ». En sachant tout ça, il n'y a pas de quoi s'étonner qu'un enfant puisse être considéré « ennemi du peuple » pour avoir écouté une insipide chanson qui, bien que chinoise, ne vantait pas les mérites de la révolution socialiste.

Le protagoniste de *Chine, ma douleur* agit en toute inconscience. Loin de lui la pensée de faire insulte au Parti lorsqu'il fait retentir dans la ruelle ces paroles: « O mon bien aimé, toi et moi ne formons qu'un seul coeur... ». Dans son inconscience, Tian Ben, surnommé Petit Binoclard tente seulement d'attirer sur lui l'attention d'une jolie voisine. Malheureusement, ce sont les Gardes rouges qui ont rattrapé.



L'enfant n'est pas jeté dans une vraie prison. On l'envoie dans la montagne de la Vie Éternelle, un lieu où il n'y a ni gardes armés ni clôtures. Celui qui s'en échappe, s'il est repris est incarcéré dans une vraie prison. C'est pourquoi, tous ceux qui tentent de s'enfuir reviennent de leur propre chef après quelque temps. Par contre, la discipline est stricte. Petit Binoclard en fera l'expérience le jour où il jette parmi les pierres, l'herbe et la terre son dîner qu'il trouve immangeable. En bon communiste qui veut ramener dans le droit chemin ceux qui n'ont aucune conscience collective, le chef explique à ces « grands criminels » qu'il faudra que chacun mange une bouchée du repas qu'il a remis dans le bol; la collectivité doit payer pour la faute de celui qui adopte un comportement différent de celui de la masse. Mais Petit Binoclard ne voit pas les choses du même oeil. Pour se racheter, il mange seul son repas assaisonné d'herbe et de terre. Ainsi, il est facilement accepté par le groupe, en particulier par un jeune pickpocket gourmand et par un moine taoïste qui prend soin des pigeons.

Parmi les tâches rééducatrices, il y a le transport d'excréments à flanc de montagne et le chant de suppliques au président Mao, alors que chacun porte sur la tête un bonnet sur lequel est inscrit le crime commis. L'accent n'est pas vraiment mis sur ces punitions. Dai Sijie accorde une égale importance aux rituels du moine qui ne veut pas être réincarné en chien jaune, aux prisonniers qui s'empiffrent de pommes de terre et souffrent de coliques, à une journée passée dans une ville voisine par Petit Binoclard et son ami le pickpocket qui mourra d'une indigestion ainsi qu'au suicide raté du vieux moine qui refusera de vivre après la mort de ses pigeons tant aimés. La représentation du désespoir du moine est très stylisée. Le vieil homme représente en ombres chinoises le mythe de l'oiseau sacrifié avant de s'égorger. Il y a peut-être un parallèle à établir entre cette scène et le sort réservé à tous ces contre-révolutionnaires qui auraient voulu s'élever au-dessus de la masse en affichant consciemment ou non leur individualité et qui doivent expier leur faute pour la « rédemption » du peuple chinois.

Dai Sijie a su placer quelques anecdotes humoristiques ici et là. Par exemple, un enfant interprète à la flûte une pièce de Mozart. Pour se disculper, il explique au chef qui veut le punir que la pièce s'intitule « Mozart pense à Mao Tsé Toung ». Mais l'incident le plus cocasse est sans nul doute l'arrivée imprévue d'une troupe d'acrobates qui prend les prisonniers pour des paysans. Ils plieront bagage en deux temps, trois mouvements quand ils s'apercevront que leurs spectateurs sont des ennemis de la classe ouvrière et non des paysans qu'ils avaient le devoir de distraire afin de les remercier d'appuyer le régime en place.

Coïncidence malheureuse, les premières projections publiques de ce film ont eu lieu à peu près au même moment que les manifestations étudiantes de la place Tien An Men à Pékin. 23 ans après la Révolution culturelle, il n'est pas encore permis d'être libre. Ceci justifie pleinement l'attribution du prix Jean Vigo qui est décerné chaque année à l'auteur « d'un film qui se caractérise par l'indépendance de son esprit et la qualité de sa réalisation ».

Sylvie Beaupré

In Country

Étrange carrière que celle de Norman Jewison, cinéaste américain né au Canada qui passe des comédies hâtives avec Doris Day à la superproduction ambitieuse. Même si *In the Heat of the Night* (1967) le consacre réalisateur de prestige, cela ne signifie pas que tout est bon dans sa filmographie. La plupart seront d'avis que Jewison est avant tout un (très) bon artisan plus qu'un auteur à part entière.

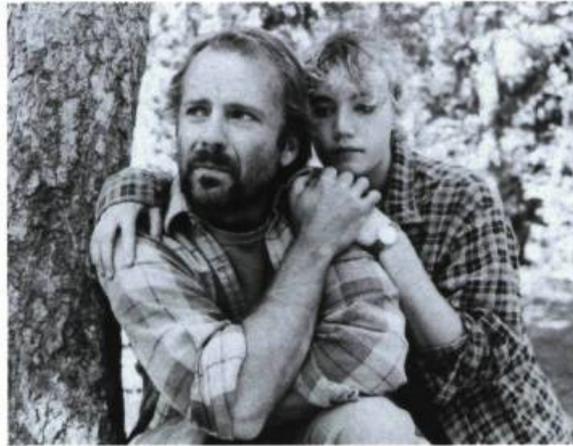
Le Viêt-nam. Vingt ans après le conflit qui devait se solder par l'abandon des troupes américaines, ceux qui ont pu retrouver leur foyer sont restés avec leurs fêlures intérieures, aujourd'hui encore, loin d'être cicatrisées.

Au départ, *In Country* fait songer à *Jacknife* dans la mesure où, dans les deux cas, le personnage principal est présenté comme un anti-héros, un perdant, un être indifférent qui a fait une croix sur le reste de sa vie. Mais là s'arrête le dénominateur commun aux deux films, puisque le premier souffre, contrairement au second, d'un effet de distanciation non seulement dans la mise en scène, mais aussi bien dans les rapports qui existent entre les personnages et la continuité du récit.

En simple observateur du quotidien, Jewison évite le parti pris, comme s'il avait peur de trop se compromettre. Et pourtant, dans l'un ou dans l'autre des deux films, le regard posé est celui de l'étranger. Le Britannique David Jones courait plus de risques en adaptant à l'écran la pièce de Stephen Metcalfe. Il évite tout de même le théâtre filmé et s'en sort admirablement grâce surtout à la totale implication des trois excellents comédiens. À travers leur tourment face à la vie, nous comprenons parfaitement les conséquences du conflit vietnamien sur l'individu.

Il y a une lourdeur, une confusion même dans la mise en scène de Norman Jewison. Les retours en arrière successifs nuisent au déroulement naturel du récit et n'en disent pas plus long sur les personnages ou l'intrigue.

Samantha est une jeune fille qui n'a jamais connu son père, victime du Viêt-nam. Irène, sa mère, est allée refaire sa vie ailleurs et a laissé sa fille à la charge de Emmett, son frère. À force de cajoleries, Samantha amène son oncle à extérioriser toute la détresse spirituelle qu'il porte en lui et à avouer des vérités sur son père, cet inconnu. Emmett est un être effacé, meurtri par son expérience de GI. Une torpeur s'est emparée de lui. Il vit instinctivement au présent, à l'écart. La persistance de la jeune fille l'oblige à dévoiler la vérité sur ce qui



s'est vraiment passé. Devant un fait accompli, chacun finit par retrouver la paix intérieure tant souhaitée.

Mis à part Samantha et Emmett, les autres personnages « gigognes » s'emboîtent les uns dans les autres et ne sont présents que pour donner une suite logique au récit. Efforts vains puisque Jewison les manipule à sa guise, à tel point qu'il les perd en cours de route et ne s'en rend même pas compte.

Découverte dans *Wish You Were Here*, la Britannique Emily Lloyd déploie des efforts considérables pour imiter l'accent du Kentucky, mais grâce à sa jovialité et à sa présence naturelle, elle défend bravement un rôle à contre-emploi. Si Bruce Willis débute au cinéma avec hésitation, force est d'ajouter que, depuis *Die Hard*, il manifeste une certaine versatilité. Méconnaissable dans *In Country*, il capture toute l'essence d'un personnage terni par les rudes épreuves de la vie.

Reste un drame familial qui se voit passivement et qu'on oublie après la projection. Même si dans les dernières images la visite au monument aux morts, à ce « mur des lamentations » dédié aux victimes du Viêt-nam, déclenche en nous une vive émotion.

Après le mystificateur *Deer Hunter*, après les envolées lyriques d'*Apocalypse Now* et la vision cynique de *Full Metal Jacket*, le film sur le conflit vietnamien et ses répercussions reste encore à faire.

Élie Castiel

IN COUNTRY —
Réalisation: Norman Jewison — **Scénario:** Frank Pierson, Cynthia Cidre, d'après le roman de Bobbie Ann Mason — **Production:** Norman Jewison, Richard Roth — **Images:** Russell Boyd — **Montage:** Anthony Gibbs, Lou Lombardo — **Musique:** James Horner — **Décors:** John Jensen — **Costumes:** Aggie Guerard Rodgers — **Interprétation:** Bruce Willis [Emmett Smith], Emily Lloyd [Samantha Hughes], Joan Allen [Irene], Kevin Anderson [Lonnie], John Terry [Tom], Peggy Rea [Mammaw], Judith Ivey [Anita], Dan Jenkins [Dwayne], Jim Beaver [Earl], Richard Hamilton [Grampaw] — **Origine:** États-Unis — 1989 — 120 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

Peaux de vaches

Par un soir de beuverie, deux frères, Roland et Gérard, décident de se rendre à l'étable de la ferme familiale pour faire manger une crêpe flambée à l'une des vaches. Mais voilà que le feu se propage et que l'incendie détruit la ferme au grand complet, causant la mort d'un vagabond de passage. Accusé de négligence criminelle, Roland est condamné à quinze ans de prison. Bénéficiant d'une remise de peine, il en ressort après dix ans pour aller retrouver Gérard qui, entretemps, a reconstruit la ferme et la maison tout ce qu'il y a de plus

moderne, s'est marié et est l'heureux père d'une adorable fillette de trois ans.

Le premier film de Patricia Mazuy (assistante-monteuse pour des films comme *Une chambre en ville*, de Jacques Demy, *Le Mur*, de Yilmaz Güney...) va beaucoup plus loin que la simple chronique racontant les conséquences d'un fait divers tragique sur les gens qui l'ont vécu, beaucoup plus loin que le traditionnel portrait de paysans

PEAUX DE VACHES —

Réalisation: Patricia Mazuy
Scénario: Patricia Mazuy
Production: Jean-Luc Ormières — **Images:** Annick Clément, Bruno Affret —
Montage: Sophie Schmit, Annie Allard, Didier Jouyau, Nathalie Alquier, Annick Hurts, Christian Billette, Nathalie Geopfert —
Musique: Theo Hakola, Passion Fodder — **Son:** Jean-Pierre Duret, Pascal Metge — **Costumes:** Sabine Capliez, Lydie Bonnaire —
Décor: Yves Brover, Louis Soubrier, Thomas Peckre —
Interprétation: Sandrine Bonnaire [Annie], Jean-François Stévenin [Roland], Jacques Spiesser [Gérard], Salomé Stévenin [Anna], Laure Duthilleul [Sophie], Jean-François Gallotte [Jack Vrel], Pierre Forget [Armand], Yann Dedet [Berino], J.J. Bernard [le boucher Riri], Eva Vallejo [la jeune fille triste], Guy Di Rigo [l'homme qui flambe] —
Origine: France — 1988 — 88 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule international.

français. En fait, Patricia Mazuy s'est servi de l'incendie comme prétexte pour faire un drame de moeurs ayant pour thème la culpabilité. Culpabilité de Roland, pour avoir détruit la ferme de son frère, culpabilité de Gérard qui avait profité de l'occasion pour mettre lui-même le feu à l'étable (ses vaches étaient malades), touchant ainsi la prime d'assurance plus que confortable lui permettant de moderniser son exploitation agricole, tout en laissant Roland aller en prison à sa place. Malgré cette culpabilité qui prend toute la place et qui étouffe littéralement les deux frères, on sent qu'il y a entre ceux-ci une sorte de complicité tacite que seule la présence d'Annie (la femme de Gérard) viendra troubler. La jeune femme, qui d'abord refuse carrément la présence de «l'intrus», éprouve peu à peu un besoin viscéral de comprendre les liens qui unissent Gérard et Roland.

Si Patricia Mazuy, dans l'écriture de son scénario, a cerné ces liens complexes qui vont nettement plus loin que les apparences, on ne peut malheureusement pas en dire autant de sa réalisation. Les mouvements de caméra de Raoul Coutard sont parfois si nerveux, si saccadés que l'on regrette par moments que Coutard n'ait pas songé à prendre des tranquillisants lors du tournage. De plus, certaines scènes clés du film sont carrément bâclées, alors que d'autres semblent au contraire s'éterniser, ce qui, inévitablement, crée un déséquilibre dans le déroulement de l'intrigue qui se fait sentir jusque dans le montage très inégal de Sophie Schmit. Quant à la trame musicale de Théo Hakola, on dirait qu'elle a été choisie au hasard de quelques vieux disques achetés à rabais, tant elle paraît franchement insupportable et déplacée. Détails que tout cela? Pas vraiment; lorsque je suis allé voir ce film, dix personnes étaient présentes dans la salle, six ont quitté leur siège avant la fin de la représentation, ce qui, à mon avis, est loin d'être un indice favorable quant à la réussite d'un film.

Reste l'interprétation. Sandrine Bonnaire, la magnifique, réussit avec un seul regard, une seule expression du visage à traduire toute l'angoisse de son personnage. Jacques Spiesser, habituellement confiné dans des personnages torturés, donne une dimension tout à

Fat Man and Little Boy

Roland Joffé aime bien donner une ampleur épique et même mythique à ses films, comme le prouvent *The Killing Fields* et *The Mission*. Sa caméra exécute de vastes mouvements, trace des spirales, s'élève dans les airs, rase le sol et complète des trajectoires improbables. Il y a dans *Fat Man and Little Boy* un tel mouvement: la caméra amorce un travelling latéral vers la droite sur une procession de camions s'acheminant dans la montagne, puis elle rase la route graveleuse en reculant et en pivotant, s'immobilise au milieu du chemin au moment où l'un des camions roule par dessus. Ensuite elle *continue* à se déplacer pour enfin s'élever très haut et dégager en un seul coup d'oeil l'ensemble du paysage. C'est tout à la fois très spectaculaire et franchement gratuit. Et là réside le principal défaut du dernier film de Joffé.

«Fat Man» et «Little Boy» (littéralement le gros homme et le petit garçon) désignaient respectivement la bombe à plutonium qui rasa Nagasaki et la bombe à uranium qui détruisit Hiroshima. Pour les historiens, ces termes peuvent également s'appliquer au général Leslie Groves (qui pesait plus de cent kilos⁽¹⁾), l'instigateur du Projet



fait surprenante à son personnage de paysan moderne et surtout, surtout le merveilleux Jean-François Stévenin qui, dans le personnage de Roland, victime de la machination de son frère, nous fait ressentir toute la sensibilité et cet immense besoin de tendresse qui peuvent parfois se cacher derrière une façade de brute taciturne. Les scènes où Roland joue avec Anna, sa nièce, sont d'ailleurs parmi les plus touchantes du film.

Finalement, il m'est très difficile de donner une appréciation globale de *Peaux de vaches* puisque c'est un film à la fois touchant et irritant, un film à demi réussi. Touchant par les personnages qu'il met en scène, irritant par sa réalisation. Le fond réussi; la forme bâclée. Il faut donc espérer que Patricia Mazuy prenne davantage d'assurance puisque, sans contredit, elle possède toutes les qualités requises pour devenir une réalisatrice importante, dont on attend avec impatience la sortie du prochain film. Après tout, plusieurs grands réalisateurs ont dû attendre plusieurs films avant d'atteindre la maîtrise et le style qui ont fait leur renommée. À mon avis, Patricia Mazuy fait partie de ceux-là.

Robert Leclerc

Manhattan pour la construction de la bombe, et au professeur Robert Oppenheimer, le directeur de Los Alamos et le père de la bombe atomique. Mais cette antithèse pourrait tout aussi bien s'appliquer au réalisateur et au scénariste, Roland Joffé et Bruce Robinson, non parce que Joffé est gros, mais plutôt parce que son pouvoir à Hollywood est immense par rapport à celui de Robinson (inexistant). Lors de son passage au Festival des films du monde cet été, Robinson exprimait des craintes au sujet de son scénario, car il savait que Joffé en avait assumé seul la réécriture. Je crois que ses craintes étaient fondées. Le spectaculaire l'a emporté sur le sujet.

Au début du film, Groves demande à Oppenheimer comment contrôler tous ces savants réunis sous un même toit. Oppenheimer lui répond: «Il faut concentrer leur attention, les diriger vers un but commun, ne pas leur laisser le temps de penser à autre chose. Ils doivent être encadrés et structurés.» Ironiquement, Roland Joffé n'a

(1) Bien que Paul Newman soit excellent dans le rôle, il ne peut tout de même pas rendre l'obésité du personnage. Charles Durning ou Brian Dennehy aurait sans doute été plus approprié. Dennehy a d'ailleurs tenu ce rôle dans le téléfilm *Day One*.

pas suivi les conseils de son héros. Son film manque justement d'encadrement et de rigueur. Le scénario se disperse et se perd en confusion⁽²⁾. Joffé cherche à rendre exagérément spectaculaire un sujet qui ne s'y prête pas vraiment.

Certes, les baraquements qui abritaient tous ces savants étaient imposants, la logistique du projet considérable, les mesures de sécurité draconiennes, mais la création de la bombe elle-même devait être ardue, longue et monotone. Joffé essaie de rythmer tout ça en surdivisant les événements, en multipliant le montage parallèle, en ajoutant des intrigues amoureuses aussi inutiles que redondantes, allant même jusqu'à créer des épisodes qui n'ont jamais eu lieu à Los Alamos (comme, par exemple, l'irradiation du jeune savant, interprété par John Cusack, qui va mourir de cette exposition fatale, une scène évidemment destinée à nous rappeler les conséquences futures des explosions atomiques, comme si nous n'étions pas déjà assez au courant) et en enveloppant le tout dans une musique militaire tapageuse (désolé, monsieur Morricone).

Il en résulte donc un traitement éclaté. Roland Joffé passe à côté de son sujet à la vitesse d'un réacté, sans avoir le temps de constater les dégâts qu'a subi son film. D'abord, on n'apprend pas grand chose sur le fonctionnement interne du Projet Manhattan. On ne comprend pas comment Oppenheimer dirigeait tous ces savants, comment se divisaient les tâches. Quel était le véritable rôle d'Oppenheimer? Comment se concertaient les savants? Jusqu'à quel point la protestation a-t-elle ralenti les travaux (si protestation il y a eu...)? Que pensaient vraiment tous ces gens? On reste sur notre soif de savoir.

Selon moi, il y a eu trois éléments cruciaux concernant la construction de la bombe. Premièrement, Hitler n'a jamais envisagé de produire sa bombe ni n'en a eu les moyens matériels. La course à la bombe était donc une création de la propagande militaire américaine. Dans le film, on dirait que le général Groves est surpris de l'apprendre, alors qu'il le savait dès le début. Joffé triche, ici. Deuxièmement, les Allemands étaient défaits et la guerre pratiquement terminée quand le gouvernement américain a décidé d'envoyer les



bombes, sans même tenter de prévenir les autorités japonaises de la puissance dévastatrice de ces engins de mort. Ce fait est abordé très superficiellement dans le film. On ne s'arrête pas sur les implications morales qu'a pu avoir cette décision sur les savants. Le troisième point me semble le plus important. Les savants ignoraient la véritable portée de la réaction en chaîne engendrée par l'explosion. Certains croyaient que la déflagration embraserait l'atmosphère de la planète entière. Sachant cela, en dépit du doute qui existait, ils ont quand même décidé de procéder au test. Cette décision relève de la plus totale irresponsabilité scientifique et de la plus flagrante inconscience. Ce fut un geste aux conséquences aussi graves que la solution finale des Nazis au problème juif. Qu'est-ce qui a pu pousser un groupe d'hommes aussi sensés à accomplir un tel acte, alors que toutes les raisons logiques s'effondraient les unes après les autres? C'est ce que j'aurais aimé savoir. Une seule ligne de dialogue vite passée et vite oubliée se glisse furtivement dans *Fat Man and Little Boy* à ce propos.

Le film sur la création de la bombe atomique, en définitive, reste donc toujours à faire.

André Caron

FAT MAN AND LITTLE BOY — **Réalisation:** Roland Joffé — **Scénario:** Bruce Robinson, Roland Joffé — **Production:** Tony Garnett — **Images:** Vilmos Zsigmond — **Montage:** Françoise Bonnot — **Musique:** Tony Garnett — **Son:** William J. Randall — **Décors:** Dorree Cooper — **Costumes:** Nick Ede — **Décors:** Peter Landsdown Smith, Larry E. Fulton — **Effets spéciaux:** Fred Cramer — **Interprétation:** Paul Newman (le général Leslie R. Groves), Dwight Schultz (J. Robert Oppenheimer), Bonnie Bedelia (Kitty Oppenheimer), John Cusack (Michael Merriman), Laura Dern (Kathleen Robinson), Ron Frazier (Peer de Silva), John C. McGinley (Richard Schoenfield), Natasha Richardson (Jean Tatlock), Ron Vawter (Jamie Latrobe) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 126 minutes — **Distribution:** Paramount.

(2) Il serait intéressant de mettre la main sur le scénario original de Robinson, pour savoir quelles modifications y furent apportées par Joffé.

Marquis

Ce n'est pas tous les jours qu'on voit ça. La biographie d'un auteur célèbre où les personnages sont des allégories à têtes d'animaux et où, malgré des allures de film pour enfants, le tout est, en fait, une comédie poético-pornographique. Si je vous dis que c'est de D.A.F. de Sade dont il s'agit dans *Marquis*, vous serez peut-être moins surpris. Ce petit film du cinéaste belge Henri Xhonneux a créé quelques remous lors du dernier Festival des films du monde, avant de faire le délice des uns et le malheur des autres à sa sortie commerciale. Si l'idée d'un tel film vous choque d'emblée, ce que j'en ai pensé ne vous intéressera sûrement pas. J'ai adoré *Marquis*.

Plusieurs facettes du film m'ont enchantée, à commencer par la fantaisie de l'approche technique et les libertés que se sont permis Xhonneux et Roland Topor, un amoureux de Sade, dans l'écriture de leur scénario sensément biographique. L'univers physique du film

possède la texture et l'imagination des illustrations de contes pour enfants. Décors peints, folies de carton-pâte, éclairages chauds et contrastés, et personnages masqués ou portant des prothèses mécaniques. La plus impressionnante de celles-ci est, sans nul doute, celle qui sert de pénis-protagoniste au marquis; un membre énorme et capricieux prénommé Colin. On retrouve aussi des séquences d'animation qui illustrent des rêves ou des passages lus des écrits du marquis. Le tout étant monté au son d'une musique tantôt baroque, tantôt rigolote.

Du Jim Henson pour adultes donc, qui souligne, on ne peut mieux, le caractère fantastique de l'oeuvre du marquis de Sade. On ne répétera jamais assez que Sade n'écrivait pas des romans réalistes, mais des récits allégoriques s'attaquant aux valeurs de la société française du XVIIIe siècle, à l'hypocrisie du clergé et surtout à

MARQUIS — Réalisation:

Henri Xhonneux —

Scénario: Roland Topor,

Henri Xhonneux —

Production: Eric VanBeuren — **Images:** ÉtienneFauduet — **Montage:**

Chantal Hymans —

Musique: Reinhart Wagner— **Conception des****personnages:** Roland Topor— **Création des****personnages:** Jacques

Gastineau, Frédérique

Gastineau — **Décor:**

Pierre-François Limbosh —

Costumes: MaryvonneHerzog — **Direction de la****gestuelle:** Philippe Bizot —**Son:** Joel Rangon, Dominique

Hennequin —

Interprétation (voix):

François Marthouret

[Marquis/chien], Valérie Kling

[Colin/son sexe], Michel Robin

[Ambert/rat], Isabelle Canet-

Wolfe [Justine/vache], Vicky

Messica [Dom

Pompero/dromadaire],

Nathalie Juvet [Juliette de

Titane/jurement], René Lebrun

[Gaëtan de Préaubois/coq],

Bob Morel [Pigonou/porc],

Roger Couzet [Lupino/loup]

— **Origine:** France/Belgique

— 1988 — 90 minutes —

Distribution: Action-Film.

l'oppression de la femme dans les sociétés patriarcales. Lorsque Xhonneux fait du marquis un chien rétif (l'acteur a la tête d'un épagneul), c'est pour représenter physiquement la rage latente qui se trouve au sein de ses écrits. Dans le film, le marquis dit avec justesse: « Ce n'est pas ma façon de penser qui a fait mon malheur, c'est celle des autres. » Quant à Colin, sa présence permet aux cinéastes de nous entretenir de façon non abstraite de la dichotomie qui oppose le sexe à l'intellect ou l'instinct à l'intelligence, et les sens à l'imagination, dans la vie et la création littéraire. Xhonneux et Topor poussent même la fantaisie jusqu'à faire de Colin le critique littéraire du marquis et lui permettent de quitter le corps de l'écrivain pour aller se battre pour la Révolution française. Il semble bien que ce Colin soit un être d'action, alors que le marquis se contente d'écrire les verbes de sa révolution philosophique.

Par delà la réussite formelle, le texte et ses trouvailles retiennent aussi l'attention. Les auteurs ne se contentent pas de raconter l'emprisonnement du marquis de Sade à la Bastille, ils élaborent une analyse de son oeuvre, en transposant certaines de ses créations littéraires — certains de ses personnages — dans le récit de sa vie. Plus le spectateur connaît l'oeuvre du philosophe et écrivain, plus il a de chances d'apprécier le travail des cinéastes et de s'amuser intelligemment au visionnement.

C'est ainsi que les deux femmes dans l'entourage du marquis « fictif » sont Justine et Juliette, les deux héroïnes célèbres du roman *Les Infortunes de la vertu* et de ses suites. Fidèle à sa personnalité et au type féminin qu'elle personnifie chez Sade, Justine est représentée comme une tendre génisse, victime des pires cruautés concoctées par les représentants de l'ordre et de la morale, et ce, du roi au geôlier de sa prison, en passant par son confesseur. Elle se console en lisant les écrits du marquis, qu'elle garde cachés dans un couffin (on accouche des oeuvres que l'on peut). C'est que Justine voit en son voisin de cellule un porte-parole de son malheur: « Vous avez dû souffrir pour décrire si justement la bassesse humaine ».

Quant à Juliette, son essence est fort bien saisie lorsque les



auteurs font d'elle une révolutionnaire au sang chaud, tout endimanchée dans un corsage de cuir noir d'inspiration sado-masochiste, devant qui Colin s'éveille en murmurant innocemment: « Oh, la sainte Vierge. » Il y a là tout le sacrilège et toute la subversion libératrice de Sade. Une femme affranchie au XVIII^e siècle, maîtresse des hommes et de son destin, ne peut se concevoir que dans ce « blasphème », cette juxtaposition de signes contradictoires qui annule, par l'absurde, la dictature des concepts misogynes de la féminité. Femme d'action, Juliette libère le marquis de la Bastille, mais fille d'Eros, c'est Colin qu'elle préfère au penseur. D'ailleurs, ils fuiront ensemble; Juliette échappant ainsi à la tutelle de son créateur littéraire. On ne peut pas être plus indépendante.

Marquis, malgré sa légèreté et sa fantaisie, est donc un essai assez complexe sur l'univers de Sade et ses ramifications tant philosophiques que politiques. Mentionnons enfin, pour rassurer certains spectateurs, que tous les passages sexuellement explicites du film ne « mettent en vedette » que la partie marionnette des personnages, ce qui heureusement (et je m'adresse maintenant aux admirateurs de Sade) n'enlève rien à la charge émotive des images. À prendre avec un grain de sel et à voir avec le sourire.

Johanne Larue

Yaaba



Dans un continent où le cinéma est un luxe parce que les sommes versées à la production des films seraient plus utiles à la construction d'écoles et de dispensaires, on coproduit les oeuvres avec des pays fortunés. C'est le cas du Burkina Faso qui s'est associé avec la France et la Suisse pour produire *Yaaba*, le second long métrage de Idrissa Ouedraogo. Si ce petit film a remporté le Prix de la critique internationale au Festival de Cannes 1989, c'est, en partie, parce que son réalisateur a su éviter les écueils auxquels se butent souvent, par exemple, les coproducteurs de films franco-québécois en essayant d'être universels en faisant parler les Québécois comme les Français et vice-versa. Ici, pas un seul comédien français ou suisse. Que des Africains. Et c'est leur langue qu'ils parlent. Ouedraogo a compris qu'en partant de ce qui se passe chez lui, dans son village, il peut rejoindre un vaste public et lui faire connaître la culture de son peuple.

Après avoir étudié à l'Institut Africain d'Études Cinématographiques de Ouagadougou et à l'IDHEC, Idrissa

YAABA — **Réalisation:** Idrissa Ouedraogo —
Scénario: Idrissa Ouedraogo —
Production: Freddy Denaës, Pierre-Alain Meir, Idrissa Ouedraogo —
Images: Matthias Kälin —
Montage: Loredana Cristelli —
Musique: Francis Bebey —
Son: Jean-Paul Mugel —
Interprétation: Fatima Sanga [Yaaba], Noufou Ouedraogo (Bila), Roukietou Barry [Nopoko], Adama Ouedraogo [Kougri], Amadé Toure [Tibo], Sibidou Ouedraogo [Poko], Adama Sidibe [Razougou], Rasmané Ouedraogo [Noaga], Kinda Moumouni [Finse], Assita Ouedraogo [Koudi], Zenabou Ouedraogo [Pegda], Ousmane Sawadogo [Taryam] —
Origine: France/Suisse/Burkina Faso — 1988 — 90 minutes —
Distribution: Cinéphilie.

Ouedraogo a commencé à vraiment apprendre son métier, sur le terrain, en réalisant des courts métrages à caractère socio-éducatif. Là, les premiers contacts avec ces hommes et ces femmes de son pays qui n'ont jamais vu de caméra a été un rude apprentissage. De ses erreurs, il a appris qu'au Burkina Faso, il ne faut jamais partir avec une attitude bien arrêtée. Il faut être ouvert et s'adapter à la capacité de jeu de ces gens qui n'ont pas de formation de comédien. Sa démarche, lors du tournage de *Yaaba*, Ouedraogo la résume ainsi: « Je suis parti, donc, de mon idée de base mais, au jour le jour, j'ai pris le maximum de ces hommes et de ces femmes. C'est ce qu'ils me donnaient qui est important, pas ce que je leur proposais. »⁽¹⁾ Grâce à cette souplesse et sa promptitude à saisir chez l'autre son potentiel, Ouedraogo parvient à obtenir un jeu qui semble naturel.

Ouedraogo raconte qu'à l'origine de ce scénario, il y a « le souvenir d'un conte de (son) enfance, et d'une forme d'éducation nocturne que l'on acquiert chez (lui) entre sept et dix ans, juste avant de s'endormir, quand on a la chance d'avoir une grand-mère. » Afin de rendre hommage à ces grands-mères et de les remercier d'avoir créé ces liens avec les enfants, le réalisateur raconte l'histoire d'une belle amitié entre Bila, un garçon de 12 ans et la vieille Sana qu'il nomme Yaaba, mot signifiant en langue mooré, grand-mère. Alors que Bila et son amie Nopoko traversent le cimetière du village, la fillette se retourne sans cesse et dit à son ami qu'une vieille la suit. On sent le malaise de l'enfant. Bila s'en balance et propose de jouer à cache-cache. C'est ce qu'ils font. Et cette vieille femme qui faisait si peur à Nopoko l'aide maintenant à dénicher une bonne cachette. Dès cette première séquence, la méfiance et la sympathie qu'éveille Sana sont bien démontrées. Le rejet de cette femme qu'on dit sorcière sera encore plus évident lorsque les villageois prétendront à tort qu'elle est cause de malheur. Il faut donc la chasser. Bila sera toujours de son côté.

En même temps qu'une belle amitié s'installe tout doucement entre Bila et Sana, on présente les habitants du village. Il y a Kougri, une jeune femme qui en a assez de Naogo, son ivrogne de mari qu'elle dit impuissant. À tout moment, elle le quitte et va retrouver Razougou, un mendiant prétendant être aveugle. Parmi ces personnages très colorés, il y a aussi un homme qui répudie sa femme parce qu'elle a refilé son mauvais caractère à ses enfants. Les uns et les autres

(1) Extrait de propos recueillis par Dominique Bax, en juillet 1989.

n'arrivent pas à accepter les différences qui les rendent tous si humains. Même la petite Napoko devra apprendre de son cousin Bila qui aura lui-même appris de Sana qu'il ne faut pas juger. Étonnant que cette leçon de tolérance vienne de Yaaba, celle qui a le plus souffert de l'intolérance des villageois. La sérénité de cette femme est absolument remarquable. Même après qu'on eut brûlé sa maison pour bien lui signifier qu'elle était bannie du village à tout jamais, elle ne garde aucune rancune. Elle va au village voisin, chercher le guérisseur Taryam afin de sauver Napoko d'une blessure qui aurait pu être mortelle. La méfiance bien enracinée de Tibo, le père de la fillette est tellement grande qu'il refuse les médicaments susceptibles de sauver la vie de sa fille. C'est à l'insu de tous qu'il faudra les administrer à l'enfant.

Le film se terminera presque comme il a commencé. Les enfants jouent à cache-cache. Mais Yaaba n'est plus là pour aider Napoko. Par contre, elle est toujours présente dans leur cœur, parce qu'avant de les quitter, elle leur a laissé un souvenir, un bracelet qui restera à l'enfant qui gagnera à leur jeu. Mais, il y a plus que ça. Les enfants ont vécu une expérience enrichissante grâce à cette vieille femme qui leur aura peut-être permis de ne pas recopier aveuglément les comportements intolérants des autres villageois.

À ces personnages simples et vrais, Idrissa Ouedraogo a laissé la première place. Les scènes sont très peu découpées. Il favorise les plans séquences et les plans d'ensemble qui laissent libre court au jeu des comédiens et qui permettent également de les situer au milieu des formes très douces de pénélaine du Burkina Faso. Ce refus de montage serré donne au récit un rythme lent et paisible à l'image de ce peuple dont la vie s'écoule tout doucement au fil du temps qui passe.

On est très loin des images folkloriques laissées dans les mémoires par les documentaristes étrangers qui n'ont d'autre choix que de projeter leurs préjugés sur ces peuples trop différents pour être compris tout de suite. Avec *Yaaba*, on pénètre dans leur vie à petits pas et on se rend compte qu'ils peuvent nous ressembler un peu sur quelques points. Par une fiction, on a peut-être atteint une part de réalité que les documentaires n'avaient pas encore captée, à tout le moins, pas de cette façon.

Sylvie Beaupré

Drowning by Numbers

Peter Greenaway est le cinéaste le plus original des années 80. Son corpus qui regroupe de courts films expérimentaux, des documentaires et des longs métrages de fiction (ceux-ci empruntant d'ailleurs aux deux types de cinéma déjà mentionnés), s'impose d'emblée comme une oeuvre unique, énigmatique, ludique et visionnaire. Son sens du montage rappelle celui des structuralistes de l'avant-garde américaine (Hollis Frampton et cie) et son sens de la composition, les peintres auxquels chacun de ses films rend hommage. Il faut voir comment Greenaway s'est inspiré de l'oeuvre de Vermeer et de celle de sa nemesis, le faussaire Van Meegeren, pour tisser la toile de fond du récit et de la forme de *A Zed and Two Noughts* (1984). De plus, son passé — et son présent — de documentariste semble lui avoir donné le goût des inventaires et de

l'illustration exhaustive. Les récits de ses films de fiction sont périodiquement interrompus pour que paraisse à l'écran un pseudo-intermède didactique: des segments sur des animaux, l'explication de l'alphabet, la récitation de listes interminables, etc. Et ce, sans raison apparente à première vue. À quoi joue Greenaway? Il joue à jouer, justement et à nous montrer les rouages du jeu, de tous les jeux, ceux de la vie comme ceux de l'art. Ses films-charades sont construits comme des trompes-l'oeil: une série de miroirs où chaque partie du discours renvoie à une autre, indéfiniment, il nous semble. Greenaway serait-il en train de créer une « géométrie » du cinéma post-moderne? Ses films demandent, en tout cas, la dextérité intellectuelle et l'amour des concepts abstraits que requiert cette discipline scientifique. Mais avec Greenaway, on a la magie et la folie du cinéma en plus. Comme



si Descartes avait été anarchiste et poète-peintre. Ce paradoxe absurde est au cœur des films du Britannique qui, en octobre dernier, prenait en otage nos écrans montréalais avec *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (voir p. 14) et *Drowning by Numbers*, tourné en 1988.

« Le titre du film *Drowning by Numbers*, dissimule très légèrement l'action de « Peindre avec les nombres » (...) cette activité est une sorte de trucage, un tour de passe-passe, un artifice, pour une tâche qui semble difficile et que l'on mène à bien par une voie aisée. Tout comme faire un film. »

Drowning by Numbers/Règles du jeu

C'est ainsi que Greenaway commente le titre de son avant-dernier film de fiction. Sa référence à la peinture est bien choisie parce que dans *Drowning by Numbers*, le cinéaste « revisite » les paysagistes anglais comme Palmer et Spencer, ainsi que les peintres victoriens comme Millais, en transgressant leur style avec une esthétique « airbrush ». Les lumières et les couleurs, utilisées par le directeur photo Sacha Vierny, sont pleines et richement contrastées sans qu'aucune diffusion ne vienne magnifier le grain de la pellicule filmique. Une dose d'hyper-réalisme qui, ironiquement, finit par rendre complètement oniriques les paysages du Suffolk, filmés dans la lumière orangée de l'aube et du coucher de soleil. C'est à l'heure des bouleversements solaires, l'heure du crime, que Greenaway met en scène les bouleversements humains de sa fiction.

La citation du cinéaste nous informe aussi que le titre de son film trahit un jeu de mots, un jeu qui recèle un danger, celui de la mort par la noyade. La noyade pouvant, à son tour, être causée par un accident, un suicide ou un meurtre: jeu de miroirs manipulé par les trois héroïnes du film, trois amies appartenant à trois générations différentes, mais qui étrangement portent toutes le même nom, celui de Cissie Colpitts. On ne peut pas mieux exprimer la solidarité féminine... ou mieux inventer une « Sainte Trinité » pour le moins subversive et joyeusement dangereuse: ces dames finiront toutes par tuer leur mari. Noyades ou baptêmes-vengeurs? Et loin de se restreindre au périmètre du film, cette solidarité féminine s'étend aussi au reste de l'oeuvre de Greenaway. En fait, elle y a sa genèse. Dans *The Falls* (1980), un pseudo-documentaire de trois heures trente, l'héroïne, qui se dédouble physiquement, porte justement le nom de Cissie Colpitts. Mais alors que cette Cissie était victime d'un V.U.E. (Violent Unexplained Event), un Événement Violent Inexpliqué — et non identifié dans *The Falls* —, les trois Cissie de *Drowning by Numbers* sont les instigatrices de nouveaux V.U.E.s « greenawayiens » (pardonnez l'horrible néologisme). Cette prise de pouvoir constitue un net avantage lorsqu'on est protagoniste dans un des récits du Britannique machiavélique.

Le titre du film, parce que c'est du titre dont nous parlions plus haut (discuter de Greenaway, c'est s'enfoncer de son plein gré dans un labyrinthe délicieux), laisse finalement sous-entendre l'importance

des nombres. Et alors là, chers cinéophiles, sortez vos calculatrices, parce qu'on se noie littéralement sous les chiffres dans *Drowning by Numbers*!

Tout le monde compte dans le film, à commencer par « la fille à la corde ». La fillette que l'on voit dans le tout premier plan du film, saute de façon rythmique au milieu de la rue, dans un costume de conte de fées. Les yeux levés vers le ciel, elle compte les étoiles en les nommant par leur nom: Un — Antares, deux — Capella, trois — Canopus. On la revoit périodiquement: elle fait figure de borne structurale et marque les grandes étapes narratives du film. On devine aussi que lorsqu'elle nommera sa centième étoile, le film se terminera. Mais on ne sait pas encore que la fin qu'elle annonce sera aussi la sienne. On devrait pourtant se souvenir que les personnages de Greenaway survivent rarement à la dernière bobine de film; l'univers du cinéaste est un vase clos et ses protagonistes n'ont aucune espérance de vie hors des limites du cadrage de l'image. L'amour n'y change rien. Pas même celui que Smut porte à la « fille à la corde ». Smut, un autre enfant, adore compter lui aussi, mais il préfère les insectes aux étoiles. Les insectes endormis ou morts. Il a de qui tenir; son père, le coroner du comté, compte les cadavres humains. (Trois noyades le tracassent en particulier). Avant la fin du film, son fils fera malheureusement partie du décompte des décès, bien que lui-même n'aura pas la chance de compter le sien; le générique final arrivant trop vite pour cela. Ai-je oublié de vous mentionner que, chez Greenaway, on nage dans le macabre et l'humour noir?

Madgett, le coroner, est aussi passé maître dans l'explication du jeu. Celui du cricket en particulier. Il s'amuse à faire l'inventaire des mille et une façons de mourir, en jouant au cricket, chiffres et documents à l'appui. (Ailleurs dans le comté, les Cissie(s) s'amusent à tricher aux règles de la vie et de la morale humaine. Elles gagnent impunément.) Ironiquement, ce n'est pas le cricket qui aura raison de Madgett, mais trois femmes portant le même prénom. Elles le mènent en bateau pendant tout le récit et l'abandonnent justement sur une barque, en fin de parcours, sur le lac lugubre. L'embarcation porte le chiffre 100 sur sa coque. C'est le dernier plan du film. Les jeux sont faits; rien ne va plus.

Il n'y a pas que « la fille à la corde » qui compte jusqu'à 100 finalement. Les plans du film, pas tous mais plusieurs, sont numérotés, physiquement, dans le décor des images. Le 1 apparaît après le titre, sur un arbre mort. Le 2 sur une baignoire d'étain. Certains plans en contiennent plus d'un: 22 fait partie de la page couverture d'un livre de chevet, *Catch 22*, alors que 23 apparaît sur une carte d'anniversaire placée ailleurs dans la chambre. D'autres chiffres sont peints dans les endroits les plus saugrenus: sur le flanc de deux vaches qui broutent dans l'herbe (nos 76 et 77) ou sur le calepin que Smut porte autour de son cou lorsqu'il se pend (no 99). Ou le petit possède des dons d'omniscience narrative (et alors, il savait avant de se tuer que le cadrage dont il ferait parti serait l'avant-dernier à marquer la progression inexorable du film) ou Greenaway nous prouve qu'il est le véritable maître de jeu dans *Drowning by Numbers*. Un marionnettiste puissant qui, grâce à un procédé distanciateur mais amusant, manipule devant nous récit et personnages, pour mieux nous faire saisir les rouages de la société, de la philosophie et de l'art. Êtes-vous preneur?

Johanne Larue

DROWNING BY NUMBERS — Réalisation: Peter Greenaway — Scénario: Peter Greenaway — Production: Kees Kasander, Denis Wigman — Images: Sacha Vierny — Montage: John Wilson — Musique: Michael Nyman — Son: Garth Marshall — Décors: Ben Van Os, Jan Roelfs — Costumes: Heather Williams — Interprétation: Bernard Hill [Madgett], Joan Plowright [Cissie Colpitts 1], Juliet Stevenson [Cissie Colpitts 2], Joely Richardson [Cissie Colpitts 3], Jason Edwards [Smut], Bryan Pringle [Jake], Trevor Cooper [Hardy], David Morrissey [Bellamy] — Origine: Grande-Bretagne — 1988 — 118 minutes — Distribution: Astral.

Steel Magnolias

STEEL MAGNOLIAS —
Réalisateur: Herbert Ross
Scénario: Robert Harling, d'après sa pièce du même nom — **Producteur:** Ray Stark — **Images:** John A. Alonzo — **Montage:** Paul Hirsch — **Musique:** Georges Delerue — **Costumes:** Julie Weiss — **Décor:** Hub Braden et Michael Okowita — **Interprétation:** Sally Field [M'Lynn Eatenton], Dolly Parton [Truvy Jones], Shirley MacLaine [Ouiser Boudreaux], Daryl Hannah [Annelle Dupuy Desoto], Olympia Dukakis [Clairee Belcher], Julia Roberts [Shelby Eatenton Latcherie], Tom Skerritt [Drum Eatenton], Sam Shepard [Spud Jones], Dylan McDermott [Jackson Latcherie], Kevin J. O'Connor [Sammy Desoto], Bill McCutcheon [Owen Jenkins], Ann Wedgeworth [tante Fern], Knowl Johnson [Tommy Eatenton], Jonathan Ward [Jonathan Eatenton] — **Origine:** États-Unis — 1989 — 115 minutes — **Distributeur:** Columbia.

Ça s'écrit Natchitoches, mais ça se prononce « Nakatoche ». C'est une petite ville de Louisiane, 17 700 habitants. Et le personnage principal de *Steel Magnolias*. Bien entendu, il y a les vedettes qui ont fait la manchette des journaux depuis quelques mois déjà (de Sally Field à Shirley MacLaine, en passant par Daryl Hannah, Dolly Parton, Julia Roberts et Olympia Dukakis), mais c'est la petite ville qui a gagné le gros lot. Malgré la mise en scène sans vagues de Herbert Ross. Malgré la performance des actrices sus-mentionnées.

Et tout cela grâce à Robert Harling, un jeune homme qui, en se rendant à un examen de droit, fait un détour par New York, pensant devenir acteur. On lui apprend que sa soeur est morte. Il s'enferme dans une chambre et, en dix jours, écrit une pièce de théâtre, la première chose qu'il ait jamais écrite de sa vie. Sur sa soeur, sur sa famille, sur sa ville natale et particulièrement sur le salon de beauté dans lequel se réunissent les femmes et les ragots de tout acabit. Soudain, Harling et Natchitoches sont célèbres. La pièce, qui est encore à l'affiche d'un théâtre de New York, devient un film qui sera tourné sur les lieux mêmes de l'action. Robert Harling est un homme heureux. C'était un rêve brutal dont il est sorti vainqueur, puisque l'attraction est si grande qu'il a décidé d'acheter une maison là-bas, là où il a grandi et où vivent ses parents.

Comme on le voit, l'histoire vraie est aussi bonne que le film, peut-être même meilleure. Herbert Ross n'a jamais été connu pour ses innovations dans le domaine cinématographique et je fus parmi ceux qui se réjouirent lorsque son *Turning Point* ne remporta aucun des dix Oscars et quelque pour lesquels il était en candidature.

Le Sud est sans contredit la qualité principale de ce film coloré. Des couleurs, il y en a, avec une forte concentration de tous les tons

de rose: mariage de Shelby, salon de beauté de Truvy, mais aussi rose bonbon des bons sentiments à la sauce sucrée, rose des joues ensoleillées des enfants, rose d'une vie vécue au jour le jour, au fil des naissances, des mariages et des enterrements, des Noël et des Pâques, des pique-niques et des activités paroissiales.

Steel Magnolias est un exposé sur une vie champêtre que ne désavouerait pas Claude Sautet. Le soleil est toujours présent, et c'est ce qui fait la beauté de ces régions et de ces pays, le climat se reflétant sur le comportement et la vie des habitants. La pauvreté (financière) de tous passe au second plan, tant qu'on a la santé, tant que le soleil luit et que les enfants sont heureux. Lieu privilégié des possibilités humaines, le Sud est resté dans l'esprit américain comme un réservoir de pureté où le redneck a sa place, mais dont on sait retenir les excès. Besogne des femmes, des *Southern belles* à l'extérieur, avec une force d'acier à l'intérieur. Le couple que forment Dolly Parton et Sam Shepard est un exemple de cette situation. Il faut savoir aimer. Grâce à tout et malgré tout.

Nouvel exemple des films de famille américains, *Steel Magnolias* reste une sorte de document sur une façon d'exister. Le film et ses personnages semblent nous dire que la ville est remplie de faussetés, que le village en possède moins, mais il fait bon y vivre, que le rural en ces temps troublés de notre histoire, triomphera toujours par sa présence (abordable, proche) sur l'urbain. Et que si ça vous chante, il existe des places, pas loin, il suffit de chercher un peu, où l'on peut mourir avec grâce, revivre pour continuer à rechercher dans les fourrés les oeufs colorés de Pâques et de la Trinité.

Maurice Elia

LE JEU DE SÉQUENCES

Réponse au numéro 143
TÊTES À COUPER

Ursula Andress et Michel Serrault formaient couple dans **Liberté, égalité, choucroute**. Robert Morley et Norma Shearer étaient roi et reine dans le **Marie-Antoinette** de 1938, alors que, dans celui de 1956, ils étaient remplacés par Jacques Morel et Michèle Morgan. Pierre Renoir et Lise Delamare étaient unis dans **La Marseillaise** de Jean Renoir. Dans **Si Versailles m'était conté**, Sacha Guitry s'est servi de Gilbert Bokanovski et de Lana Marconi pour évoquer la splendeur royale.

Question subsidiaire: Michel Piccoli et Éléonore Hirt étaient les acteurs choisis par Ettore Scola pour jouer les souverains par les pieds dans **La Nuit de Varennes**.

SOLUTION AU NUMÉRO 143

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	D	A	N	T	O	N	J	O	C	E	L	Y	N		
2	E	N		E	T	O	L	E	A	D	I	E	U		
3	S	C	A	R	A	M	O	U	C	H	E	N	I	D	
4	M	I	R		M	I		I	O	N	S		T	R	
5	O	E	D	E	M	E	S	E	T	S	A	D	E		
6	U	N		U	S				A	N	E	Y			
7	L		A	R					G	R	E	V	E		
8	I	N	N		M				O	O		A	R		
9	N	A	T	T	E				S	T	A	R			
10	S	P	O	R	T				T	E	E	N			
11		O	N		Z	W	E	I	G		I		I	N	O
12	E	L	E	E		A	T		R	A	N	C	O	N	
13	S	E	L	S		J	A	C	O	B	I	N	E	R	
14	S	O	L		D	D	T		L	E		S	S	O	
15	E	N	I	V	R	A		M	E	L	I	E	S		I

Le gagnant du jeu et des mots-croisés est Luc Chaput de Montréal.

Rencontre fatale / Sea of Love



Mais contrairement à *Dog Day Afternoon* ou *Serpico*, *Sea of Love* n'a rien d'un thriller aux résonances psychologiques ou sociales très profondes. Et sur le plan de la forme, on est loin des extravagances de *Scarface*. Dans cette histoire, où un policier enquête sur une série de meurtres bizarres et tombe amoureux de la principale suspecte, Pacino doit compter sur un scénario et une mise en scène tout à fait conventionnels. En fait, le film ne se démarque pas des nombreux suspenses bien huilés mais impersonnels que le cinéma américain a multipliés, ces dernières années. La description du travail d'équipe entre le policier joué par Pacino et son partenaire joué par John Goodman apporte au film les touches comiques d'usage; quant au suspense, il fonctionne sur un dispositif intéressant, mais les vrais moments de tension sont plutôt rares. Pour Pacino, donc, un rôle sur mesure dans un film honnête sans plus.

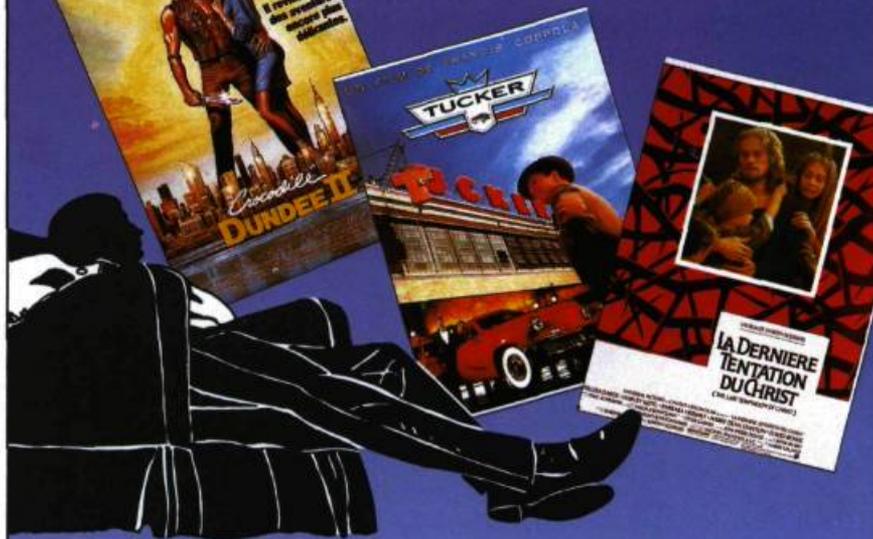
Martin Girard

RENCONTRE FATALE
[Sea of Love] —
Réalisation: Harold Becker
 — **Scénario:** Richard Price
 — **Production:** Martin Bregman — **Images:** Ronnie Taylor — **Montage:** David Bretherton — **Musique:** Trevor Jones — **Son:** Keith Webster — **Interprétation:** Al Pacino (Frank Keller), Ellen Barkin (Helen), John Goodman (Sherman), Michael Rooker (Terry), William Hickey (Frank Keller Sr), Richard Jenkins (Gruber), Christine Estabrook (Gina Gallagher), Barbara Baxley (Miss Allen), Michael O'Neill (Raymond Brown) —
Origine: États-Unis — 1989 — 110 minutes —
Distribution: Universal.

Sea of Love est avant tout l'oeuvre du producteur Martin Bregman, qui cherchait depuis quelques années un projet pouvant réintroduire Al Pacino dans l'univers cinématographique de la violence et du crime new-yorkais. C'est que Bregman a connu ses plus belles heures de gloire (et de rentabilité) lorsqu'il a produit *Serpico* et *Dog Day Afternoon* dans les années soixante-dix. Plus encore que les *Godfather* de Coppola, ces deux films ont défini l'essence du jeu de Pacino: un peu névrotique, imprévisible, instinctif et souvent ironique. Le contexte new-yorkais, évoqué de façon quasi-documentaire par la caméra de Sidney Lumet, était le théâtre parfait pour mettre en valeur la fébrilité de l'acteur.

Après l'expérience-limite qu'a constitué *Scarface* (également produit par Bregman, mais réalisé par Brian de Palma en remplacement de Sidney Lumet), le tandem Bregman-Pacino opère avec *Sea of Love* un retour aux sources très calculé. Al Pacino y incarne un policier new-yorkais, alcoolique à ses heures, plutôt paumé, indépendant et un peu cynique, mais bon gars tout de même. C'est un flic taillé par plusieurs années de métier dans une ville déshumanisante et cruelle; il ne manifesterait guère d'enthousiasme envers son travail ou envers la ville, mais il ne lui viendrait sans doute jamais à l'idée de faire autre chose ou de vivre ailleurs. Le défi que relève Pacino consiste à rendre attachant cet anti-héros plutôt misérable. Le scénario de Richard Price va dans le même sens, en s'attachant à décrire le personnage comme un perdant sympathique, victime des mauvaises circonstances. C'est un bon rôle pour Pacino et le film fait en sorte que le personnage, malgré tous ses aspects négatifs, s'attire quand même la sympathie des spectateurs.

Journée de fou? Soirée de films!



Super Ecran ne peut rien faire pour vos journées de fou. Mais nous pouvons vous les faire oublier, en soirée. Imaginez: tous les grands films, en primeur, chez vous. Sans interruptions publicitaires. Avec un choix d'heures de diffusion. Grâce à Super Ecran, votre salon devient votre cinéma!

- plus de 80 films par mois • version intégrale
- minimum de 25 primeurs
- guide-horaire mensuel gratuit

Abonnez-vous en téléphonant à votre câblodistributeur

Du cinéma sans coupures, chez vous!

SUPER ECRAN^{MD}
LE CANAL DE FILMS